

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**O SUJEITO FEMININO E SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO  
ROMANCE BRASILEIRO**

Helena Maria de Souza Costa Arruda

Rio de Janeiro

2015

O SUJEITO FEMININO E SUAS REPRESENTAÇÕES  
NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

Helena Maria de Souza Costa Arruda

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2015.

O SUJEITO FEMININO E SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO  
ROMANCE BRASILEIRO

Helena Maria de Souza Costa Arruda

Orientador: Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Aprovada por:

---

Presidente: Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto (UFRJ)

---

Professor Doutor Alcmeno Bastos (UFRJ)

---

Professora Doutora Stefania Rota Chiarelli (UFF)

---

Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ) (Suplente)

---

Professor Doutor Jorge Luiz Marques de Moraes (Colégio Pedro II) (Suplente)

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2015

A779s Arruda, Helena Maria Souza Costa  
O sujeito feminino e suas representações na construção do romance brasileiro. – Rio de Janeiro, 2015.  
142 f.  
Orientador: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto  
Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro / Rio de Janeiro, 2015.  
Bibliografia: f. 139-143

1. Mulheres na literatura. 2. Literatura brasileira – História e crítica I. Título. II. Oliveira Neto, Godofredo

CDD B869.309003

## RESUMO

### O SUJEITO FEMININO E SUAS REPRESENTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

Uma análise das personagens *Lucíola*, de José de Alencar; *Capitu*, de Machado de Assis; *Rosalina*, de Autran Dourado e *Muriel*, de Godofredo de Oliveira Neto.

Helena Maria de Souza Costa Arruda

Orientador: Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Literatura Brasileira, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Ao elegermos o tema *O sujeito feminino e suas representações na construção do romance brasileiro*, procuramos analisar distintas vertentes do universo ficcional das personagens femininas centrais de quatro grandes romances da Literatura Brasileira: *Lucíola* (1862), de José de Alencar, *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado e *Amores exilados* (2011), de Godofredo de Oliveira Neto. Se por um lado, embasamos nossa pesquisa na estética da recepção da obra de arte, que tem nos teóricos Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima alguns de seus representantes, por outro, procuramos analisar o *leitmov* dos autores ao criarem personagens tão densas, conferindo-lhes um peso que parece extrapolar o mundo fictício e ganhar o mundo real por meio de múltiplos e complexos narradores. Para tanto, este estudo caminha em várias direções, encontrando eco nas teorias do filósofo Gaston Bachelard no que respeita a questões referentes ao imaginário – já que o texto ficcional faz parte da ação imaginante do leitor – e à espacialidade – tendo em vista o trânsito frequente das personagens femininas centrais em seus constantes deslocamentos em busca de seus *eus* totalizantes, pois, fragmentados, encontram nos seus duplos suas principais caracterizações. Portanto, o recorte que delineamos nesta pesquisa tem uma perspectiva fenomenológica de interpretação da obra de arte, seguindo também a proposição autraniana de leitura, através da qual o leitor lançará mão de um universo simbólico em conformidade com sua postura interpretativa. Assim, esta investigação procura trazer à tona representações que *simbolizam* o sujeito feminino, tais como: questões concernentes ao sentimento amoroso, ao duplo e a constituição identitária, ao enigma do olhar, à maternidade em sua tragicidade e, por fim, ao exílio e suas relações topoanalíticas – *topofóbicas* e *topofílicas* – de acordo com o micro, o macro e o *heterocosmo* de cada personagem.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, sujeito feminino, recepção, autoria, topoanálise.

## RESUMEN

### EL SUJETO FEMENINO Y SUS REPRESENTACIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ROMANCE BRASILEÑO

Un análisis de los personajes *Lucíola*, de José de Alencar; *Capitu*, de Machado de Assis; *Rosalina*, de Autran Dourado y *Muriel*, de Godofredo de Oliveira Neto.

Helena Maria de Souza Costa Arruda

Orientador: Profesor Doctor Godofredo de Oliveira Neto

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Literatura Brasileira, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Al elegir el tema *El sujeto femenino y sus representaciones en la construcción del romance brasileño*, procuramos analizar distintas vertientes del universo ficcional de los personajes femeninos centrales de cuatro grandes romances de la Literatura Brasileña: *Lucíola* (1862), de José de Alencar; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado y *Amores exilados* (2011), de Godofredo de Oliveira Neto. Si por un lado, embasamos nuestra investigación en la estética de la recepción de la obra de arte, que tiene en los teóricos Wolfgang Iser y Luiz Costa Lima algunos de sus representantes, por otro, procuramos analizar el *leitmov* de los autores al crear personajes tan densas, confiriéndoles un peso que parece extrapolar el mundo ficticio y ganar el mundo real por medio de múltiples y complejos narradores. Por tanto, este estudio camina en varias direcciones, encontrando eco en las teorías del filósofo Gaston Bachelard en lo que respecta a las cuestiones referentes al imaginario – ya que el texto ficcional forma parte de la acción imaginaria del lector y a la espacialidad – teniendo en vista el tránsito frecuente de los personajes femeninos centrales en sus constantes desplazamientos en busca de su *yo* interior, pues, fragmentados, encuentran en sus duplos sus principales caracterizaciones. Por lo tanto, el recorte que delineamos en esta investigación tiene una perspectiva fenomenológica de interpretación de la obra de arte, siguiendo también la proposición de lectura autraniana, a través de la cual el lector buscará un universo simbólico en conformidad con su postura interpretativa. Así esta investigación procura traer à tono representaciones que *simbolizan* el sujeto femenino, tales como: cuestiones concernientes al sentimiento amoroso, al duplo y a la constitución de la identidad, al enigma de la mirada, a la maternidad en su tragedia y, por fin, al exilio y sus relaciones topoanalíticas – *topofóbicas* y *topofílicas* – de acuerdo con el micro, el macro y el *heterocosmo* de cada personaje.

Palabras-clave: Literatura Brasileña, sujeto femenino, recepción, autoría, topoanálisis.

## DEDICATÓRIAS

Para:

Meus pais, José (*in memoriam*) e Eloisa Helena, que me proporcionaram desde a infância, o contato com o universo literário. À minha mãe, por me doar seu tempo, abrindo-me o coração e os ouvidos às múltiplas leituras literárias que eu sempre lhe fazia. E ao meu pai, que partindo em 2013, quando eu ainda cursava minha última disciplina, deixou-me ensinamentos fundamentais e tangíveis, sem os quais eu ficaria perdida, à margem dessa longa estrada chamada Vida.

Meu filho, Carlos Frederico que, no auge dos seus vinte e três anos, leu muitos dos meus escritos acadêmicos, me incentivando, palpitando e me fazendo sentir grande, quando eu me achava pequena e incapaz.

Minha filha, Nathália, por me fazer enxergar muito além do que os olhos podem ver, enchendo-me de alegria e esperança.

José, companheiro de longa jornada, por acreditar que eu seria capaz de escalar montanhas íngremes e me esperar de braços abertos a cada retorno.

Ana Luiza e Maria Angélica, irmãs que sempre acreditaram em todos os meus projetos de vida.

Os médicos que me ajudaram – quando tudo parecia perdido dentro de mim – a remover uma *pedra drummondiana*, chamada câncer, que surgiu quando eu atravessava o caudaloso rio da pesquisa. Especialmente ao Germano.

Leonardo, amigo de fé, por me incentivar e me fazer crer que tudo sempre daria certo.

Todos os professores, teóricos e escritores que marcaram profundamente minha trajetória, e me ensinaram a ver a Literatura como uma forma de *ser* e de *estar* no mundo.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor, amigo e, por fim, ao grande escritor, Godofredo de Oliveira Neto, não só pela pertinência ao me orientar, com as mais valiosas colaborações e ponderações, mas, especialmente, por me mostrar, com generosidade e paciência, um universo novo, vivo, pulsante, real e/ou ficcional, com tamanha humanidade e carinho possíveis somente às pessoas de alma gigante, uma vez que o orientador, por vezes, cedeu lugar ao escritor, num vice-versa gerado pela minha insistência em trabalhar, nesta dissertação, uma das personagens femininas de seu romance *Amores Exilados*.

Ao professor Alcmeno Bastos, por quem nutro grande admiração e respeito, por me fazer ver que, mesmo em meio a tantos obstáculos, eu seria capaz de chegar, e, acreditando sempre no meu potencial, incentivou-me a conhecer os “realismos irrealistas” da ficção nacional e a me apaixonar pelo tema, além de apontar-me teorias imprescindíveis à pesquisa, para que eu entendesse melhor cada passo do caminho.

À professora Rosa Gens, por me acolher com tanto carinho em suas aulas de literatura infanto-juvenil, ensinando-me, sempre com um brilho especial no olhar, vertentes, antes, por mim desconhecidas.

Ao pesquisador Jorge Marques, que me estendeu as mãos, doando-me um livro de sua autoria, o qual foi fundamental para meus estudos acadêmicos, uma vez que nesse vasto universo literário, pesquisamos, ambos, personagens femininas em seus constantes deslocamentos e confinamentos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa, tornando possível esta pesquisa acadêmica.

A Deus, pois sem sua forte presença, eu jamais teria conseguido.



## SINOPSE

Leitura das obras *Lucíola*, de José de Alencar; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado e *Amores Exilados*, de Godofredo de Oliveira Neto, tendo por objetivo analisar o impacto causado pelo universo representativo das personagens femininas *Lucíola*, *Capitu*, *Rosalina* e *Muriel* – respectivamente – na construção do romance brasileiro, uma vez que todas subtraem para si a atenção do leitor em face à totalidade da obra, ainda que, a verdadeira intenção do escritor possa, por vezes, parecer não ter sido esta.

## Mulheres

*Mulheres fortes, inevitavelmente frágeis. Alusão à fala de Orestes ao se dirigir à Electra. A fragilidade da virtude num mundo onde o jogo da sagacidade premia e pune. A virtude feminina: intuição. Baixar o olhar, fazer um meio olhar, procurar um ponto mais à direita, uma resposta, uma previsão, um caminho. O suspiro precede o lançar rápido à esquerda: a pergunta, a lembrança, a dúvida. A cabeça tornea, e o olhar procura. A virtude feminina é o movimento, giro constante.*

*Mulheres encontram-se em êxodo, entre territórios inóspitos, observadas com agudeza, dúvida, medo ou raiva. Desterradas constantemente, aspiram encontrar terra fofa, porém firme, fértil, úmida, onde possam enfim, completar seu ciclo de existência. Quem as observa sabe: são estranhas, estrangeiras, excedendo, extrapolando algum limite, alguma fronteira. São mulheres do outro mundo.*

*Algumas vivem no limiar da loucura. Passam grande parte de seu tempo recompondo os pedaços perdidos de muitas pessoas, seus desejos, seus medos, suas esperanças. Mas o resultado lhes mostra que nunca é o bastante. Talvez tenha de ser assim o aprendizado da solidão. Param de falar e se situam nos intervalos de muitas madrugadas, aferrolhadas em seus lavatórios, mordendo toalhas, curvadas sobre seus joelhos, sufocando gritos, choros. Não estão loucas, apenas em terra estranha.*

*A divindade permeia a existência das mulheres fortes e força-as a experimentar a solidão para que possam ter a mais plena consciência de si mesmas, a expressão dessa divindade. Raramente, porém, conseguem entender a natureza da solidão. Se o caminho para ela for a rejeição ou a incompreensão, que seja. Sentir-se, saborear as próprias virtudes no silêncio de uma reclusão fértil pode ser uma significativa experiência. Fechar os olhos e sentir a integridade e inteireza de cada célula, o fluxo criativo que a percepção aguda contempla. Cada uma dessas coisas é possível porque a divindade insiste em premiar as mulheres fortes com instâncias da solidão.*

*Falo de mulheres que se mantêm íntegras. A integridade é construída numa heurística negativa, rejeitando-se a inércia, a negociação de valores, a sujeição pela dependência, a fragilidade conveniente, e uma série de outras atitudes similares que se sobrepõem facilmente. O ser naturalmente íntegro não exime a mulher de esforço deliberado, às vezes é difícil não se deixar seduzir por algumas facilidades estimuladas pelo mundo imediato ou pela coletividade. Mas as mulheres que se deportam não estão fugindo dessa sedução. Elas apenas percebem que precisam voltar para casa, seguir sua natureza.*

*Normalmente a mulher íntegra tem a consciência da hora da partida quando algo lhe é negado, quando algo vital é retirado, sonogado ou roubado. Quando essa coisa preciosa é perdida, a busca por uma reposição começa. Não sem antes uma espécie de ritual de segregação. Quando a consciência da subtração se dá, ela percebe que algo “nesse mundo” não respeita a sua natureza. Mundo que pode ser uma relação, uma profissão, uma cidade. Se a natureza não é respeitada, não é tampouco aceita. É preciso então se destacar. A mulher íntegra não negocia essa subtração. Ela segue.*

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	12
<b>O sentimento amoroso</b> .....	21
2. As representações do amor em <i>Lucíola</i> , <i>Capitu</i> , <i>Rosalina</i> e <i>Muriel</i> : perfídia, dissimulação, ciúme, paixão e ódio .....	22
<b>Duplicidade</b> .....	61
3. O duplo e suas representações .....	62
3.1. Transgressão versus submissão .....	67
3.2. De corpo, ou de alma? O duplo e a constituição da identidade .....	73
3.3. O masculino versus o feminino libertário .....	80
3.4. Humanização versus reificação .....	83
<b>Olhar, olhares</b> .....	89
4. <i>O que os olhos dizem, o corpo sente?</i> O enigma do olhar .....	90
<b>Maternidade</b> .....	100
5. Natimortos e a sobrevivência trágica .....	101
<b>Exílio</b> .....	109
6. Fuga, solidão, loucura e morte (as devastadoras voçorocas) .....	110
7. Conclusão .....	134
8. Referências bibliográficas .....	139

## 1. Introdução

Desde sempre, o feminino, e tudo que o envolve, vem sendo objeto de estudos de muitos pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento. Neste estudo, contudo, nos ateremos ao universo imaginário de personagens femininas que, de alguma forma, marcaram o panorama literário brasileiro. São, portanto, como diria Luís Felipe Ribeiro, em seu livro, de título homônimo, *Mulheres de papel*. No entanto, mesmo as mulheres de papel representam uma forte ligação, um elo mesmo, com as mulheres reais, de carne e osso, porque é nestas que os autores se inspiram para criar aquelas, com toda a gama de significados e simbologias a que têm direito.

Estudar personagens femininas é tão instigante para o pesquisador, como nos parece ser para o autor ao dar-lhes vida, uma vez que para quem as estuda, abre-se um leque infinito de possibilidades imaginárias que extrapolam muitas vezes o mundo acadêmico. Vislumbramos, assim, um encontro do estudioso com o leitor, quando tanto um quanto o outro querem compreender – de forma curiosa, ou não, – o que leva autores a introjetar nessas mulheres de papel tamanha carga significativa, numa confluência entre criador e criatura, ou num vice-versa gerado, quando a criatura ganha intensidade tal, a ponto de desviar somente para si os olhares atentos do leitor, “engolindo”, como as *voçorocas* autranianas de *Ópera dos mortos*, o restante da “cidade-enredo” do criador.

Dessa forma, ao elegermos o tema “O sujeito feminino e suas representações na construção do romance brasileiro”, tivemos como objetivo principal, pesquisar a construção do romance brasileiro à luz da própria criação das personagens femininas que causaram, e ainda causam grande impacto na literatura brasileira, sempre mexendo com as linhas de força que vêm se descortinando no processo da criação artística. Logo, tivemos a intenção de mostrar, por meio de um estudo mais aprofundado, e, por isso, pormenorizado, como personagens femininas criadas em diferentes épocas e por distintos escritores, continuam capturando para si a atenção do leitor. Assim, o objetivo central da investigação é trazer à tona, representações do universo feminino que aparecem de forma intensa em quatro grandes obras, de quatro consagrados romancistas brasileiros: *Lucíola* (1862), de José de Alencar; *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis; *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado e *Amores exilados* (2011), de

Godofredo de Oliveira Neto. Portanto, obras e autores que navegam em distintos séculos: XIX, XX e XXI. Pudemos, assim, observar que tais escritores, independentemente das épocas em que deram corpo aos seus romances, voltaram-se com uma força avassaladora para o universo feminino, mostrando ao leitor não apenas mazelas, paixões, amores, traições, dissimulações, revolta, loucura, ódio, libertação, entre tantos outros predicados, que marcaram suas obras e suas personagens, mas, especialmente, como tais representações tornaram-se matéria viva do próprio fazer artístico dos romancistas. Sem as significações que envolvem o sujeito feminino, e tudo que ele representa, muitas narrativas não pulsariam, não ecoariam tão fortemente dentro do universo literário. É como se cada uma dessas figuras femininas saísse dos livros, e se materializasse, tão vivas estão na imaginação do leitor, ou seja, as imagens dessas personagens são muito intensas e, por isso, altamente representativas no processo do imaginário. Conforme estudos de Bachelard sobre a ação *imaginante* do leitor:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudanças de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação *imaginante*. Se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. [...] Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela no psiquismo humano, a própria experiência da *novidade*. Mais do que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. Como proclama Blake: “A imaginação não é um estado, é a própria existência humana.” (1990, p. I; grifos do autor)

Ao analisarmos cada personagem feminina central dos romances em questão, pudemos observar muitos pontos que se convergem na direção de um universo que traz em si uma gama de significações representativas do enigma que envolve a mulher e sua busca constante pela liberdade, incluindo aí, todos os seus contrastes, como o exílio, a fuga pela loucura e até pela própria morte, a maternidade e a sobrevivência trágica, o duplo na constituição da identidade, o enigma do olhar e seus constantes paradoxos, as relações corpóreas e anímicas, as relações de poder, o androcentrismo, a reificação, a submissão, a transgressão, as representações do amor, que envolvem ciúme, perfídia,

dissimulação e ódio, entre tantos outros temas que abordaremos de forma detalhada, como capítulos, no decorrer deste estudo.

Logo, ao lançarmos mão de recursos imaginativos e comparativos, vemos que é possível e tangível compartilhar com essas personagens todas as suas ações. Assim, a nós nos parece que o leitor vislumbra de perto as agruras e os prazeres vividos por elas, bem como lhes torna um (quase) cúmplice. Ao imaginar aquilo que a personagem deixa de ser, ou seja, o seu não-eu, ou o seu não-lugar, o leitor consegue colocá-la dentro de um novo lugar: seja num universo de paradoxos e de interdições, seja num lugar de liberdade e de afirmações. O fato é que o leitor, por meio de sua ação imaginante, é capaz de vislumbrar novas formas de ser e de estar para essas personagens, tornando-se um coautor empírico das obras. Então, ao acompanhar atentamente o desenrolar das narrativas, observando através de seu telescópio detalhes que farão de cada personagem única e diversa, o leitor poderá perceber que os sentimentos e pensamentos de cada uma delas convergirão para uma só direção – a busca de *si* e de seu *lugar*. Este é o caso da personagem *Lúcia*, também conhecida por *Lucíola*, a prostituta criada por Alencar, que se regenera e se transforma em Maria da Glória – seu nome de pia batismal – com o intuito de viver com Paulo, a idealização de um grande amor romântico, proibido pela sociedade burguesa da época. *Lucíola* vê na morte, a única solução possível para seus conflitos existenciais. Dessa forma, ela caminha cambaleante entre a prostituta devassa e bacante e a menina de ares pueris, que teve sua infância roubada. Transitando entre mundos divergentes, ela busca incessantemente a si mesma, vivendo num dualismo aterrador – mulher devassa e pudica, perdulária e avara, amante ardente e fria, humana e calculista, anjo e demônio – até libertar-se pela morte. O prefácio do livro consta de uma nota ao autor – neste caso, a Paulo, o narrador-personagem do romance e, também, autor ficcional – escrita pela desconhecida senhora G.M. – provavelmente a representação do próprio José de Alencar, autor empírico da obra – que decide reunir todas as cartas deixadas a ela por Paulo e transformá-las num livro. Já nesta nota, a senhora G.M. dá pistas ao leitor sobre quem é *Lucíola*:

Reuni as suas cartas e fiz um livro. Eis o destino que lhes dou; quanto ao título não me foi difícil achar. O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto. *Lucíola* é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da

treva e na beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma? (1999, p.15)

Outra personagem contraditória é *Capitu*, que acreditamos ser a mais singular das personagens femininas do universo machadiano, com seu *olhar de cigana oblíqua e dissimulada*, ela rouba a cena ao utilizar-se dos mais variados truques, levando o leitor ao eterno dilema machadiano/*casmurriano*: Capitu traiu, ou não, Bento Santiago? Dominadora, dissimulada, ardilosa, esperta, Capitu parece sempre mais velha do que na verdade é. Desde os quinze anos sabia bem como se safar de situações embaraçosas. Bentinho, não. Ele sempre se espanta com a rapidez de raciocínio dela, especialmente quando ela transita em vários universos paralelos sem o menor constrangimento, buscando conhecimentos variados por meio de sua pretensa curiosidade:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força da repetição. Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de várias espécies, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves outras frívolas; gostava de saber tudo. [...] Se não estudou latim com padre Cabral foi porque o padre, depois de lha propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês [...] Tio Cosme ensinou-lhe gamão. [...] aprenderia pintura como aprendera música mais tarde. [...] Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar. (1997, pp. 68-69)

Neste trecho vemos a intenção do narrador de incutir na cabeça do leitor conceitos relacionados à menina Capitu. Há um desejo do autor de dividir com o leitor sua escrita, como se necessitasse da aprovação dele, o que ele faz por meio do narrador. De tal forma Dom Casmurro chama o leitor para falar-lhe de Capitu que, obviamente, não só por isso, mas também por isso, a personagem Capitu adentra a cabeça do leitor e lá permanece durante toda a leitura da obra. Desde o início, Capitu rouba a atenção do leitor para si.

Com relação à *Rosalina* – a desvairada de Autran Dourado – personagem bastante enigmática, podemos perceber uma dualidade latente. Como Lucíola, Rosalina é dual quando despertada para o sexo e para o prazer que ele lhe proporciona. Antes de conhecer Juca Passarinho, que se torna seu empregado, ela vive na mais completa solidão, com sua criada muda e velha. Ambas comunicam-se pelo olhar. Rosalina, como Lucíola, tem sua poção angelical e demoníaca, santa e profana, dissimulada e pérfida. Entretanto, ao contrário de Lucíola, que vai deixando de ser devassa para purificar-se na pele de Maria da Glória, Rosalina vai se autodestruindo, num processo descontrolado e irreversível, encontrando na loucura o eco para sua mais profunda tristeza e solidão. Ela culpa-se por trair a memória de seu pai e, conseqüentemente, a pequena cidade de Duas Pontes, que irônica e inversamente também a trai, pois a cidade é a personificação da própria perfídia, e, portanto, da própria Rosalina. O processo de Rosalina é ascendente em relação ao de Lucíola. Enquanto esta parece regressar ao universo infantil que lhe fora roubado, aquela, ao contrário, vive, ingenuamente, com aproximados trinta anos, fazendo flores de tecido para distrair-se até que conhece seu amante e perde-se de si na voluptuosidade do sexo, tornando-se não mais duas Rosalinas, mas várias. Reprimida desde a infância por seu pai, ao conhecer os prazeres carnavais e distanciar-se de seu verdadeiro eu, Rosalina agoniza e, paradoxalmente, na loucura, parece desejar encontrar algo que nunca fora e, talvez, jamais seja: uma só Rosalina. Uma só alma.

Dona Rosalina era vária, não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo o dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender. Ele queria entender dona Rosalina para melhor viver no sobrado, não estar sempre em sobressalto, pesando as palavras, cauteloso. Dona Rosalina sumia como por encanto entre os dedos, visonha. Dissimulada, os olhos líquidos, quando a gente pensava que tinha a presa, ela escapulia. Que nem um guará, que ele quisesse caçar. [...] Sempre escondida num lugar qualquer do sobrado, perdida no tempo. Não a pessoa de Dona Rosalina, que esta era até muito parada e silente, naquele serviço quieto e vagaroso de fazer flor. Ele não sabia ainda que buscava nela a outra pessoa: a sombra, a alma de Dona Rosalina. (1995, pp. 100-101)

E, finalmente, *Muriel*, que parece ser a junção carnal e espiritual das outras três: bela, cabelos negros e espessos, olhos azul-esverdeados, pele alva, corpo perfeito, envolvente, louca, apaixonada e apaixonante, dissimulada, permissiva, fria, calculista,



enigmática, pérfida e libertária. Sua trajetória se desenrola por meio de um triângulo amoroso entre ela, uma jovem francesa, Fábio, um catarinense ciumento e possessivo, e Lázaro, um baiano movido a paixões e afetos. Ambos, exilados em Paris, membros da ASL – Aliança Socialista Libertadora. A Ditadura Militar Brasileira é o cenário, o pano de fundo para os tórridos encontros amorosos entre Muriel, Fábio e Lázaro. A narrativa é entrecortada por digressões que remetem as personagens principais às lembranças da tortura e, ao mesmo tempo, às saudades de seu país, num misto de tensão, medo, encantamento, traição, sangue, tiros, atrocidades, sequestros, paixões e sexo.

Ao analisarmos as quatro principais personagens deste estudo, percebemos muitos pontos de convergência entre elas. O leitor, ao caminhar cuidadosa e atentamente através de um universo que lhe parece familiar, é subtraído pelas ações inesperadas das personagens femininas, que vagueando do sagrado ao profano e vice-versa, empurram-no a mergulhar de cabeça em suas almas na tentativa de decifrar não apenas os mistérios e enigmas que as envolvem, mas, especialmente, os motivos que as levam a tomar determinadas decisões, além de perceber a forma como elas vão evoluindo e se projetando no decorrer da narrativa, arrebatando para si, detalhes, cenas, capítulos inteiros, enfim, todo o enredo.

Explicitando melhor, ousamos perguntar: existiria Lucíola sem Maria da Glória, e vice-versa? E Paulo sem Lucíola, teria voz? O universo de Lucíola gira em torno de si, de seus desejos e necessidades. É ela quem comanda e controla as ações das outras personagens, mesmo quando se torna a plácida Maria da Glória.

Haveria Bentinho ou Dom Casmurro – aqui mais Dom Casmurro que Bentinho – sem as dissimulações de Capitu, com seus *olhos de ressaca* e sua suposta traição? Todo o romance gira em torno dessa enigmática menina-mulher.

E o sobrado pomposo de Duas Pontes, com seus mistérios e seu mutismo, sua devassidão e sobriedade seria, de fato, a representação mais que dual de uma mulher chamada Rosalina que, sagrada e profana, parece necessitar agarrar-se às suas paredes para continuar viva? Haveria o sobrado, personificação da loucura e da dualidade, sem as tantas Rosalinas que o habitam, se é ela o único ser capaz de lhe dar a vida, e também a morte? E Rosalina sem a proteção daquelas paredes, daquelas cortinas, através das quais observava a cidade-mundo, seria essas várias criaturas numa só: infantil, pervertida, louca e, finalmente, tão incompreendida pela sociedade? Teria ela essa força

arrebatadora que leva o leitor a vê-la tão intimamente, espiando-a ou espionando-a em seu leito, e/ou em suas tão humanas fragilidades?

Quanto a *Amores exilados*, romance que reflete com riqueza de detalhes parte da História do Brasil – a Ditadura Militar – teria o autor encontrado tom ficcional, não fosse pelo triângulo amoroso composto por Muriel, figura altamente erotizada, e seus dois amantes? Tomemos, pois, o exemplo desta personagem ricamente composta. Muriel nos parece ser o eixo central, a balança que ora rouba a cena para um lado, ora, para outro. Sem ela, que ideia sugeriria o título do romance? Quais seriam os “amores exilados”? Muriel é a personificação da liberdade, e parece carregar consigo o lema da bandeira de seu país. Sendo fraterna, quando quer, inteligente, perspicaz e dissimulada, ela tenta suplantar o machismo (brasileiro, latino) do coração de Fábio, seu amante catarinense, tentando fazê-lo enxergar que tem com ele a mesma relação igualitária que manteve, e ainda mantém, com o baiano Lázaro, que parece ser a base do triângulo amoroso e de toda a narrativa. Ele tenta, em vão, explicar a Fábio sobre a enigmática e, talvez, mordaz Muriel. Quem sabe a perfídia cometida por ela, não teria sido uma forma de mostrar à sociedade brasileira, o poder igualitário da mulher nas décadas de 60, 70 e 80? Qual teria sido a intenção do autor ao criar uma personagem tão avassaladora? Muriel Melusina, tanto quanto as outras três, em momentos distintos, cristaliza a cena na imaginação do leitor logo nas primeiras linhas do primeiro capítulo, ao tomar banho de banheira, com sua cauda imaginária:

A essa hora Muriel deve estar dentro da banheira de espuma. Lázaro também sabia que ela tinha o hábito de ficar por largo tempo de bruços na água, apoiada nos cotovelos, tirando a cutícula das unhas e meneando os quadris e uma cauda imaginária. Lázaro chamava-a de Muriel Melusina, achava eufônico. Fábio Antônio Nunes dos Santos pensava em Muriel, banho de espuma, revolta popular, guerrilha, exílio, identidade brasileira e utopias enquanto subia os últimos degraus que faltavam para alcançar a calçada de asfalto e os paralelepípedos da Place d’Italie. (2011, p.9)

Portanto, o que vemos é que Oliveira Neto inicia seu processo de escrita, enfatizando a figura feminina, uma vez que desde o primeiro capítulo da obra, Muriel descortina-se como um ser emblemático: misto de serpente e de mulher, ou seja, aquela

que seduzirá, diabolicamente, quem cruzar os seus caminhos, que dará o *bote* e o mote e tecerá o fio narrativo, juntamente com o narrador, com destreza e sagacidade, pois o adjetivo empregado por Lázaro já conduz o leitor a enxergá-la com um algo mais – a cauda imaginária. De acordo com estudos de Chevalier e Gheerbrant: “Melusina” refere-se à “[...] lendária personagem feminina dos romances de cavalaria, de uma grande beleza, mas às vezes transformada em serpente [...]” (2006, p. 605). De início, o leitor é levado a perceber, o quanto de veneno Muriel destilará, conduzindo-o por meio das armadilhas ficcionais. Percebemos também que a personagem Muriel é citada em todos os quarenta capítulos do romance e também na nota final do autor. Antes de Muriel, Lucíola, Capitu e Rosalina carregaram também consigo suas poções mágicas e encantatórias; doces e amargas; suaves e inebriantes, pérfidas e dissimuladas.

Dessa forma, o que pretendemos, é apontar as relações existentes entre estas quatro imponentes personagens a partir do *leitmotiv* de seus criadores. Lucíola, Capitu, Rosalina e Muriel, cada qual à sua maneira, e ao seu tempo, aproximam-se muito, uma vez que todas desejam ser vistas como mulheres que só podem sobreviver se tiverem seus desejos de liberdade compreendidos e aceitos dentro da sociedade onde se inserem. Portanto, nos propusemos a analisar o papel que cada personagem desempenha e os constantes deslocamentos e confinamentos traçados para elas, o que poderá levá-las a alguma forma de libertação, seja pela autodestruição, pelo exílio da alma e do corpo, pela loucura ou, paradoxalmente, pela autoafirmação, ou ainda, pela certeza de que vivendo pequenas mortes diárias, ou vagando entre a luxúria e o sagrado, todas são personagens imprescindíveis às obras literárias, e, por conseguinte, ao fazer artístico do escritor.

Assim, buscamos neste estudo nos posicionar em relação à recepção da obra de arte, em especial, à recepção das personagens femininas, que mesmo não sendo centrais – à exceção de Lucíola, que dá nome ao próprio livro – tornam-se o centro das atenções – de um leitor curioso, atento, por vezes ingênuo, mas sempre apaixonado – a partir do momento em que suas ações mediadas por seus desejos fazem delas as grandes “mulheres de papel” do mundo ficcional.

Diz-nos Compagnon sobre a recepção da obra de arte que

[...] os estudos recentes da recepção interessam-se pela maneira como uma obra *afeta* o leitor, um leitor ao mesmo tempo passivo e ativo, pois a paixão do livro é também a ação de lê-lo. A análise da recepção visa ao efeito produzido no leitor, individual ou coletivo, e sua resposta – *Wirkung*, em alemão, *response*, em inglês – ao texto considerado como estímulo. Os trabalhos desse gênero se repartem em duas grandes categorias: por um lado os que dizem respeito ao ato individual de leitura (originalmente em Roman Ingarden, depois em Wolfgang Iser), por outro lado, aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto (em Gadamer e particularmente Hans Robert Jauss). (2014, pp. 145-146)

E ainda sobre a recepção do leitor, podemos pensar na expectativa desse leitor em relação ao texto. A esse respeito, Compagnon nos afirma que

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos [...] A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás, sendo que um critério de coerência existe no princípio da pesquisa do sentido e das revisões contínuas pelas quais a leitura garante uma significação totalizante à nossa experiência. (2014, 146)

## O SENTIMENTO AMOROSO

Não posso adiar o amor

Não posso adiar o amor para outro século  
não posso  
ainda que o grito sufoque na garganta  
ainda que o ódio estale e crepite e arda  
sob montanhas cinzentas  
e montanhas cinzentas

Não posso adiar este abraço  
que é uma arma de dois gumes  
amor e ódio

Não posso adiar  
ainda que a noite pese séculos sobre as costas  
e a aurora indecisa demore  
não posso adiar para outro século a minha vida  
nem o meu amor  
nem o meu grito de libertação

Não posso adiar o coração

(António Ramos Rosa)

## **2. As representações do amor em *Lucíola*, *Capitu*, *Rosalina* e *Muriel*: perfídia, dissimulação, ciúme, paixão e ódio.**

Mas trazia as visões, o delírio, a memória. O sonho e o pesadelo, dentro de si mesma. Até mesmo as palavras que iam ser ponte, para-quadras para o salto no escuro, já estavam lá dentro também, embriões de frases, expressões gestadas, floração germinando. Mas tudo ainda era potencial. E podia ser que não vivessem nunca, que ela estivesse mesmo condenada à esterilidade, a suportar que todo aquele universo interior mirrasse, definhando. Aborto. Ovo gorado. Deserto. Terra erma. Uma forma de loucura auto-envenenada pelas próprias imagens do seu interior. (MACHADO, 1988, p.128)

À primeira vista, falar de amor remete o leitor àquele amor romântico, sublimado, tão em voga nos séculos XVIII e XIX. O amor que enlouquecia as mocinhas casadoiras em busca de um par perfeito, ou de um marido que comprasse seus dotes com dinheiro, fama e poder. Época do patriarcado com toda sua força e opulência. Os pais decidiam a vida conjugal das filhas e estas aceitavam pacificamente as decisões, uma vez que para a mulher daqueles séculos era uma atitude mecânica acatar ordens vindas dos homens com sua, então, superioridade androcêntrica. Ao se livrarem da dominação paterna, caíam logo na dominação do marido. Estranho nos parece falar do sentimento amoroso, já que, na maior parte das vezes, ele não ocorria, salvo raras exceções. Havia também uma preocupação constante com a sexualidade feminina, que deveria ser reprimida logo que fosse despertada, seguindo os estereótipos da época. Entretanto, nem tudo corria em conformidade com as leis impostas pela família, pela Igreja e pelo Estado. Conforme estudos de Araújo:

[...] a explosão do desejo da mocinha virgem à senhora casada era não raro difícil, muito difícil mesmo, de controlar. Das leis do Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e à coerção informal, mas forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar às amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. A todo-poderosa Igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade feminina. O fundamento para justificar a repressão da mulher era simples: o

homem era superior, e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade. (Apud: DEL PRIORE, 2011, pp. 45-46)

Fugindo aos estereótipos impostos pelo século XIX, *Lucíola*, personagem central do romance homônimo de José de Alencar, rompe completamente ao decidir tornar-se uma prostituta de luxo e ter aos seus pés toda sorte de conforto – joias, vestidos caros, festas, casa ricamente mobiliada, entre outros luxos – que o dinheiro pode comprar. Para isso, ela escolhe clientes, que são sempre abastados senhores da alta burguesia da sociedade carioca. Lúcia (ou Lucíola) é uma mulher que exerce um imenso fascínio sobre os homens. Rosto angelical, corpo perfeito, cabeleira espessa e brilhante, pele macia e com frescor da juventude: apenas vinte anos de idade. Inteligente e perspicaz. Todos esses predicados não a isentam, porém, de ser uma mulher dominadora e decidida, muito diferente daquilo que se esperava de qualquer mulher da época. Diferente, inclusive, de outras prostitutas. De acordo com estudos de Simone de Beauvoir, sobre a questão das prostitutas e hetairas, segundo ela:

É na hetaira que os mitos masculinos encontram sua mais sedutora encarnação; ela é mais do que qualquer outra, carne e consciência, ídolo, inspiradora, musa; pintores e escultores querem-na como modelo; ela alimenta os sonhos dos poetas; é nela que o intelectual explora os tesouros da “intuição” feminina; ela é mais inteligente que a matrona, menos afetada na hipocrisia. As que são superiormente dotadas [...] sentirão necessidade de manifestar, de maneira autônoma, o valor que o sufrágio alheio lhes confere; gostarão de transformar suas virtudes passivas em atividades. Emergindo no mundo como sujeitos soberanos, escrevem versos ou prosa, pintam, compõem. [...] Pode acontecer também que, utilizando o homem como instrumento, ela exerça funções viris por intermédio dele [...] Essa libertação pode traduzir-se no terreno erótico, entre outros. No dinheiro ou nos serviços que presta ao homem, a mulher pode encontrar uma compensação para o complexo de inferioridade feminina; e dinheiro tem um papel purificador; abole a luta dos sexos. [...] fazer o homem pagar – pagar-lhe também [...] – é transformá-lo em instrumento. Com isso, a mulher nega-se a sê-lo: talvez o homem pense *tê-la*, mas essa posse sexual é ilusória; ela é que o *tem* no terreno muito mais sólido da economia. Seu amor-próprio está satisfeito. Pode-se entregar aos amplexos do amante, não cede a uma vontade estranha, o prazer não lhe poderá ser “infligido”, apresentar-se-á antes como um benefício suplementar; não será “tomada” porquanto é paga. (1980, pp. 337-338; grifos da autora)

É Lúcia, por exemplo, quem decide o momento de deixar seu parceiro e tomar para si outro amante. Lúcia não quer se apaixonar, ao contrário, prefere manter à distância qualquer relacionamento amoroso. Seus relacionamentos são sempre negócios profissionais, friamente calculados. Ela sabe como enredar um homem e mantê-lo em cativeiro até o momento de dispensá-lo para substituí-lo por outro. Tem consciência de seu poder de sedução e de sua beleza. Lúcia, a nosso ver, enquadrar-se-ia na categoria a qual Beauvoir convencionou denominar “hetaira”, uma vez que ela é altamente libertária, decidida e inteligente. Todavia, em nosso estudo não faremos distinção entre os termos, uma vez que Lúcia é, no romance, a prostituta de luxo que transita pela alta burguesia carioca.

- A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende [...].
- Posso falar a esse respeito. Fui seu amante por quatro meses.
- Por que a deixou? Aborreceu-se?
- Não a deixei. É seu costume: um belo dia, sem causa, sem o mínimo pretexto, declara a um homem que suas relações estão acabadas; e não há o que fazer. Podem oferecer-lhe somas loucas, é tempo perdido. Também no dia seguinte, ou no mesmo, daí a uma hora, toma outro amante que não conhece, que nunca viu. (1999, p.29)

Entretanto, esse novo amante terá que possuir bens para manter todo o seu esplendor. O diálogo acima se dá entre Paulo, deslumbrado pela beleza de Lúcia, e Cunha, seu antigo amante. Cunha, aliás, é o homem que a faz prostituta, como se pode ler no fim da história, quando ela revela a Paulo como foi iniciada na vida de cortesã. Também com relação aos diálogos travados entre as personagens alencarianas, Candido nos diz que: “[...] com *Lucíola*, onde se nota a marca da experiência teatral na firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico, fazem deste, um dos três ou quatro livros realmente excelentes que [Alencar] escreveu.” (2009, p. 536)

É uma constância em Alencar abordar em seus romances urbanos o amor como tema central, ou seja, o autor aborda a situação social e familiar da mulher, tendo em vista, o casamento e o amor. O mundo romântico alencariano gira em torno do subjetivismo, por isso, em *Lucíola*, as personagens centrais Paulo e Lúcia vivem ambas



em constante desarmonia com os valores e imposições da sociedade e/ou da família burguesas. Conforme estudos de Candido:

[...] Nos seus livros sentimos aquele desejo de refinada elegância mundana, que a presença da mulher burguesa condiciona no romance “de salão” do século XIX. No entanto, há um terceiro Alencar [...] É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher. Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. [...] Dessa energia dão testemunho certos traços atrevidos, como a orgia vermelha de *Lucíola* [...] Assim, o impulso heróico e a quadrilha, idealizada dos romances de salão – um sobrevoando o cotidiano, outro retocando-o – se aprofundam por essa terceira dimensão que corresponde, na exploração da alma, ao mesmo desejo de coisa nova e liberdade de gestos que o levaram a buscar meios os mais diversos para cenário de sua obra. (2009, p. 540)

Por tratar-se de um romance narrado em primeira pessoa, observamos que a manifestação do subjetivismo se dá por meio de um narrador autodiegético e “volúvel”, termo empregado por Schwarz (1990), para designar um narrador pouco confiável, uma vez que Paulo é o único a dar seu ponto de vista. Tudo que ele narra são reminiscências, incluindo aí os diálogos que ele trava com Lúcia e, mais tarde, com Maria da Glória. Toda a narrativa gira em torno do que Paulo vê, pensa e sente. Tudo, portanto, muito individual e sob uma ótica unilateral. Já no primeiro capítulo, o narrador esclarece que escreveu essas páginas para se justificar perante uma senhora que estranhou sua “[...] excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizavam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagância. [...] Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecem. É um *perfil de mulher*, apenas esboçado.” (1999, p.17; grifo do autor) Parece que o narrador necessita do apoio da senhora G.M. para se fazer confiável ao leitor, uma vez que o perfil de Lúcia está “apenas esboçado”. Alencar parece querer, por intermédio da narrativa autodiegética, ludibriar o leitor, tendo em vista que a senhora G.M., ao que tudo indica, trata-se dele mesmo, o que vem ratificar a volubilidade do narrador, intensificada pelo próprio autor.

De acordo com Shwarz, a volubridade do narrador consiste na sua impermanência, ou seja, “[...] em não se dar jamais por achado, a olhos alheios ou aos próprios, e se afirma através da desidentificação sistemática de si mesmo, cuja partida é a constante adoção de novos papéis, logo postos de lado outra vez.” (1990, p. 32) Paulo parece querer isentar-se da culpa de contar a toda uma sociedade sua paixão transformada em amor sublime por uma prostituta que frequentava a roda da alta burguesia carioca da época. Assim, esclarece logo, que será a senhora G.M. que dará às cartas o destino e o título que lhe aprouver, dando a entender que ela as transformará num livro, tendo em vista que haverá até mesmo um título.

Em *Lucíola*, a temática central está justamente na exaltação do amor como força purificadora, capaz de transformar uma prostituta numa amante fiel, submissa e até sincera. É o que se vê no diálogo travado entre ela e Paulo, que a vê como um anjo.

Tive força para sacrificar-lhes outrora meu corpo virgem; hoje, depois de cinco anos de infâmia, sinto que eu não teria coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora. Ainda duvidará de mim?  
– Tu és um anjo, minha Lúcia! (ALENCAR, 1999, p.91)

Antes, porém, Lúcia é quem comanda a cena. Como uma mulher decidida, ela sabe o momento de livrar-se do amante. Não quer se apaixonar. Ela não admite que ninguém adquira direitos sobre si. Em sua casa, um homem é sempre recebido como hóspede, nunca como dono. A força avassaladora de Lúcia reside no fato de ela ser dona de si mesma, de seu corpo, de sua casa. Corpo e casa fundem-se ao representarem, ambos, o luxo e a luxúria, rompendo com estereótipos e costumes em voga até então.

Conforme estudos fenomenológicos de Bachelard sobre a casa como um espaço de intimidade do ser humano, ele nos diz que

Para un fenomenólogo, para un psicoanalista, para un psicólogo (enumerando estos tres puntos de vista por orden de precisión decreciente), no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción – sea

ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones – para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata a la función primera de habitar. El geógrafo, el etnógrafo pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitación. En esta diversidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. (2010, p.34)

Lúcia, portanto, sente-se segura dentro de sua habitação, onde só adentra quem ela deseja. Sua intimidade é preservada, mesmo que seja uma prostituta. Talvez seja isso que a diferencie de outras prostitutas. Ter seu próprio espaço é uma forma de conquista da felicidade. Ela não é dominada e oprimida, antes, é ela quem domina e controla. Se necessário, torna-se a opressora quando tenta suplantar todo e qualquer sentimento afetivo que possa surgir entre ela e seus parceiros. Não quer ser encarcerada, tendo em vista que o amor, segundo ela, é uma forma de prisão. Ela faz um pacto com seus amantes e previne-os que os deixará quando quiser, sem razão, pretexto ou explicação. Eles poderão ter com ela a mesma atitude. Lúcia não quer relações duradouras e extenuantes. Para ela tudo deve ser dito. Ninguém deve se obrigar a nada que não queira. Ela é livre e deixa que esta liberdade se aflore e se evidencie na relação de reciprocidade e de cumplicidade que estabelece com seus parceiros. Por suas atitudes, é vista como a mais bela, caprichosa, incompreendida e excêntrica mulher do Rio de Janeiro. É o que se pode ler claramente na fala de Cunha a Paulo: “[...] Ora, com uma mulher desta natureza, que não oferece a mínima ocasião de prestar-lhe um serviço e ganhar-lhe amizade ou a gratidão, é possível ter direitos adquiridos?” (ALENCAR, 1999, p.29) Por meio desta fala de Cunha, fica explícito o poder da dominação androcêntrica *na e pela* linguagem, como se a figura feminina representasse aquele objeto de adorno que os homens adquirem e carregam consigo até que gasto ou quebrado tem, no descarte, a única solução viável. Todavia, como Lúcia é uma mulher que se mostra e diz qual o seu papel na sociedade burguesa na qual se insere, podemos perceber uma desconstrução inicial do discurso patriarcal e a voz feminina passa a ser ouvida, deslindando uma nova ordem social e simbólica do perfil de uma mulher que surge, que emerge do subsolo das emaranhadas raízes do século XIX para se fazer ouvir e demonstrar seus desejos, seus valores e sua posição social. Ainda que prostituta, ela tem voz e é respeitada por isso. Dessa forma, ela exerce um grande fascínio sobre os

homens, porque a eles se iguala no seu direito à liberdade. Por sua excentricidade, Lúcia torna-se uma personagem encantadoramente sedutora. Assim como ela seduz Paulo, que passa a venerá-la como se ela fosse uma divindade, ela também seduz o leitor com seu dinamismo e vitalidade, beleza e sagacidade, destreza e maturidade. E esse leitor passa a acompanhá-la a cada passo, deslindando novas formas de ler e de interpretar, quase como um coautor, ou como Iser denominou, um “leitor implícito”, aquele que “[...] encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas, não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto.” (Apud: COMPAGNON, 2014, p. 149)

O amor, para Lúcia, não existe. O que há é a paixão. Esta paixão é exacerbada não apenas pelo comportamento dela, mas também pela forma como ela se veste, pelo seu olhar, cabelos, gestos, mobiliário de sua casa, entre tantos outros detalhes. A cor vermelha é a que melhor representa essa paixão que ela parece exercer sobre sua própria vida, sobre os homens e até sobre as mulheres. É na “orgia vermelha” de seus trajes que ela seduz também o leitor. Ela torna-se, então, uma mulher apaixonante, apesar de temperamental e dominante. Contudo, quando vai se despersonalizando para tornar-se a pueril Maria da Glória, toda sua força e exuberância perdem o viço. O vermelho cede lugar ao branco. A dominação cede lugar à submissão. A luxúria cede lugar à pureza, pois a culpa tem que ser extinta de sua alma. Assim, seu encanto concupiscente e sua força dominante se perdem para não mais voltar. A paixão pela vida mundana que levava cede lugar à simplicidade. Lucíola perde o brilho e se despersonaliza ao despir-se de sua vida sedutora para entregar-se a um amor sublimado e fraternal, uma vez que não permite que Paulo, ou qualquer outro homem, mantenha com ela nenhum tipo de contato físico. Lúcia foge de si para viver num não-lugar, ou seja, escondida do mundo, longe da cidade, numa casa humilde, com sua irmã caçula, Ana, a única sobrevivente da sua tragédia familiar. Lúcia vê-se na menina Ana – devido às semelhanças físicas – e propõe a Paulo que se case com a irmã para que seu amor se perpetue. Ele não aceita, pois jamais deixou de amá-la. Procura Lúcia em Maria da Glória, mas não a encontrando, se conforma com aquele amor insigne que lhe é ofertado. Vivem ambos solitários, reféns de um amor que os aproxima e os afasta ao mesmo tempo, como uma mola que estica para retornar ao seu ponto inicial: a solidão. Assim é o amor romântico das personagens alencarianas, que tem no subjetivismo seu ápice, como nos mostra Lúcia Helena em seus estudos sobre o Brasil de Alencar e da Modernidade:

Debruçando-se sobre si mesmo, o pensamento romântico se afeiçoa ao confessional, ao desnudar e escavar do íntimo, num mergulho para dentro, em busca de um estado lírico que num caudal de emoções torna opacas a separação entre o interno e o externo. Na ânsia de expor suas entranhas, a exibição do *eu* em seus recônditos meandros constitui um dos mais importantes fenômenos da época. (2006, p. 31; grifo da autora)

Também a questão da solidão é tema recorrente no romance *Lucíola*, uma vez que o amor impossibilitado e cheio de remorsos e culpas não deixa que Lúcia e, conseqüentemente, Paulo possam continuar a viver suas vidas como outrora viviam, cercados de amigos e de festas na corte. O processo de solidão é visível quando Lúcia resolve tornar-se Maria da Glória para purificar-se através do castigo que ela imputa a si e ao seu amado: o de viverem se amando sem se tocarem. A única demonstração de amor, não era mais que um beijo na testa ou um passeio de braços dados, em companhia de Ana. O leitor vive essa angústia juntamente com as personagens, que deslocadas, não conseguem viver plenamente, mas encontram no exílio da solidão, e no inatingível, a única forma de estar no mundo.

Há uma melancolia recalcada na forma romanesca alencariana. A nostalgia [...] que o viajante, o exilado e o deslocado conhecem e carregam: a saudade de uma aspiração que não se atinge [...] Sua obra romanesca nos conduz, portanto, de volta à matriz das solidões. Ela é sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença entre o eu e o mundo, de uma inadequação entre os sonhos dos homens, sua alma, e a ação que lhes permite a máquina do mundo textualizada [...] (HELENA, 2006, pp 85-86)

Logo, com relação às representações do amor no romance *Lucíola*, podemos vislumbrar que Lúcia, a prostituta, não consegue manter-se liberta de tal sentimento, preferindo morrer para a sociedade, e, com isso, cede lugar ao seu alterego, Maria da Glória. Percebemos que Maria da Glória sempre esteve presente em Lúcia, escamoteada pelo autor, para, no ápice da leitura, mostrar ao leitor – da época e atual – que o *bem* deve ressurgir contra o *mal*, seguindo a linha do *mito do bom selvagem*, de Jean-Jacques

Rousseau (2005)<sup>1</sup>. A pudícia resgatada por meio da personagem Maria da Glória e o amor impossível e sublimado, portanto, tipicamente romântico, vence a paixão desenfreada da sedutora Lúcia por seu amante Paulo. A forma de libertar Lúcia desse amor proibido, é, justamente, transformá-la na “pseudoingênuo” Maria da Glória, desobrigando-a dessa missão árdua que é manter um amor casto, matando-a, por meio de um filho, que gerado num corpo lascivo, não pode nascer, bem como não poderá também perpetuar um amor que se iniciou por meio da luxúria e da concupiscência. Dessa forma, observamos que Alencar mesmo querendo manter o Romantismo com toda sua tradição, tão em voga na época, rompe com determinadas convenções canônicas, uma vez que essa castidade excessiva nada mais é que um tipo de perversão sexual imputada à personagem, sob a forma de castigo. Castigo, aliás, que se estende à questão financeira de Lúcia, pois ao tornar-se Maria de Glória passa a não mais se importar com o dinheiro que recebera advindo da prostituição, transferindo-o para a educação e o futuro (incerto) de sua irmã caçula. Paulo é quem, a pedido dela, começa a administrar seus bens. Ao “perder”, ou a não mais cobiçar, a fortuna de outrora, Lúcia perde também sua independência emocional, tornando-se submissa a uma situação de simplicidade e humildade e a uma sociedade que assim deseja moldá-la: uma mulher que deve ter do homem não apenas o falo, ou o amor, mas, sobretudo o controle e o domínio. De acordo com Schwarz, sobre a questão capitalista, tão latente nos romances urbanos de Alencar, ele nos aponta a ligação existente entre o capitalismo e as relações afetivas e sexuais, uma vez que o dinheiro, paradoxalmente, afasta e aproxima os indivíduos tanto por meio da reificação quanto da erotização, tornando o universo humano mais vivo, atraente e, talvez, menos convencional.

Assunto explícito: o dinheiro recalca os sentimentos naturais; assunto latente: dinheiro, desprezo e recusa formam um conjunto erotizado, que abre perspectivas mais movimentadas que a vida convencional. Noutras palavras, o dinheiro é o deletério porque separa a sensualidade do quadro familiar existente, e é interessante pela mesma razão. Daí a convergência, em Alencar, entre riqueza, independência feminina, intensidade sensual e imagens da esfera da prostituição. [...] Isso posto, a consequência formal com que Alencar desenvolve o seu

---

<sup>1</sup> Teoria empregada pelo filósofo para explicar que homem primitivo é bom e puro por natureza, oposto ao homem civilizado, que é corrompido e cheio de mazelas. Aplica-se muito tal conceito nas análises dos romances indianistas de Alencar, todavia aqui o pegamos de empréstimo, por entendermos que se adequa ao binarismo “bem” versus “mal”.

assunto [...] coloca no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais. Onde Antonio Candido aponta uma superioridade, que existe, há também uma fraqueza. A utilização instrumental e, portanto, o antagonismo absoluto é o modelo, aqui, da relação entre os indivíduos. Ora, esse é um dos efeitos ideológicos do capitalismo liberal, assim como é um dos méritos do romance realista significá-lo em sua própria estrutura. (SCHWARZ, 1988, p.54)

Partindo desse pressuposto do capitalismo e de sua influência nas relações afetivas, encontramos também em Capitu, personagem feminina central do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, uma forte ligação com o capital. Misto de menina e de mulher, Capitu mostra-se muito madura em relação ao seu par romântico, Bento Santiago, com quem se casa. Sua independência emocional é particularmente notada desde que ela começa a ter uma curiosidade exacerbada pelas coisas mundanas e a querer entender de política, economia, religião, entre tantos outros temas. A independência financeira e, por conseguinte, feminina, de Capitu dos domínios da sociedade patriarcal da época – século XIX – já se faz perceber desde a morte de sua mãe, uma vez que ela administrará dos afazeres domésticos às questões financeiras do lar: “Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; [...]” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.182)

Machado, ao dar corpo a esta personagem, parece querer mostrar ao leitor toda simbologia e representatividade do universo feminino corroborando a construção desse universo e, inversamente, a desconstrução da sociedade androcêntrica tão em voga. À frente de seu tempo, Machado põe em evidência o tema mulher, com suas contradições, torturas, paixões, amores, violência, maternidade entre tantos outros tópicos recorrentes, que remetem o leitor ao universo feminino. O bruxo do Cosme Velho parecia prever, fazendo jus a sua alcunha, com muita antecedência, que o sujeito feminino estaria prestes a ser motivo de interesse também de outros tantos escritores, o que já se iniciara com José de Alencar, ao traçar seu *Perfis de Mulher*. De acordo com estudos de Pietrani, sobre o enigma mulher dentro do universo machadiano, ela nos diz que:

Na quase ausência da mulher na História social e política brasileira do século XIX, o romancista tematiza sobre esta questão, retomando um veio aberto por Alencar, construindo uma das mais intrigantes e atraentes galerias de personagens femininas. Basta notar que, ao se comentar do romance *Dom Casmurro*, por exemplo, não é sobre Bento Santiago que nossos olhos se deterão, antes, é Capitu que nos cobra atenção. (2000, p.15)

Todavia, claro está para nós, que o narrador e protagonista da história parece dividir-se, ou multiplicar-se, em, pelo menos, três: Bentinho, menino de imaginação fértil e feliz, que se dedica às brincadeiras infantis ao lado de sua amiga Capitu; Dom Casmurro, o narrador que conta suas reminiscências – desde a infância, sua ida para o seminário, sua amizade com Escobar, seu amor por Capitu, sua admiração pela mãe e pelo agregado José Dias, entre outras – até tornar-se o homem ensimesmado, que busca a si em todos os espaços-temporais da narrativa (inclusive, na casa que manda construir no Engenho Novo, réplica da antiga casa de Matacavalos), e o narrador cruel, que renega o filho, renegando também o amor que nutre por Capitu, exilando-a em outro país, para nunca mais sentir-se obrigado a vê-la. Conforme estudos do professor e crítico literário, Ronaldes de Melo e Souza,

Na evocação dos tempos idos e vividos, o narrador adota uma perspectiva dual, em que se alternam ou interpenetram-se duas visões narrativas, uma do defunto autor, e outra do protagonista. A extraordinária complexidade do processo de mediação narrativa do romance *Dom Casmurro* se evidencia quando se percebe que o personagem Bento Santiago não tem caráter definido, mas assume múltiplos caracteres no decurso de sua existência. No ciclo vital da infância à maturidade, o protagonista exhibe feições diferenciadas e consonantes com a diversidade das disposições anímicas de cada uma das experiências imediatamente vividas. O menino ingênuo que canta um duo terníssimo não se identifica com o ciumento, que protagoniza o drama do suposto triângulo amoroso, nem com o pai que não reconhece Ezequiel como filho. A pergunta que se interroga pela personalidade de Bento Santiago não se resolve em resposta uniforme, não só porque o personagem se modifica nas etapas sucessivas do caminho de sua vida, mas também porque a contradição lhe perpassa todos os atos. Da infância à maturidade, caracteres contraditórios coexistem na contextura íntima de seu ser. (2006, p.141)



Em *Dom Casmurro*, quem inicia a história é um narrador que suspeito e acabrunhado, vê o mundo sob a ótica de um homem que se crê traído pela mulher amada, porém sem jamais ter a certeza definitiva. Para isso, ele localiza-se no tempo, rememorando sua vida na solidão da casa que manda construir no Engenho Novo, onde vive com apenas um criado. Essa necessidade de encontrar-se temporal e espacialmente é a forma que ele acha de estar mais próximo de seu passado, escrevendo dentro de um simulacro, ou seja, a casa para Dom Casmurro é uma “extensão” de si mesmo, de suas intimidades, de suas vivências. Ele necessita estar do lado de dentro para poder narrar.

[...] la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno de la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende de todas las casas que soñamos habitar [...] (BACHELARD, 2010, p. 33)

Sua casa é uma cópia da outra e ele tenta ser quem já não é mais. Se ele vive nessa casa simulada, está, na verdade, simulando a si mesmo, numa tentativa frustrada de ser quem já morreu. Assemelhando-se a Brás Cubas, Dom Casmurro torna-se, praticamente, um defunto-autor. É o que se pode ler no segundo capítulo do livro, quando ele explica ao leitor o porquê de *Dom Casmurro* ter sido escrito. Capítulo, aliás, intitulado *O livro*.

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as instruções que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual [...] Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... não

alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. [...] O mais é também análogo e parecido. [...] Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa.

O meu fim, evidente, era atar as duas pontas da vida, 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 falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (1997, pp.16-17)

Um narrador tão complexo em relação a si, aos seus embates internos, que inicia sua narrativa pelo fim, é um homem recalcado, porém sem deixar de ser irônico, trágico e, até, um pouco cômico. Dom Casmurro vê seu amor por Capitu transitar por um terreno movediço, uma vez que parece que ele também não se arrepende de ter cometido contra ela a vileza de afastá-la dele próprio e da vida que ela levava no Rio de Janeiro. Uma vida supostamente feliz, ao lado do filho Ezequiel, que tanto almejaram, e do casal de amigos, Sancha e Escobar. No entanto, tornando-se Ezequiel, ao crescer, a cara, os trejeitos, o olhar de Escobar, na visão de Dom Casmurro – este, aliás, único amigo que Bento Santiago teve – começa o cenário de autodestruição e de dissolução de laços, antes harmoniosos e de cumplicidade. Autodestruir-se psicologicamente não foi suficiente, Bento parte, então, para a destruição do amor em toda sua dimensão: o amor que nutre por Capitu, por seu filho Ezequiel, por seu melhor amigo Escobar, e até por sua mãe que vendo a infelicidade de Bentinho morre ainda na flor da idade. Apenas o agregado da família, José Dias, parece permanecer ao seu lado, mesmo que, no íntimo, desconfie das atitudes de Bento. José Dias dissimula, porque ama Bentinho desde criança – um amor quase paternal, porém, submisso. O amor torna-se para Dom Casmurro ódio incontrolável. Atar as duas pontas – adolescência e velhice – já não lhe é mais possível. Capitu, com seus *olhos de ressaca*, já não está mais ao seu lado. Longe, na Suíça, a mulher definha de tristeza até encontrar a morte.

Portanto, falar de amor em *Dom Casmurro*, ou melhor, das representações do sentimento amoroso que circundam a personagem Capitu, nos remete a uma série de indagações, entre elas: ingenuidade, dissimulação, perfídia, ódio, dinheiro, mutismo, abnegação, isolamento, solidão e morte. Neste capítulo, porém, voltamos nosso olhar para o enigma que envolve Capitu, uma vez que é por causa dele que a narrativa toma

corpo e o protagonista-narrador torna-se enredado pela trama, transformando-se num homem casmurro e paradoxal, transitando entre a solidão e a ironia, o amor e a tragédia.

Conforme estudos de Julia Kristeva sobre a melancolia do “estrangeiro” que habita cada um de nós, e, estendendo esse pensamento à personagem Dom Casmurro, podemos visualizá-lo como aquele que procura dentro de si e também exteriormente, por seu “país perdido”, ou seja, a mocidade feliz que teve junto da menina Capitu. Assim, Kristeva nos afirma que:

Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. Ele sabe disso, com o saber desolado dos que desviam a raiva dos outros (porque sempre existe um outro, uma causa ruim do meu exílio) contra si mesmo: “Como abandoná-los? Eu mesmo me abandonei.” (1994, p.17)

De acordo com as investigações do estudioso Eugênio Gomes em seu livro *O enigma de Capitu*, Gomes nos alerta que em 1958, numa conferência literária na Bahia, o escritor e criminalista Aloysio de Carvalho Filho, após apontar as distintas reações da crítica literária ao romance *Dom Casmurro*, interroga Machado de Assis, cinquenta anos após sua morte, sobre a fidelidade de Capitu: adúltera ou inocente? A resposta, no entanto, é, segundo Carvalho Filho, amena e não surpreende nem decepciona: “Talvez culpada, quem sabe inocente?” (1967, p.xiii). Ainda conforme Gomes, com relação à ficção e a realidade, ele nos alerta que:

É perfeitamente compreensível essa incerteza, mas que espécie de verdade espera o leitor encontrar, acaso numa obra de ficção? A verdade da vida é uma, e a do romance, outra, e neste, o que deve prevalecer é a imaginação do autor, sem prejuízo da verossimilhança. E no *Dom Casmurro* esse princípio foi cabalmente observado. (1967, p.xiii)

A transmutação de Bentinho em Dom Casmurro é gradativa e muito intensa. Porém, no decorrer da leitura, é possível vislumbrarmos duas coisas: Dom Casmurro

sempre esteve escondido na alma de Bentinho, faltava-lhe apenas um motivo para que ele despertasse e tomasse conta da narrativa, bem como a *cigana oblíqua e dissimulada* sempre esteve dentro da menina Capitu, seduzindo o narrador com suas artimanhas, assim como o leitor, que ora se pergunta: quem é Capitu? A feição que lhe imprime Dom Casmurro é verdadeira? É Capitu, de fato, esta mulher que cresce à sombra da perfídia, ou tudo não passa da imaginação perturbada de um narrador que mostra na dualidade de seu caráter, sua multiplicidade de vozes? Segundo Compagnon, com o intuito de responder às interrogações, e baseando-se no que ele denomina de “leitor implícito”,

[...] o ato da leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto, isto é, em linguagem comum, a imaginar os personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos dispersos e incompletos. A leitura se apresenta como uma resolução de enigmas [...]. Utilizando a memória, a leitura procede a um arquivamento de índices. A todo momento, espera-se que ela leve em consideração todas as informações fornecidas pelo texto até então. Essa tarefa é programada pelo texto, mas o texto a frustra também, necessariamente, pois uma intriga contém sempre falhas irredutíveis, alternativas sem escolha, e não poderia haver realismo integral. Em todo texto, existem obstáculos contra os quais a concretização se choca obrigatória e definitivamente. (2014, 146)

Capitu, menina extraordinariamente perspicaz, desde a adolescência mostra-se como aquela capaz de enredar, de decidir e de controlar as ações do narrador Bentinho, um menino inseguro e que ouve várias vozes dentro de si. Tais vozes o levam cada vez mais a um sentimento angustiante e solitário que só se dilui quando Capitu toma a frente para resolver seus tormentos e dúvidas. Assim, mesmo que o sentimento amoroso cresça entre eles, é fato que Bentinho sofre de grande perturbação mental, posta desde o início, quando o narrador Dom Casmurro, ao contar suas lembranças, deixa claro para o leitor que tudo que ele suporta tem uma única razão: o ciúme (doentio) que sente por Capitu. Toda a insegurança de Bentinho, ao ouvir vozes internas que lhe tumultuam a mente, se choca com a segurança de Capitu, parecendo-nos, numa análise mais profunda, um caso patológico. Bentinho, sendo fruto de uma promessa de sua mãe – se sobrevivesse tornar-se-ia padre – sente-se cada vez mais incapaz de livrar-se do fardo de

ter que ir para o seminário e deixar Capitu solta no mundo, à mercê de um novo amor. Novamente, é a menina Capitu quem decide a maneira de Bento livrar-se de tal promessa. Ela conjectura um plano para que ele se livre do seminário, manipulando o agregado da família, José Dias, que é muito ouvido e respeitado por todos, principalmente por Dona Glória, mãe de Bento. Todavia, é por meio do próprio Bento que o plano será posto em prática, ou seja, Capitu traça o plano e é Bentinho que tem que executá-lo. A insegurança do menino é enorme. Ele sente-se incapaz, tem medo do que dizer a José Dias. Sempre instável em suas atitudes, ele se deixa manipular por Capitu. Submisso ao seu amor, Bento parece ficar cego para o mundo quando em companhia da amada. E o leitor rende-se completamente a Capitu acompanhando de perto todos os planos por ela tramados e tenta, inclusive, preencher com a imaginação, lacunas que por ventura possam ter sido por ela deixadas.

[...] Capitu aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponha uma concepção grande executada por meios pequenos. [...] Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem pudesse contar. [...] e o melhor é outra coisa, José Dias... [...] Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é a favor. Faça-lhe também elogios. Ele gosta de ser elogiado [...] mas o principal não é isso; é que ele tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. [...] Ande, peça, mande. Olhe, diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo. (1997, pp. 48-49)

Capitu, porém, tudo vê. É observadora e dissimulada em muitas de suas atitudes. Conhece bem a personalidade de cada membro da família de Bento, e dessa forma, age, não apenas aconselhando, mas resolvendo os problemas pessoais e espirituais de seu amor-amigo. Estudar leis em São Paulo era muito melhor que tornar-se padre. Ser padre romperia completamente com a possibilidade de um casamento futuro. O agregado da família, por ser meticuloso e interesseiro, faria aquilo que Bentinho quisesse, tendo por trás, as ideias espetaculares de uma mente brilhante – a mente de Capitu – libertária,

resoluta e, por que não dizer, maquiavélica? O que observamos é que o amor de Capitu por Bento não foi demonstrado pelo narrador com a mesma intensidade que o amor dele por ela. Capitu era muito mais engenhosa que amorosa. Por trás de tudo que tramava havia sempre um bom motivo. Observando atentamente o comportamento da personagem ao longo da narrativa, o que nos parece é que o amor dela se resume a um pretexto para que possa ter alguém com quem dividir suas ideias, que muito à frente de seu tempo, já martelavam em sua cabeça, fazendo que seu pensamento se abrisse às inúmeras possibilidades de transitar num mundo burguês, tipicamente machista.

Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E minhas pernas andavam, desandavam, estancavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie, naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira. (1997, p.35).

Bento é visto pelo leitor como um adolescente tímido e inseguro, beirando à inocência, enquanto Capitu é lida e interpretada como a garota pérfida, interesseira e que se casa, talvez, por vislumbrar em Bento, uma forma de ascender socialmente, já que era uma menina de poucas posses, porém estudada e questionadora. A liberdade de pensamento de Capitu era maior que seu amor. Talvez, sendo a mais dissimulada das personagens machadianas, Capitu é um enigma que, provavelmente, jamais será decifrado. Se Capitu traiu ou não Bento, não se sabe. Quiçá, não seja esse o fato mais importante. O que pudemos observar, no entanto, é que a verossimilhança do romance com relação à personalidade libertária de Capitu e à personalidade conturbada de Bento Santiago foi mantida do início ao fim por um escritor que, com a pena nas mãos, olhou atentamente para todas as direções da alma humana, em especial para a alma feminina, se não para decifrá-la, para levá-lo – a si mesmo – a lugares longínquos e quase impenetráveis, carregando consigo um leitor implícito que tende a inserir-se na história com o firme propósito de desvendar todos os mistérios e as lacunas deixadas por um narrador extremamente arguto e bem construído. Na tentativa de desvendar os enigmas e supostas traições que rondam as personagens do romance e não apenas Capitu, nos deparamos com um leitor que já tem, implicitamente, outras leituras do mundo.

O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto nunca está todo simultaneamente presente diante da nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os indícios arquivados até então. (COMPAGNON, 2014, p. 150)

Como Capitu, misteriosa e enigmática, é também Rosalina, a personagem central do romance *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado. O amor passa ao largo da vida dela, uma menina frágil, submissa e escondida num corpo de mulher.

Rosalina é uma mulher jovem e bela. Talvez tenha em torno de trinta anos. Ela nunca sai de casa e vê o mundo por detrás das cortinas do sobrado onde vive, na pequena cidade mítica de Duas Pontes, localizada no interior do estado de Minas Gerais.

[...] Duas Pontes, inventada pelo autor de modo a representar, simbolicamente, a “cidadezinha qualquer” do interior do Brasil, do final do século XIX, meados do século XX [...] é em *Ópera dos mortos* (1967) que a cidadezinha ganha consistência simbólica: suas casas, suas ruas, seus habitantes, sua paisagem, mais do que simplesmente compor o enquadramento da trama, funcionam como elementos decisivos para a configuração do conflito central. Este se passa com Rosalina, a última herdeira da família Honório Cota (representante de uma tradição patriarcal que desapareceu), a qual vive isolada no sobrado construído pelo pai e pelo avô, e aos poucos vai sendo levada à loucura, pela obsessiva devoção aos mortos, que a mantém sempre em diálogo com o passado. (LAFETÁ, 2004, p.404)

O tempo parece não passar, por isso, talvez, até a idade dela seja um tanto difícil de decifrar, assim como é seu comportamento: vazio, angustiante, enclausurado, agônico. O leitor vive com ela essa claustrofobia. Faltam-lhe o ar, o sol, a vida e o convívio com as pessoas da cidade de Duas Pontes. Rosalina é amargurada e presa ao

passado. Um passado localizado na descrença que nutre pelo ser humano, pelo seu próximo que, contraditoriamente, é também o seu distante, uma vez que ela não permite que ninguém se aproxime e mantenha com ela qualquer tipo de relação afetiva, à exceção de Emanuel, seu amor de infância, de quando ela ainda tinha uma vida supostamente equilibrada e feliz. Sua vida atual é silenciosa, monótona e fria. Depois da morte dos pais, ela vive solitariamente com sua criada Quiquina. Vivem ambas num mutismo literal, uma vez que Quiquina é muda e Rosalina não tem com quem conversar. O monólogo interior de cada uma torna-se diálogo estabelecido através da fala pelo olhar e dos poucos e nervosos gestos da criada. Os pensamentos vagos de Rosalina são sua única companhia. Todavia, Quiquina que é velha e convive com ela desde que era ainda uma criança, parece antever tudo que ela pensa e sente, adivinhando todos os seus desejos. Quiquina simboliza a ponte que há entre Rosalina, e/ou o sobrado, e a cidade de Duas Pontes, que representa mais que a sociedade, mas o mundo, com todos os seus contrastes. Duas Pontes nos remete à ideia de um ir e vir entre a cidade e o campo; o urbano e o rural; o micro e o macrocosmo; entre os sons e o silêncio. E Rosalina não quer abrir-se ao mundo. Prefere apenas observá-lo à distância, como um *voyeur*. É Quiquina quem estabelece algum nexo entre Rosalina e esse mundo distante, uma vez que é ela quem vai à cidade vender as rosas de tecido feitas pela patroa, sua única atividade, aliás. O sobrado e Rosalina representam a mesma coisa, mesclando-se; ou seja: a vida e a morte. Há uma coisificação de Rosalina, porque ela parece já estar morta em vida e, em contraposição, uma vivificação do sobrado que, depois de morto, parece ressuscitar tão logo Rosalina decide contratar um misto de criado, capataz, faz-tudo – José Feliciano, ou Juca Passarinho, como é vulgarmente apelidado. Entretanto, antes da contratação do serviçal, diga-se, a contragosto de Quiquina, a monotonia de sua vida só é quebrada quando da visita de Emanuel, afilhado de seu pai, e quem administra seus bens, resolvendo para ela qualquer tipo de problema, em especial, os financeiros, já que ela é uma mulher rica. Sua relação com Emanuel é apenas uma questão administrativa. Todavia, claro está para o leitor que há uma espécie de recalque, de arrependimento, por parte dela, de não ter levado a cabo um relacionamento afetivo nutrido desde que eram inseparáveis amigos de uma infância distante. Agora – Emanuel já casado com outra mulher – resta a Rosalina apenas a acrimônia daquilo que não viveu, e mais: do que deixou escapar-lhe. Dessa forma, observamos que as representações do amor na personagem Rosalina vêm carregadas de indagações, mistérios e símbolos, pois ela parece desconhecer o sentimento amoroso. A



indiferença da personagem perpassa grande parte do romance, levando-nos a crer que ela não é humana, tamanha ausência de sentimentos que carrega. Ela parece tão vazia de emoções, que ao mesmo tempo nos faz pensar que é um “pote” cheio de contradições. Tais contradições levam-na ao êxtase da loucura, da degradação e de uma possível libertação. Rosalina constrói-se, desconstruindo-se e multiplicando-se em várias Rosalinas, distintas entre si. Outro traço marcante na personalidade dela é sua cultura, fineza de gestos e educação. Ela é uma personagem deslocada numa cidadezinha do interior mineiro. É ativa e elegante. Veste-se bem e tem gosto refinado. Difere-se muito das outras mulheres do local. Neste ponto, Emanuel aproxima-se um pouco dela. Não parece ser um homem rude, como a maioria descrita no romance.

Conforme estudos de Lafetá, sobre a escrita de Dourado, o crítico nos adverte que:

[...] das leituras de clássicos portugueses e de franceses do século XIX, certamente ficou muito em sua obra – o trato cuidadoso da linguagem, o rico conhecimento da língua portuguesa, o bem-humorado pastiche arcaico, o gosto irônico, mas fascinado pelos torneios retóricos, que caracteriza tão bem certas personagens suas, interioranos cultos, deslocados num meio rústico que não os compreende, mas sobre o qual se impõem, afetando divertida superioridade. Dos grandes realistas herdou ele o desejo do romance, da forma capaz de concretizar, na composição da intriga e das personagens, no tecido das relações interpessoais, toda uma complexidade social que poderia, como em tantos casos, resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa à experiência vivida, adquirindo consciência de símbolo. (2004, p.398)

De acordo com Autran Dourado, *Ópera dos mortos* é um romance simbólico e, segundo ele “O símbolo não é codificado, ao contrário dos signos.” (2000, p.145) Dessa forma, a leitura do romance não faz do leitor um decodificador de símbolos, mas, antes, um intérprete autorizado pelo autor, por meio de narradores múltiplos. Decifrar a personalidade de Rosalina e as representações de amor presentes nela envolve que o leitor decifre o próprio sobrado onde ela vive, ora cheio de vida e exuberância, ora carregado de mortes e enterrado no tempo passado, parado em cada pêndulo de cada relógio. Entender e interpretar Rosalina significa olhar detidamente para o passado, para seus mortos e seu sofrimento. Rosalina é um fantasma que permanece vivo para se

autopunir, punindo a todos os que fizeram dela o que ela é. Com relação à interpretação dos símbolos para o entendimento da totalidade da obra de arte literária, Dourado nos alerta que:

Quem cria um símbolo não pode ter a certeza de como ele será recebido, sentido. Tudo vai depender da maior ou menor sensibilidade, riqueza interior, vivencial, de quem o recebe. O receptor pode receber mais do que emitiu o emissor. Um significante feito de significantes. Daí não dizer nunca quero transmitir ou transmito tal emoção. É no objeto, a obra literária, que se transmite emoção; a obra produz emoção em quem a lê. Pronta, ela se fecha ao próprio autor. (2000, p.145)

Logo, percebemos na leitura de *Ópera dos mortos*, uma infinidade de simbologias, que conforme nos aponta o próprio autor pode ser maior ou menor do que aquilo que a fortuna crítica nos diz como leitores ou pesquisadores, ou seja, há uma multiplicidade de leituras que dependerão da sensibilidade de quem lê. Assim, com esse olhar, procuramos interpretar a personagem Rosalina, como uma figura que vai além da dualidade barroca do bem e do mal, da santificação e da profanação. Rosalina é o próprio sobrado personificado, tão cheio ele está do vazio da alma dela. Tão cheio ele está dela mesma, em sua totalidade e, ao mesmo tempo, em sua incompletude. Todavia, observamos que na multiplicidade de personalidades que ela assume, está também embutido sobremaneira o aflorar do seu sentimento amoroso.

É na relação dela com seu empregado Juca Passarinho, como ele mesmo diz preferir ser chamado, que Rosalina descobre a mulher enclausurada dentro de si. É este homem rude, caolho e forasteiro, vindo de outras paragens – de Paracatu de Minas – que percebe, com toda sua rudeza e ignorância, a infelicidade de uma mulher que vive à sombra de um passado obscuro. Reclusa dentro de casa, Rosalina começa a embebedar-se todas as noites. Quiquina parece ser a consciência dela, pois tudo vê, reprovando seu comportamento. Juca Passarinho chega devagar, e, como diria Drummond, ele percebe

a *vida besta*<sup>2</sup> que ela leva, onde tudo anda devagar, tão devagar que não parece andar. A vida dela empaca quando ela decide parar os pêndulos dos relógios de sua casa. É Juca Passarinho, o único capaz de trazer vida àquele sobrado. O leitor é capaz de ouvi-lo assobiando, martelando, cortando a madeira, capinando, caçando perdizes e matando passarinhos com sua espingarda. Ele é a única voz de uma ópera que, antes, é dos mortos. Mas a princípio sua voz rompe o silêncio apenas do lado de fora. Dentro da casa, o silêncio taciturno continua agonizando o leitor, que deseja que a voz de Passarinho atravessasse as grossas paredes do sobrado e ecoem nos ouvidos e na alma de Rosalina. Sim. É nessa agonia e com esse homem que Rosalina cambaleia entre a castidade e a devassidão; entre a Rosalina diurna e a noturna; entre a sanidade e a loucura, a exemplo de Lucíola.

Outro fato interessante é Juca Passarinho levar consigo a alegria, os sons de suas atividades. Sons que extrapolam o seu interior e nos remetem à sua própria alcunha “Passarinho” – aquele que canta e carrega a felicidade, uma vez que Dourado também o nomeia de José Feliciano, seu nome de batismo, contrastando com aquela atmosfera pesada e triste. Dessa forma será ele, homem permeado de rudeza e, contrariamente, de delicadeza, quem ensinará Rosalina os mistérios e prazeres da carne. Ele chega devagarzinho e vai ganhando a confiança dela, a cama dela, o corpo dela. No entanto, não ganha a alma dela. Esta parece estar fora de seu corpo, planando em algum lugar secreto e enigmático. Na verdade, através de sua polifonia, Juca Passarinho tenta compor sua ópera: a dos vivos; mas só encontra o mutismo da outra ópera, da qual Rosalina é a atriz principal: a ópera dos mortos.

E assim ele conheceu Rosalina. Conheceu o seu corpo branco, palmilhou-o em todos os segredos. Um corpo luminoso e cheio, ao contrário do que esperava. Certas mulheres enganam, parecem que são magras e não são. Que coxões, dizia quando pensava nas coxas grossas e firmes. No corpo, só os seios eram pequenos, miúdos e cheirosos, cabiam inteiros nas conchas das mãos. De dia, longe dela, as mãos guardavam o cheiro ativo e quente da carne. (...) Rosalina não era uma menina, embora às vezes tivesse nos olhos um feitiço de menina. Ele debruçava sobre os seus olhos, procurava entendê-la. (...)

---

<sup>2</sup> Referência ao poema “Cidadezinha qualquer” de Carlos Drummond de Andrade, publicado em seu livro de estreia “Alguma poesia”, de 1930 e encontrado na “Antologia poética” organizada pelo autor em sua 54ª edição, pela Ed. Record, 2004.

Se o corpo lhe pertencia, a alma vagava em longes paragens. A alma era dos mortos, talvez de Emanuel. (1995, p. 168)

Rosalina não amava Juca Passarinho. Ela apenas se entregava a ele como alguém se entrega a um vício. As noites que passavam juntos eram voluptuosas e quebravam aquela atmosfera tão agônica em que ela se encontrava. Mas com o tempo, mesmo lento, sem a marcação das horas, já que quase todos os relógios haviam sido parados, o tempo passava à medida que Rosalina ganhava novas configurações e personalidades. Primeiro, havia a Rosalina dual: de dia, quieta, muda e concentrada na confecção das flores. À noite, a Rosalina devoradora, comparada às voçorocas da cidade, com suas goelas vermelhas abertas, que tudo engolia. E esta ia engolindo Juca Passarinho, que não mais “passarinhava” pelos arredores da cidade, mas se recolhia em seu canto, triste e ensimesmado, ou num bar qualquer para beber e ter com quem falar. Ele não suportava mais o mutismo daquela situação. Rosalina diurna tratava-o com uma indiferença atroz e atordoante. Os ruídos de Juca, seu cantar, seus tiros de espingarda, sua prosa, seus assobios e tudo o mais que fazia parte de sua alma, transformava-se em sofrimento, agonia e angústia. Quanto mais Rosalina se multiplicava, sendo várias, mais Juca se distanciava dela e de si, tornando-se infeliz e vazio.

Ele ia para o quarto e ficava pensando naquelas noites sem sentido, naqueles dias absurdos. Vivía uma vida que não era para ele, um amor que não era dele. De quem era o amor de Rosalina, se aquilo se podia chamar de amor? Se às vezes ela dizia o nome de Emanuel (agora não mais escondia, às vezes chegava mesmo a gritar o seu nome) [...] O seu corpo para ele era apenas um corpo. Só com o corpo se falavam, só os corpos silenciosos se entendiam. Porque a alma e os olhos lhe eram vedados. Dos mortos. [...] ele pensava na sua vida antes tão alegre, na sua vida agora, fechada e triste a ponto dos outros repararem. Ele pensava num cachorro que se acostuma com os carinhos do dono e quando volta a querer os mesmos carinhos encontra o dono de humor diferente e é escorraçado [...] De dia era outra. De dia era a dona Rosalina de sempre, sua patroa. Tratava-a com respeito como se houvesse um pacto silencioso entre os dois. [...] Nos primeiros dias ainda ficava ressabiado, achando que participava de um jogo, de uma pantomina absurda, de um guinhol maldito. [...] Chegava ao ponto de pedir licença para ficar perto dela, vendo-a trabalhar nas suas flores. Ela deixava, parecia até satisfeita. Olhava-o mansamente, às vezes sorria. Ele não via nos seus olhos, no seu sorriso, nenhuma sombra, nenhum sinal de que ela se lembrava do que passava de noite entre eles. Era mesmo uma menina, uma menina pura

e inocente. [...] Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades. Chegava mesmo a pensar que elas nunca se encontravam: cada uma seguia o seu caminho, sem encontro possível a não ser a morte. A morte de uma significaria o fim da outra? [...] (1995, pp. 170-171)

No entanto, é na pluralidade de Rosalinas que reside o grande enigma. Rosalina não é apenas diurna e noturna. Há outras Rosalinas, uma dentro da outra. Como as *matrioskas*<sup>3</sup>, uma se esconde no interior da outra, e, somente a última delas, não é oca. Dentro das Rosalinas vazias, haveria, então, uma que fosse plena?

[...] não existia uma ou duas Rosalinas mas uma infinidade de Rosalinas, nenhuma parada como aquele pêndulo do relógio parado [...] ela era três e não duas. A dona Rosalina que existia antes de sua chegada ao sobrado e continuou a existir até aquela noite (quando ele a assassinou da primeira vez, porque ela não mais vivia...), a Rosalina das noites em fogo, sangue e fúria consumida, e a dona Rosalina diurna de agora, perto de quem humildemente ele ficava, as horas caindo de mansinho, ele fruindo um prazer novo e miúdo, vagaroso, que nunca antes conhecia. Essas distinções eram demais para ele, homem simples. (1995, p. 173)

Juca Passarinho, mesmo com dificuldade para entender as bruscas mudanças no comportamento de Rosalina, tentava buscar a felicidade e quem sabe até o amor ao lado dela, todavia, diante de tamanhas transformações, também ele descobria, paulatinamente, que se modificava ao lado de cada uma delas, podendo, dessa forma, porém com certa dificuldade peculiar a um homem sem estudos, distingui-las:

[...] duas Rosalinas que embora se parecessem, eram diferentes, a gente via, reparando bem, a primeira, a antiga, crispada e dura, a segunda, redonda e pacificada, tranquila no remanso dos gestos, e uma Rosalina solitária, sem encontro possível a não ser através do choque, da posse, através do corpo [...] (o próprio corpo, tomado ou visto ou

---

<sup>3</sup> As tradicionais bonecas russas ou “matrioskas”, como são denominadas na Rússia, têm de peculiar a multiplicidade de bonecas iguais, encaixadas uma dentro da outra. Geralmente, são confeccionadas em madeira e simbolizam a fertilidade e o amor. Aqui, utilizamos essa imagem sugestiva, para a dar lume à multiplicidade de almas da personagem Rosalina.

lembrado separadamente parecia três corpos distintos conforme a alma que nele habitou ou habita ou habitava), aquele mesmo corpo que servia de traço de união e pouso (como podia haver muitas outras, se ele tivesse mais olhos e acuidade para ver, assim naquela imagem dos muitos pêndulos sucessivos, ou aquela outra antiga, da flecha – mas para esta necessitaria, impossível para ele, uma capacidade sofisticada e racional de dissecar – ou então esta agora, não antes mencionada mas sentida nas entrelinhas, do óvulo fecundo que se divide em 2, 4, 8, 16... uma infinidade de células que se agrupam para chegar à unidade final, se chegar, a hora do parto chegando), foi quando ele descobriu e pôde separar as três (para cada uma delas ele era um, conforme o desejo de aproximar e conhecê-las); também ele se dividia e se modificava: oh, ele não reparou nisto, só nela é que reparava a divisão, muito embora cismasse quando lhe diziam (você mudou muito Juca Passarinho, de uns tempos pra cá anda tão mudado que nem parece o mesmo...), de tanto que ele andava triste e sorumbático, não contando mais casos, não fazia mais graças e gatimomas, metido consigo mesmo [...]. (1995, p. 177)

Logo, o que pudemos perceber até aqui é que na multiplicidade de Rosalinas, com, ou sem alma, também há uma polifonia que encontra eco nas sensações, sentimentos e, acima de tudo, na simbologia do romance. Dourado tece sua narrativa de uma maneira tão surpreendente que o leitor ao entender cada símbolo, começa a procurar a ligação, o elo mesmo entre todos eles e, segundo Compagnon (2014), “[...] cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para compreender o texto”. (p. 151)

Dessa forma, o amor para a personagem Rosalina não sobrevive, porque sendo ela tantas – inclusive mãe de um natimorto (ou seria “nativivo”?), abortado de suas entranhas, aborta-se com ele qualquer tentativa de sentimento amoroso por parte dela, ou de fusão de todas elas numa só alma. Ela não se permite amar, como também não permite que nenhum homem a ame. Representando o próprio sobrado, ela se autodestrói, uma vez que o rancor que ela sente pelos habitantes da cidade de Duas Pontes é o mesmo que seu pai sentira ao perder as eleições e ver-se traído, apunhalado por uma cidade inteira. Assim, talvez as Rosalinas caminhem tentando encontrar-se uma a outra, mas como noite não toca o dia, a calmaria não toca a tormenta, tampouco a pudícia tocará a devassidão e as vozes interiores não romperão o silêncio. Se Rosalina é uma personagem deslocada, esse deslocamento se dá de várias formas: pelo enclausuramento em que vive, pelo seu ostracismo, pelo silêncio, pelo distanciamento com o mundo exterior – Rosalina cria seu próprio mundo –, pela tentativa de conhecer-se a si mesma – criando seu mundo interior através da multiplicidade de *eus* –, e ainda

por ter sido criada pelo pai com a ideia de que deve sempre, por toda a vida, odiar os moradores da cidade de Duas Pontes, uma vez que estes não o elegeram à época de sua candidatura política e sendo considerados, por isso, traidores, pessoas não confiáveis. O distanciamento de Rosalina é uma forma de vingar-se de tudo e de todos. E é convivendo com esse isolamento que ela se torna quem é, vivendo na mais aterradora solidão.

Conforme estudos de Marques sobre a questão da espacialidade – confinamentos e deslocamentos –, ele nos diz que:

Desde sempre, o espaço é primordial na vida do indivíduo. A relação entre ser e espaço perpassa as diversas épocas, além de dizer respeito às mais variadas formas de manifestações culturais, na medida em que sempre haverá, de algum modo, interferência de um em outro, em maior ou menor escala. Ora como pano de fundo, ora como elemento que influencia o ser e é, por sua vez, influenciado por ele na vida de homens e mulheres ainda na gestação. [...] É, então, estabelecido um mundo de espaços na existência que se inaugura e se desenvolve. (2014, p.15)

Logo, sem lugar na sociedade e tendo como espaço apenas o seu lugar agônico e sua prisão interior, a única saída para a personagem é a liberdade, encontrada *na e pela* loucura, por meio da fragmentação de *eus*, tornando-se uma estranha, uma “estrangeira” aos olhos da sociedade da cidade de Duas Pontes.

[...] o estrangeiro não tem um *si*. No limite, uma segurança oca, sem valor, que centra as suas possibilidades de ser constantemente outro, ao sabor dos outros e das circunstâncias. *Eu* faço o que *se* quer, mas não sou “eu” – meu “eu” está em outro lugar, meu “eu” não pertence a ninguém, meu “eu” não pertence a “mim”... “eu” existe? (KRISTEVA, 1994, p.16; grifos da autora)

De acordo com o Autran Dourado, há

Três símbolos em *Ópera dos mortos*: as voçorocas, o sobrado, os relógios. Metáforas, construção. O livro é construído através do desenvolvimento de duas metáforas – casa e relógio. Sinfonia, polifonia. Focos narrativos, pontos de vista, visões, construção em “fuga”. Rosalina é casa e pêndulo. As muitas Rosalinas: não apenas a divisão do óvulo depois de fecundado (“A Semente no Corpo, na Terra”, bloco 8), mas e principalmente Rosalina pêndulo da casa. As muitas Rosalinas como a divisão de um movimento pendular. Só é possível uma só Rosalina com a parada do pêndulo. A parada do pêndulo é a morte de Rosalina. [...] O sobrado como fusão, vale dizer – Rosalina, de duas figuras (Lucas Procópio e João Capistrano) numa só pessoa. A parte de baixo – Lucas Procópio, a parte de cima – João Capistrano. Mas o sobrado como ficou é mais que a sombra dos dois: não é nenhum deles – Rosalina, como um pêndulo, vai de um ao outro. A Rosalina noturna e a Rosalina diurna. Mas não há dualismo – são muitas as Rosalinas. Se fossem só duas, tudo seria simples, não haveria mistério. Rosalina é visonha que nem um guará, Juca Passarinho não consegue nunca acertar a pontaria, como não consegue parar o pêndulo. (2000, p.146)

Destarte, ainda de acordo com Dourado, “[...] Quem souber ler o sobrado, entenderá Rosalina. O narrador não apenas narra, diz *como* está narrando. Uma teoria do “ver” – “os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa.” (2000, p.146; grifo do autor). Há vários narradores – Rosalina, Quiquina, Juca Passarinho – através dos quais se conduz toda a narrativa. Até no silêncio se narra. Há, portanto, uma polifonia no romance por meio das mais distintas vozes narrativas.

Logo, como leitores de olhares atentos a todos os símbolos empregados por Dourado, vislumbramos que o mundo interior das personagens é muito diverso entre si e que em Rosalina tal diversidade extrapola os limites do racional. Embora este trabalho não esteja voltado para questões psicanalíticas, a personagem Rosalina, ao ficar louca, ratifica que suas tão divergentes personalidades caminham, na verdade, para algum tipo de patologia, já que ela parece “desligar-se” cada vez mais do mundo exterior. Assim, por meio de delírios, ela desce radiante a escadaria do sobrado e, de braços dados com Emanuel, vai para algum lugar onde talvez sua existência possa ser recomposta e sua alma resgatada: um manicômio? Quem saberá?

Se uma, ou mais de uma Rosalina sobreviverá, é um enigma. O fato é que o sobrado tendo sido invadido e depenado pela população de Duas Pontes, após a saída de sua dona, a menina-mulher Rosalina é desintegrada de seu “eu” ou “eus”, encontrando



na loucura sua única e, talvez, melhor reintegração para, num átimo, quem sabe, enterrar de vez os seus mortos.

Desse modo, a liberação da alma [...] não resulta jamais de um rompimento com o sensível, do desprezo voltado ao corpo e às ligações da carne, mas de um trabalho lento e progressivo de transubstanciação do material, do físico, do carnal, que se vai fazendo graças ao dinamismo gerador, de um mesmo *élan* atuante no homem e na Natureza, que reside nos elementos baixos e humildes do micro e do macrocosmo. (NUNES, 2013, p.51; grifo do autor)

Saindo de uma personagem tão encantadoramente conturbada e complexa para outra não menos encantadora, porém menos frágil, mas tão enigmática quanto à última e às outras anteriormente estudadas, nos deparamos com Muriel, uma misteriosa francesa que transita libertariamente entre o amor de dois homens.

Muriel é uma mulher envolvente, sedutora e liberal, que vive o período dos “anos de chumbo” – a Ditadura Militar Brasileira, ao lado de seus dois amantes: Fábio e Lázaro, exilados na França. Revolucionária, em todos os aspectos, Muriel é envolvida numa aura de mistério, haja vista que ninguém conhece seu passado. É o que se pode notar na narração em terceira pessoa, entrecortada pelas palavras de Fábio, agora seu amante apaixonado.

Lá no oitavo andar esperava-o Muriel. É o que importava. Com ela uma nova vida, um novo romance. Ele a compreendia. O seu jeito algo enigmático talvez fosse um simples traço de civilização. A infância na neve de Auvergne, a renda familiar modesta, a vida difícil. Os brasileiros deviam entender isso, mas não, só viam exterioridades. O corpo atraente, traços perfeitos. “Que diabo! Te amo, Muriel, te amo”, os passos iam se acelerando, o amor e o frio na bexiga puxando, o vento arrancava lágrimas dos olhos [...] (2011, p.12)

Dentre tantos outros predicados, Muriel também fala português, morou na Bahia e na região sul do Brasil. Graduada na Universidade de Paris III, Muriel estudou “português brasileiro”. Conhece a cultura brasileira, incluindo música, dança e

literatura. É uma mulher inteligente e perspicaz. Mestranda, ela estuda Literatura e Mitologia Ibérica. Observamos que na obra godofrediana *Amores Exilados*,

A análise da situação cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma. Essa perspectiva é representada na obra ficcional por meio da ação das personagens. (ZINANI, 2013, p.25).

E Muriel é essa mulher que se sobressai não apenas pela beleza, mas, especialmente, pela fusão da beleza e da cultura, tendo se relacionado com vários homens, de distintas etnias, Muriel é vista pelo grupo no qual se insere – universidade, reuniões da Aliança Socialista Libertadora, entre os amigos – como uma mulher duplamente forte, pois ela sabe o poder que carrega e faz questão de (re)afirmá-lo. É no exílio da França que o catarinense Fábio apaixona-se por ela. Lázaro já a conhecia e já havia mantido com ela uma relação amorosa. Fábio e Lázaro, no entanto, são amigos desde o Brasil. Fogem juntos. São confidentes e cúmplices, apesar de Fábio sentir certa inveja de Lázaro no que concerne às mulheres. Lázaro é um sedutor inato e tem a seus pés toda sorte de mulheres, em especial as francesas que o veem como “[...] exemplo perfeito da mistura ibérica e africana.[...] o cara mais lindo da faculdade e, como se não bastasse o mais inteligente, comentavam [...] ele despertava desejos açucarados [...]” (2011, p.23).

Não sabemos em que circunstâncias Fábio conheceu Muriel nem tampouco como Lázaro a conhecera antes de Fábio. Sabemos apenas que a narrativa se inicia na terceira pessoa com o narrador descrevendo Muriel tomando um banho de banheira e “meneando sua cauda imaginária”, o que causa certo estranhamento no leitor, pois Muriel, como é descrita, nos remete a um ser mitológico, parecendo à primeira vista, um misto de sereia e de serpente. Melhor dizendo: aquela que encanta e que devora, ou que encanta para devorar.

*Amores exilados* é um romance recheado de lembranças recentes de um Brasil brutalizado pela violência, portanto, reminiscências que levam Fábio, personagem central, direto às cenas de tortura, de angústia, de solidão e de medo. Parece-nos que

Oliveira Neto pretende levar o leitor – implícito ou real, mas nunca ingênuo – direto ao cenário dos anos 60 e 70, utilizando-se, para isso, das digressões conturbadas do narrador Fábio.

Segundo estudos do professor e teórico, Alcemeo Bastos no que concerne aos romances que ficcionalizam matéria de “extração histórica”, tais romances apresentam

[...] elevada taxa de *referencialidade*, na medida em que seus elementos constitutivos – personagens, ações, ambientes, eventos – não apenas se *parecem* com elementos reconhecíveis no mundo real, mas também *são* esses elementos. [...] tais romances são, antes de qualquer outra coisa, *objetos* ficcionais, submetidos às *leis* da representação literária, de modo que não cabe cobrar deles inteira fidelidade aos registros documentais. Seu valor literário não é maior ou menor em razão de confirmarem ou desmentirem o que usualmente é tido como *verdade* histórica. (2000, p. 9; grifos do autor)

Fato é que Oliveira Neto, com destreza, leva o leitor a mergulhar de cabeça no enredo, refazendo o caminho das balas e torturas ditatoriais, sem deixar de pôr em relevo sensações e sentimentos de personagens diversas e distintas, através de cenas de grande intensidade, clarificando, dessa forma, para o leitor se tratar de uma obra ficcional que tem como pano de fundo um processo político repressivo.

Fábio transita entre um amor enlouquecido por Muriel, pois não confia nela, e o sofrimento que carrega dentro de si causado pela crueldade com que ele e seus companheiros foram tratados nos porões da ditadura brasileira. Sofre, portanto, duplamente. Dessa forma, Oliveira Neto aponta para o leitor a realidade do país por meio de um triângulo composto pelos amigos-amantes. Utilizando-se de digressões – por meio de pensamentos, diálogos entrecortados, lembranças, sonhos – e um narrador em terceira pessoa, o autor, com muita perspicácia, faz com que a narrativa caminhe rápida, num vice-versa que nos traz de Paris ao Brasil e nos leva de volta à Cidade Luz através de tórridas cenas de amor e sexo, no oitavo andar de um edifício da Place d’Italie.

Já no Rio, em 69, Muriel, nós nos conhecíamos de alguma maneira, é como se você estivesse lá comigo, a minha prisão em Copacabana, fui seguido até o Posto 6, depois as dores, os medos e as tremedeiras de baixo pra cima nos porões da rua da Relação; é melhor contar tudo ô comuna!, senão vai ser pior!, este documento é teu mesmo?, dá outra porrada ô Jô!, Wallace de Souza Santos, natural de Vitória, Espírito Santo, é você? [...] se essa carteira de identidade for falsa você vai pagar; a perda da consciência, a água fria, leva ele pra DP do Estácio, senão pode vir a OAB aí encher o saco [...] a liberdade na madrugada do Estácio, a cabeça estourando, as tripas rasgadas, pra que lado ir agora, que direção tomar? Fábio mal se deu conta de que chegava ao oitavo andar [...] Muriel, de camisola de seda azul, sempre muito curta, toalha na cabeça envolvendo os cabelos ainda molhados, uma lixa de unhas na mão, entreabriu a porta. [...] Muriel ouvia Geraldo Vandrê num disco emprestado por Lázaro. [...] Fábio teve um sono agitado. Depois disse que sonhara com igrejas. De fato. A nave se abria aos seus desejos. Os nichos resplandeciam. A massa humana compacta amortecia o ruído dos saltos dos sapatos no corredor central. Sorria. A massa sorria. [...] Os losangos pretos de mármore se arredondavam sob a sola dos seus sapatos pontudos. O corredor longo. Os missais sobre os bancos de madeira escura se abriam à sua passagem. E lá estava ela, logo abaixo do altar, um cálice dourado nas mãos, os lábios sensuais vermelhos e molhados do sangue sagrado pecaminosamente engolido, um filete ainda escorrendo pela boca, pelo pescoço, invadindo a intimidade do seu colo por sob a loba engomada, preenchendo-lhe o umbigo, deslizando pelo ventre tenso, acariciando-lhe o púbis, zigzagueando por entre pelos e rugas rubras e estancando num visgo impetuoso e estuante. O corredor central não acabava. E ela continuava lá. [...] Eram os lábios, os cabelos e os olhos de Muriel, mas o rosto parecia de outra. (2011, pp.13-14)

Nesta belíssima descrição metafórica do ato sexual entre Muriel e Fábio, pudemos observar que o narrador, agora em terceira pessoa, parece adentrar na cabeça de Fábio para, como um *vouyer*, observar atentamente inclusive seus sonhos mais recônditos. Fábio cambaleia tonto por entre os porões escuros da tortura ditatorial e os braços da mulher amada e, daí, para o prazer e os pesadelos que esse amor lhe traz. Muriel aparece para ele como uma figura mística e dual: santa, abaixo do altar, com o cálice dourado nas mãos; e devassa e bacante, com o líquido precioso e sanguinolento que lhe acaricia lábios, pescoço e púbis, até expandir-se em gozo. Nessa dualidade de Muriel, representada por meio dos sonhos de Fábio, encontramos pontos de contato com as personagens Lucíola e Rosalina. De acordo com estudos de Simone de Beauvoir sobre a mulher mística, ela nos diz que: “Distinguindo mal a realidade do jogo, o ato da conduta mágica, o objeto do imaginário, a mulher é singularmente apta a tornar presente uma ausência através do seu corpo.” (1980, p. 441). Logo, o que observamos é que o

amor de Fábio por Muriel ganha proporções tão dominadoras que ele o presentifica até nos sonhos. Será que a mulher que ele vê, não seria a outra face de Muriel que ele ainda desconhece? Teria de fato Muriel outra face – uma máscara, várias máscaras – ou seria Fábio que a estaria imaginando? Aqui vemos um ponto de contato entre Fábio, com sua mente conturbada e seu ensimesmamento, e Dom Casmurro, uma vez que ambos olham para a mulher amada com as mesmas desconfianças. Muriel também assemelha-se a Capitu, uma vez que nas duas personagens é perceptível a questão do olhar – que desperta as dúvidas e inseguranças –, além de ambas serem mulheres que estão à frente de seu tempo, ou melhor, Muriel, por viver o período da revolução sexual, está à frente (e dentro do tempo) somente se comparada a outras mulheres. O que as difere, no entanto, é que Muriel não esconde do leitor suas relações amorosas com outros homens. Tudo está claro. Muriel é uma mulher extremamente decidida e forte. Neste quesito, assemelha-se muito à Lucíola, antes de ela se deixar levar pelo aniquilamento.

Numerosos exemplos já nos provaram que esse sonho de aniquilamento é, na verdade, uma ávida vontade de ser. [...] Na maioria das vezes é primeiramente a justificação, a exaltação de seu ego que ela pede ao amante. Muitas mulheres só se entregam ao amor sendo por sua vez amadas: e o amor que lhe manifestam basta algumas vezes para as tornar apaixonadas. A jovem sonhou através dos olhos masculinos e é em olhos masculinos que a mulher acredita enfim encontrar-se. (BEAUVOIR, 1980, p.415)

Ao contrário de Lucíola e de Capitu, ou mesmo de Rosalina, Muriel não se aniquila pelo amor de um homem. Ela é maior que a paixão que desperta nos homens, porque ela não sonha por meio dos olhos masculinos, mas pelo seu próprio olhar. Muriel sabe o que quer e não deixará de fazer o que deseja. Não será presa fácil de um só homem. Não será domesticada ou aceitará pacificamente que lhe digam para onde ir como Bentinho fez com Capitu. Não se arrependerá de nada do que fez ou faz como Lucíola se arrependeu. Não é louca como Rosalina, porque sabe conduzir com destreza sua liberdade.

Contudo, há nela poções de Lucíola, quando se entrega sem pudor a quem quer que seja, sendo libertária. Há também um pouco de Capitu, porque dissimulada e perspicaz, manipula o amor de Fábio, mostrando ao leitor essa outra face. De Rosalina,

ela herdou a tentação de se entregar loucamente ao amor de um homem (Fábio), com pensamento em outro (Lázaro), ou ainda, de entregar-se a vários, como na orgia vermelha de Lucíola, sendo sempre o centro das atenções e dos olhares masculinos, como nas reuniões da Aliança Socialista Libertadora. Vemos, portanto que há em Muriel muitos pontos divergentes e bastantes outros que apontam para a mesma direção das personagens anteriormente estudadas. No entanto, de acordo com o narrador, Muriel também possuía defeitos, porém seus predicados eram bem maiores que suas imprecisões. Para enfatizar seus predicados, ele lança mão de adjetivos que a colocam no patamar de uma deusa, apesar das lacunas – que lhe dão um ar de mistério, e dos cacoetes – que aqui podem ser considerados vícios, e que a essa altura lhe caem mais como elogios do que como qualquer tipo de imperfeição.

Havia nela defeitos, lacunas e cacoetes. Agora ela tinha uma coisa, era lindíssima! Cabelos negros espessos – todo brasileiro em Paris dizia que ela era a Iracema da Gália (a maioria, no entanto nunca tinha lido Alencar, preferia Gramsci, Hegel, Weber, Engels, Marx) – olhos enormes entre verde e azul como o fundo das piscinas, e um corpo monumental (alguns, que também não tinham lido Machado, diziam que o corpo dela era como o da Capitu). (2011, p.20)

No trecho anterior, percebemos também uma preocupação do autor em homenagear escritores nacionais e colocar elementos do Brasil em relevo, seja na música, pois cita vários compositores no decorrer na narrativa, seja na literatura, evidenciando, por meio do narrador, poetas como Cruz e Sousa (p. 20) e romancistas, como Alencar – este, através de Iracema, expoente ficcional feminino de maior brasilidade, – e, ainda, o mestre do romance urbano, Machado de Assis, chamando atenção do leitor para a ausência da leitura de parte do nosso cânone, não só pelos franceses, mas, pelos próprios brasileiros exilados em Paris. Igualmente, transfere também para Muriel a figura de Iracema, comparando-a à original, pela beleza do corpo e dos cabelos. Muriel, agora, *Iracema da Gália*, ou *Iracema gaulesa*, como será nominada pelo narrador, seduzirá os brasileiros Fábio e Lázaro, num processo inverso ao da Iracema de Alencar, que tendo sido seduzida pelo estrangeiro Martim, fora por ele também domesticada e colonizada. Nesta inversão, parece-nos à primeira vista, que Muriel é quem “colonizará” os estrangeiros exilados na França: em especial, Fábio –

porque Lázaro já conhece suas armadilhas e, por isso, já se libertou delas – será envolvido de tal forma por seus encantos que num processo de perturbação causado pela tortura e um amor não correspondido à altura de suas expectativas, ele passa de um homem forte a um fantoche e daí a um espectro sempre desperto, sempre desconfiando de todas as ações de Muriel:

[...] “A Muriel esconde coisas, ela esconde coisas, tem que ser! Os três dias que passou em Marselha na semana passada, qual a verdadeira história? Era um ex-amante?” Muriel viajara ao sul da França por três dias. Fora encontrar um parente distante que, segundo ela, lhe devia sete mil francos. O encontro seria num bar no porto de Marselha, onde o parente de Aurillac trabalhava. (2011, p.76)

Em relação a Lázaro, este conhecia muito mais Muriel do que Fábio pudera supor. Seu passado, ela descartava. Não gostava de falar sobre ele, porque envolvia morte, ou melhor, o assassinato do marido de sua mãe, tramado por ela própria com o consentimento da família, já que bêbado o tal homem tentara estuprá-la quando ainda uma criança. Lázaro soubera da história por meio de uma prima de Muriel e também porque vivera com ela uma relação intensa. Lázaro, no entanto, é seguro de si e demonstra essa segurança ao leitor. Ao contrário de Fábio, que é possessivo e ciumento. Todavia, Muriel não gosta de amarras: “ – Meu amor, estou com você porque quero [...] Eu vivo a vida, se não te amar mais, eu digo.” (2011, p. 77) Lázaro tenta alertar Fábio durante toda a narrativa sobre o comportamento ambíguo de Muriel, mas Fábio, cegamente, se deixa enredar pelo ciúme que sente dela com Lázaro, “ – Você foi foder com o Lázaro depois, ou com aquela bicha argentina, você viu as horas?” (2011, p.77). Mesmo sendo grandes amigos e, talvez, por isso, o sentimento obcecado de Fábio por Muriel aumenta.

Muriel era na verdade filha de um grego foragido da penitenciária que passou uma noite escondido na casa de sua família. “Ela sabe tudo mas finge que não”, explicava Lázaro. “Talvez por conta das difíceis relações familiares ela teve uma vida sexual meio depravada na adolescência e era conhecida nas festas e nas alcovas de Clermont-Ferrand e Aurillac. Um dia, nós estávamos saindo do teatro do Odéon, falei um pouco com ela sobre tudo isso, Fábio. Ela calou. Mas seus

olhos enviaram setas envenenadas aos meus, senti isso, mano, senti isso”. Fábio julgava que era um pouco de despeito do amigo no momento difícil da separação ou, quem sabe, mentira da prima, ou até o próprio sacana do baiano! “Tem dia que ela é do tipo vagina dentada, Fábio, te cuida! Vai devagar na dialética do desejo”, alertava Lázaro! (2011, p.21)

Mesmo pensando que Lázaro era despeitado, o que, no íntimo, Fábio sabia que era uma inverdade, ele fingia não acreditar que Muriel fosse esse ser que pudesse lhe trazer tantas desconfianças e preocupações. Para ele bastava tê-la, possuí-la. Ele alimentava um sentimento de pertencimento. “[...] Muriel, você é à *moi* pra sempre, é o nosso destino” (2011, p.222). Achava-se dono de Muriel, mas, no fundo, sabia que ela não se deixava prender, contudo, preferia imaginar isso, tamanha sua paixão, loucura e encantamento pela misteriosa Melusina. Queria, inclusive, adentrar nos seus pensamentos, tamanha sua obsessão.

“Será que ela fica pensando nessas coisas na banheira quando balança a cauda imaginária? Esse interesse por facas de cozinha [...] terá algum significado? O olhar infinito através da janela do quarto” Fábio meditava. Sim, Muriel seduzia, as pernas pecavam, os lábios pecavam, o andar pecava, os olhos, a saliva, a voz, porra! O que não pecava nela? A revolução socialista neutralizava, lutava, reagia, mas cedia, quem conseguia competir com Muriel Melusina, quem? “O baiano deve estar inventando coisas”, disse o catarinense. (2011, p.22)

O amor nos parece ser representado pela personagem Muriel de uma forma libertadora somente para ela, mas não para o outro, pois o outro se torna uma presa fácil se não souber lidar com determinadas ilusões, que podem transformar-se em verdadeiros delírios. Conforme estudos de Beauvoir, muitas mulheres procuram em seu amante, uma apoteose de seu narcisismo:

O sujeito é iluminado e glorificado pelo amor de um homem de grande valor, que foi bruscamente fascinado por seus encantos – quando ela nada esperava dele – e que manifesta seus sentimentos de maneira indireta, mas imperiosa; essa relação permanece por vezes ideal, por vezes reveste uma forma sexual; mas o que a caracteriza



essencialmente é que o semideus poderoso e gloriosos ama mais do que é amado e manifesta sua paixão através de condutas estranhas e ambíguas. (1980, pp. 406-407)

Fato é que Fábio parece enlouquecer a cada dia por causa do ciúme doentio que sente de Muriel, chegando a manifestar-se violentamente contra ela com um pedaço de santo de madeira – o cotovelo de São Jorge –, na verdade considerado por Fábio um amuleto, enviado por seu pai, de Santa Catarina, como lembrança.

[...] Fábio segurou o amuleto de madeira com habilidade, cuidando para que a parte que tinha uma pequena lasca ficasse para frente, como o cano de um revólver. Muriel Melusina continuava de bruços, sempre meneando lentamente o rabo imaginário. Os cabelos negros roçavam a linha d'água [...] Fábio ajoelhou-se ao lado da banheira e, brutalmente, sem emitir um único som, enfiou o pedaço de madeira onde ficava raízes a cauda maldita! Aquela mulher, agora um monstro de pecado, urrou de dor, levantou de um salto, e bateu furiosamente com a mão fechada no rosto do seu torturador. [...] Muriel saiu aos gritos do banheiro – uma estria rubi enleava a sua coxa esquerda –, enxugou-se rapidamente, vestiu um sobretudo, chorando, gemendo de dor e partiu berrando *salaud, salaud, assassin*. (2011, pp.131-132)

Essa violência se explicita quando o sentimento de pertencimento lhe exacerba as ideias. Ele não pensa mais nos ideais socialistas e revolucionários. Muriel rouba-lhe os pensamentos, sentimentos e ações. Mas depois de tamanha brutalidade, Muriel desaparece da vida dele, retornando muito depois, como uma outra pessoa, apenas para pegar seus pertences e nada mais. Não dirige uma palavra a Fábio, que ainda a ama louca e obsessivamente.

[...] Segurava a caixa amarela com firmeza. Olhou-a demoradamente. Antes de abri-la, pensou em Muriel. “A filha da puta, foi a única que amei, aquela bernúncia! Muriel Sandrine Charlote Leroux! Por quê? Ela não gostava de mim! Onde ela estará agora? Onde está? Você me mostrou um pedaço de mim e agora, onde se meteu? (2011, p. 234)

Muriel rouba a cena até nas reuniões da Aliança Socialista Libertadora, quando chega em trajes sumários, exibindo o corpo e seduzindo quem quer que seja. Talvez não haja amor em Muriel. Talvez ame somente a si. A personagem nos parece bastante narcisista para amar a outrem. E Fábio, cada vez mais inseguro e infeliz.

– Quero me abrir, Lázaro. Dizer tudo, estou precisando. Eu não sei o que eu tenho, mas nunca senti isso por uma mulher. A Muriel não é a Ana Letícia. Não tive coragem de te dizer que estou apaixonado por ela; menti quando disse que nós só estávamos juntos momentaneamente. Falei porque estava com vergonha de você. Já pensei mil vezes em largar tudo e ter uma vida de família com Muriel.

– A Muriel é fogo, eu sei, Fábio, faz a gente ficar grudado nela. Certas vezes ela parece mãe da gente, em outras, a gente parece ser o pai dela. A Muriel capitosa mexe lá no fundo! Só mesmo um Oxóssi pra neutralizar ela, ou um Ogum carioca. Ela vive num universo só dela. É difícil entrar no altar da Melusina.

– Tem vezes, Lázaro, que penso que ela ainda gosta de você. – Fábio falava mantendo os olhos fechados por longo tempo. Sorria, mas o sorriso parecia petrificado.

– Não Catarina, não entra nessa. Ela, no máximo, gosta dela mesma. E acho que ninguém conseguirá conhecê-la realmente um dia. Pra entender Muriel teria sido preciso combinar antes novos códigos, novos símbolos, os que estão aí não dão conta do recado. (2011, pp.62-63)

Essa simbologia que Muriel carrega nos remete aos segredos que se escondem no sobrado de Duas Pontes, onde Rosalina é seu expoente máximo, com sua mais que tríplice personalidade. Muriel também se mostra mais que dual. Depois de um estudo mais acurado sobre a personagem, compreendemos que se ocultam nela várias outras que jamais serão decifradas pelos seus amantes, menos ainda, pelo leitor, que caminha meticulosamente pelo enredo tentando compreender tão controversa e enigmática mulher, para dela estabelecer algum tipo de aproximação. Mas evasiva, ela não permite tal feito. “Sua insensibilidade aparece como a metamorfose de uma fragmentação arcaica ou potencial que arrisca reduzir ao caos o seu pensamento e a sua palavra.” (KRISTEVA, 1994, pp.16-17)

Conforme Virgínia Woolf, sobre a complexidade do universo das personagens femininas nas obras ficcionais, a autora nos diz que

Por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou infeliz. [...] A mulher se torna muito mais complicada. De fato, foi o desejo de escrever sobre as mulheres, talvez, que levou os homens a, aos poucos abandonarem o drama poético, [...] para imaginar o romance como receptáculo mais apropriado. (2014, p. 120)

Seria, quiçá, Muriel, a personificação da liberdade feminina tão apregoada no decorrer dos séculos? O interessante, no entanto, é saber que Muriel aprisiona o leitor em sua teia nos quarenta capítulos do romance, incluindo a nota final. Quem é Muriel? Muriel talvez seja o símbolo do feminino com todas as suas multiplicidades e seus antagonismos: “Sim, Muriel era capaz de tudo, de qualquer amante, ou pelo menos o silêncio possibilitava todas as leituras.” (2011, p.170).

Muriel parece representar a junção das Rosalinas em sua loucura, os *olhos de ressaca da cigana oblíqua e dissimulada* de *Dom Casmurro* e a perversão agônica de Lucíola misturada à candura de Maria da Glória. O amor é representado em Muriel por meio de sua autoafirmação: ela ama a si mesma e isso lhe basta para que seja completa.

O confronto de personagens de vanguarda [...] enfatiza a importância da conscientização feminina sobre a necessidade de subverter os costumes e os mitos tradicionais, tais como as costumeiras inferioridade e subserviência femininas; a discriminação no estabelecimento de papéis sociais; o eterno feminino e a tradição tão cara aos românticos referentes à idealização da mulher. Dessa maneira ela poderá superar o papel subalterno a que sempre foi condicionada e conquistará, enfim, a tão ambicionada igualdade de oportunidades, mantendo, entretanto, a especificidade de seu gênero, o que significa adquirir igualdade, valorizando a diferença. (ZINANI, 2013, p. 22)

Logo, o que percebemos é que Muriel mesmo representando a união de todas as outras personagens, diferentemente delas, sai quase que completamente ileso – apesar da agressão sofrida pelo amante – de uma relação doentia para conquistar seu verdadeiro espaço na sociedade. Assim, ela subverte casando-se com outro e tornando-se professora universitária. O amor para ela é um amor libertário. De Fábio, ela nunca mais quererá ter notícias. Muriel não morre por amor, não é abandonada, tampouco

enlouquece, ao contrário, amando-se a si em primeiro lugar, torna-se inteira para uma nova forma de *ser de estar* no mundo, e Fábio, paradoxalmente, perdendo esse amor, perde de si, e sem saber lidar com a perda, encontra no suicídio, sua liberdade. Mais uma vez encontramos em Kristeva eco no que respeita à questão da solidão do estrangeiro e seu apego fanático para manter-se vivo. “A chama que trai seu fanatismo latente só aparece quando ele se liga seja a uma causa, a uma profissão, ou a uma pessoa. Então, ele encontra nisso, mais que um país: uma fusão onde não existem dois seres, mas um único que se consome total e aniquilado.” (1994, p.17). Fábio só mantém acesa essa chama quando está ligado a Muriel. As causas políticas do exílio já lhe são inócuas. Fábio se entrega ao aniquilamento, uma vez que sua entrega a Muriel é, de alguma forma, um suicídio ainda em vida.

## DUPLICIDADE

As Máscaras

[...]

O teu beijo é tão doce, Arlequim...  
O teu sonho é tão manso, Pierrot...

Pudesse eu repartir-me  
encontrar minha calma  
dando a Arlequim meu corpo...  
e a Pierrot, minha alma!

Quando tenho Arlequim,  
quero Pierrot tristonho,  
pois um dá-me prazer,  
o outro dá-me o sonho!

Nessa duplicidade o amor todo se encerra:  
Um me fala do céu...outro fala da terra!

Eu amo, porque amar é variar  
e, em verdade, toda razão do amor  
está na variedade...

Penso que morreria o desejo da gente  
se Arlequim e Pierrot fossem um ser somente.

(Menotti del Picchia)

### 3. O duplo e suas representações

Eis a mulher, eis a narrativa. Constelação de uma infinidade de sentidos possíveis, mulher e palavra trabalham para que seu sentido nunca se feche na univocidade. Pois a astúcia que lhes é da face oculta que a estátua veda o olhar – como é do lado silente da palavra mascarada – que brota incessante o irresistível poder da sedução que ambas exercem sobre nós, indefesos leitores. Acompanhemos sua trajetória, deixemos que nos enredem e cativem. Lancemo-nos, pois, à aventura da decifração. (PONTIERI, 1988, p.17)

O duplo e suas representações emergem como elementos organizadores da subjetividade, interferindo em aspectos da narrativa para que os processos identitários das personagens possam vir à tona. Assim, o duplo, por meio de sua relação dialética com a realidade, é um elemento significativo na constituição da identidade, definindo-se como ser “[...] ao mesmo tempo, o mesmo e um outro.” (ROSSET, 1998, p.33). Esse tema foi abordado em estudo de Otto Rank (1939) que pesquisou o assunto em fontes do folclore, religiões e antigas superstições, verificando sua evolução em especial no século XIX. Sob a perspectiva de Rank, embora de origem antiga, o duplo adquiriu força na era romântica com autores como Poe, Wilde, Andersen, entre outros. A representação do duplo, segundo o autor, pode ocorrer por meio da sombra, que tenta dominar seu possuidor; da dualidade da alma humana, evidenciando aspectos positivos e negativos; de indivíduos semelhantes que disputam o amor da mesma mulher; de indivíduos que tentam interferir na vida de seu próximo por conhecerem seu “eu”; pela despersonalização, onde a personagem se descaracteriza a tal ponto até entregar seu corpo à dualidade, ou a vários “eus”.

Conforme Carraté (1994), o duplo nada mais é que a consciência do “eu”, da qual o seu alterego é apenas uma possibilidade. O autor associa o duplo à máscara, porque à medida que ele se torna irreconhecível para o outro ou para os outros, pretende tornar-se também irreconhecível para si, desdobrando-se e materializando-se em outros no mesmo espaço ficcional.

O duplo é também um dos aspectos da literatura fantástica que tem no teórico Todorov seu maior representante. Todorov afirma que: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural.” (1975, p.31). Para o autor, o fantástico situa-se numa linha imaginária entre o estranho que pode ser explicado através de causas naturais, e o maravilhoso, cuja justificativa relaciona-se a causas sobrenaturais.

Tanto a crença inquestionável, como a incredulidade total, destroem o fantástico. É a hesitação do leitor que dá vida ao fantástico. Assim, o leitor passa a ser elemento integrante do mundo das personagens, definindo-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados. Ao referir-se ao leitor, Todorov aponta para o leitor implícito, aquele que está inscrito no texto. A segunda condição seria a identificação do leitor com alguma personagem particular. A terceira é a impossibilidade de, no fantástico, efetuar-se uma leitura poética ou alegórica.

Partindo dos quatro romances estudados, vemos que há uma pluralidade de leituras possíveis. No entanto, é em *Ópera dos Mortos* que vislumbramos uma maior possibilidade de leituras, tendo em vista que o romance é altamente simbólico, cabendo tantas quantas interpretações sejam viáveis ao leitor implícito, podendo interpretar a narrativa alegoricamente, ou lançar mão de recursos que o remetem ao fantástico ou ao maravilhoso, uma vez que os recursos contidos na narrativa também podem possibilitar esta leitura diante da hesitação do leitor. Tomemos como exemplos: a multiplicidade de vozes de Rosalina; a mulher de branco que é vista vagando na escuridão, entoando seu canto triste; a morte representada pela interrupção dos pêndulos; o olhar amarelo e amedrontador de Quiquina, ou ainda, a divisão do sobrado em duas partes – alegria e devassidão; tristeza e solidão: loucura. O sobrado personificado poderá rir e/ou chorar. Caberá ao leitor definir por qual viés caminhará e moverá sua luneta interpretativa.

Ao estabelecer uma relação dialética entre o real e o duplo, Rosset (1998), baseia-se na existência de níveis de tolerância para que o homem possa aceitar a realidade. Se a realidade torna-se desagradável a níveis intoleráveis, ocorre a supressão do real. Assim, a negação do real pode ser expressa por meio de diversas técnicas, que tomam corpo na literatura através de cisões radicais, tais como: suicídio, loucura, cegueira, mutismo, abandono, exílio, fuga, transgressão, reificação, entre outras.

Recuperando o discurso metafísico platônico, do mito da caverna, uma vez que esse mundo é apenas sombra, o inverso do mundo verdadeiro, Rosset (1998) constata que não há nada novo. Ao contrário, tudo não passa de um retorno à memória que preserva o conteúdo da ideia original. No entanto, o autor também apresenta uma ideia não metafísica do duplo, trata-se do mito do eterno retorno que devolve ao presente todos os bens dos quais foi privado pela duplicação metafísica. Se nos for possível pensar o duplo como uma representação da dualidade do espírito humano, podemos dizer que fusão do sujeito com seu duplo vai possibilitar a integração dessa subjetividade fragmentada, criando condições para o estabelecimento de uma identidade equilibrada. A fusão, segundo Carreté (1994), é a junção de subjetividades distintas entre si, num mesmo indivíduo, com o intuito de atingir o processo identitário. Se tal fusão ocorre, o sujeito será capaz de desempenhar seu papel pessoal e social, reconstruindo sua personalidade e, por conseguinte, sua identidade.

Dentro da abordagem do duplo, Rosset (1998) enfatiza a importância do destino como sendo inelutável, uma vez que é constituído por fatos designados para acontecerem em uma determinada existência, não havendo, portanto, utilidade de a personagem conhecer o destino que a espera, pois não poderá mudá-lo. Se o sujeito estiver prevenido e, portanto, em condições de impedi-lo, o destino articulará alguma estratégia para sua realização. O destino é geralmente uma temática abordada pelo narrador. O narrador-personagem rememora acontecimentos passados que o destino colocou em seu caminho, porém, os tempos são outros. No entanto, todas as personagens centrais estudadas nos romances: *Lucíola*, *Dom Casmurro*, *Ópera dos Mortos* e *Amores Exilados* continuam presas numa aura de mistério, engaioladas num passado sem esperanças: mortas, permanecem vivas nas lembranças; vivas, parecem mortas para o mundo. À exceção de Lázaro e Muriel, de *Amores Exilados*, que permitem que o tempo presente dê rumo às suas vidas, cada qual encontrando o seu próprio caminho.

Ao considerarmos os romances estudados, verificamos que Paulo, Dom Casmurro, Juca Passarinho e Fábio, personagens e também narradores, ao rememorarem seu passado recente e/ou distante, buscam no presente, cada qual a seu tempo, as representações da mulher amada que o destino tratou de retirar de suas vidas.



Assim como Paulo, que ao lembrar seu amor incondicional por Lúcia, tenta resgatar através das cartas à misteriosa senhora GM, sua própria história e a história de sua amada, Dom Casmurro, num ato de loucura e obsessão, reconstrói uma casa idêntica àquela dos tempos passados, procurando dar sequência à sua vida e, nela, quem sabe, encontrar a Capitu perdida na infância e adolescência distantes. No entanto, a tênue linha que unia infância e adolescência à maturidade partiu-se para sempre. Capitu é agora um “quadro na parede”, ou um fantasma a rondar sua mente doentia, pois jaz num túmulo na Suíça. Juca Passarinho, o mais rude personagem masculino, foge sem paradeiro, tão assustado com a loucura (personificada) do sobrado – Rosalina/Quiquina – que o obriga a enterrar seu próprio filho (vivo? morto?) próximo às *goelas vermelhas das voçorocas*, que ele tanto teme, visto que, para ele, elas engolirão toda a cidade. A aura de mistério e de terror que envolve a Cidade de Duas Pontes recai sobre aquele sobrado, e sobre as várias Rosalinas que nele habitam. Juca corre com uma trouxa (o bebê a ser enterrado) nos braços para nunca mais voltar. Não saberá, portanto, que fim levará a mulher que um dia achou que pudesse se deixar amar. Quanto a Fábio, este delira entre a Paris do exílio e o Brasil redemocratizado, procurando por Muriel em cada canto da sua mente doentia.

O que percebemos é que a ideia de duplicidade e suas representações: o pavor, a loucura, a agonia, a solidão, a cegueira, a transgressão, a reificação, a profanação, a pudícia, o ódio, a paixão, o suicídio, o aniquilamento etc transbordam as ações das personagens femininas e alcançam outras personagens dos romances, uma vez que todos os indivíduos olham para dentro de si, buscando seus outros, como num processo de espelhamento, de projeção, numa tentativa atroz de encontrar seu reflexo, seu duplo.

De acordo com estudos de Chevalier e Gheerbrant sobre a questão do duplo, eles concluíram que

Um outro desdobramento se verifica, ainda, no conhecimento e na consciência de si mesmo, entre o *eu* cognoscente e consciente e o *eu* conhecido e inconsciente. O eu das profundezas, e não o das percepções fugitivas [...] *O romantismo alemão deu ao Duplo (Doppelgänger) uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte [...]*. (2006, pp. 353-354; grifos dos autores)

Seja por meio da complementaridade, seja na adversidade, as personagens ao encontrarem seus duplos, poderão identificar-se, ou não, no entanto, nesse embate constante e difícil, buscarão sempre as necessidades básicas de qualquer ser humano, uma vez que estas permanecem as mesmas: liberdade, justiça e, acima de tudo, felicidade.

### 3.1. Transgressão versus submissão

A mulher escondida. Guardada. Principalmente invisível, a se esgueirar na sombra. Reprimida e ainda assim sob suspeita. Penso hoje que foi devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo e de forma extraordinária esse seu sentido da percepção, da intuição, a mulher é mais perceptiva do que o homem. Mais perigosa! Repetiam os tradicionais inimigos da mulher perseguida através dos séculos até o apogeu das torturas, das fogueiras [...] Curiosamente foi esse preconceito que acabou por desenvolver nela o sentido perceptivo, uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação. E recorro agora ao meu livro *A disciplina do amor* (mas o amor é disciplinado?) que registra o espanto de um crítico literário do século XIX diante de uma poetisa que ousou falar de anseios políticos, mas não era mesmo uma audácia? “É bastante desconsolador, ouvir a voz delicada de uma senhora aconselhando a revolução. Por mim, desejaria que a poetisa estivesse sempre em colóquios com as flores, com a primavera, com Deus.” (TELLES, Apud: DEL PRIORE, 2011, p.671)

Ao analisarmos as quatro personagens femininas deste estudo, pudemos perceber em todas elas o desejo premente de transgredir as normas impostas pela sociedade vigente. Todas, à frente de seu tempo, de alguma forma, tentam não se submeter aos desmandos das sociedades burguesa (personagens que ganharam vida nos fins do século XIX e início do século XX) e moderna (Muriel, personagem do século XX, dos anos de 1960-1970), que, hipocritamente, têm no patriarcado, formas de controle e poder, incluindo o controle da sexualidade feminina, em especial no século XIX.

[...] pretendia-se controlar a sexualidade feminina de várias formas e em diversos níveis. As mulheres, então, ou se submetiam a padrões misóginos impostos, ou reagiam com o exercício da sedução (também de várias formas e em diversos níveis) e da transgressão. Uma das maneiras de violar, agredir e se defender estava em refugiar-se no amor de outra mulher. [...] Na verdade, muitas vezes não se tratava de homossexualismo, mas quando a reclusão feminina era de fato praticada com severidade, aumentavam naturalmente os contatos; o que se efetivava de diversas maneiras: com visitas frequentes, trocas de confidências e experiências, maior afetividade e compreensão no sofrimento comum e assim por diante, numa mistura de cumplicidade,

refúgio e solidariedade. (ARAUJO, Apud: DEL PRIORE, 2011, pp. 65-66)

Ainda em meados do século XX, esse controle acontecia, porém de forma mais branda e camuflada e hoje, século XXI, mesmo depois da liberação sexual ocorrida no século passado, ainda são muitos os exemplos da dominação masculina.

As personagens deste estudo, no entanto, não buscam em outras mulheres acalanto para seu sofrimento, ao contrário, decidem sozinhas o que querem. Daí reside sua força e sua transgressão, porque se mostram capazes de ir além.

Lucíola, prostituindo-se, mantém um elo com o requinte e o luxo da alta burguesia, sendo invejada por outras mulheres e cobiçada por muitos homens; Capitu transgride ao fazer de Bentinho uma marionete, arquitetando sozinha todos os planos possíveis para que ele não vá para o seminário e, assim, se case com ela; Rosalina transgride ao transformar Juca Passarinho em seu escravo sexual, uma vez que ele não consegue mais viver sem os prazeres que aquela mulher lhe proporciona – nenhuma prostituta substitui a posse carnal de Rosalina – e, finalmente, Muriel, libertária e transgressora, se relaciona sexualmente com quem quer, faz de sua vida o que deseja, sem se importar com o julgamento alheio. Todas essas mulheres têm em comum não apenas o poder da decisão, mas também o poder da sedução, tendo em vista que tudo nelas fala: gestos, corpos, cabelos, roupas, olhares. Tudo nelas significa e, portanto, tem voz.

[...] a sexualidade feminina na época colonial manifestava-se sob vários aspectos, sempre esgueirando-se pelos desvãos de uma sociedade misógina e suportando a culpa do pecado a ela atribuído pela Igreja. A mulher podia ser mãe, irmã, filha, religiosa, mas de modo algum, amante. O desejo muitas vezes rebentava o grilhão das convenções e das imposições, e aí mesmo, no momento da transgressão, é que o historiador pode aproximar-se do sentimento que, em peças incriminatórias, sobreviveu aos séculos. Aquelas mulheres hoje são pó, são nada, ao contrário de sua dor, seu momento de prazer, seu sentir, que nos chegam aos pedaços, mas com a mesma força da paixão que comoveu, agitou e incitou os corações a reinventarem a cada situação a velha arte de seduzir. (ARAUJO, Apud: DEL PRIORE, 2011, p. 73)

Lucíola, Capitu, Rosalina, Muriel – mulheres imaginárias, porque fictícias, continuam conquistando leitores que junto delas, implicitamente, sofrem, se identificam, se emocionam e, por fim, compreendem que elas representam uma força feminina de anos de grillhões e de cárcere. Encarceradas, elas precisam se libertar. Precisam ter voz. Precisam ser ouvidas atentamente. Elas representam um universo feminino recheado de frustração, medo, desesperança, alienação, subserviência, exploração, mutismo, prisão, cegueira, mas também, um universo pleno de desejos, amores correspondidos, ou não, paixões, ideais, ações, tentativas, gritos, esperanças, lutas, conquistas. Tais mulheres, que aqui são representadas por apenas quatro personagens do universo literário, combatem – até onde conseguem suportar – veementemente toda e qualquer forma de opressão que lhe são imputadas. Neste embate, elas optam por transgredir, numa guerra maniqueísta, porém, interna, contra seus opressores, que simbolicamente representam não apenas a sociedade, mas seus duplos, seus medos, suas angústias. No entanto, nem sempre vencem. Às vezes retrocedem e esperam pacientemente o momento de agir, noutras, o opressor vence, mas a voz de todas elas ecoa nos ouvidos do leitor atento. Um leitor ávido por entendê-las, um leitor que caminha juntamente com o narrador para saber exatamente em que tipo de terreno pisa. Um leitor que lê símbolos, metáforas e entrelinhas à procura de perguntas e respostas para tantas dualidades, máscaras e espelhamentos.

Em regra geral, o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para dominar melhor um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhes permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, compreende melhor a si mesmo. O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. (TODOROV, 2010, p. 33)

De acordo com estudos de Zilberman sobre a estética de recepção da obra de arte, vale ressaltar que a relação que existe entre o leitor e a obra é o ponto fundamental da teoria fundada na recepção e que esta teoria compõe-se de três etapas essenciais: “[...] a *poíesis*, pois o recebedor participa da produção do texto; a *aisthesis*, quando este

alarga o conhecimento que o destinatário tem do mundo; e a *katharsis*, durante a qual ocorre o processo de identificação que afeta possibilidades existenciais no leitor.” (1989, p.113)

Ao aprofundarmos nossos estudos sobre o sujeito feminino e suas representações no universo literário, observamos que o leitor acaba por estabelecer todas as relações citadas por Zilberman, pois para que seja afetado pelo texto, antes necessita repensar o mundo no qual está inserido e, portanto, comparar este universo com aquele, que mesmo distante, e, talvez por isso, – pelo afastamento – possa estabelecer uma ponte que o leva e o traz de volta aos séculos XIX, XX e XXI comparando personagens, narradores, enredo que, metonimicamente, se mostram nas entrelinhas da leitura, para, a seguir, se descortinarem em sua totalidade. Por meio de uma leitura cambiante, o leitor implícito, participa do texto e, por isso, é capaz de novas descobertas a cada leitura. Entretanto, para o leitor, ainda há a questão da autoria, uma vez que o leitor vê no autor elementos do universo deste, que podem, de fato, ser vinculados às personagens. Com relação a isso, Bakhtin observa que

O autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. [...] No interior da obra, o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo. (2006, pp. 191-192)

A ideia de autor é como nos informa Junkes, a de “[...] alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra literária.” (1997, p.48). Assim, com a intenção de resolver o eterno dilema entre ficção e realidade, Junkes ainda nos diz que: “[...] diante da obra literária, experimenta-se um dilema: por um lado, sente-se a necessidade da presença do autor [...] e, por outro, na medida em que o autor faz parte do mundo real, sua presença na obra destrói a essência da ficção.” (idem, p. 225)

Ainda conforme estudos de Bakhtin, sobre a questão da autoria na obra de arte, no que concerne à criação da personagem, ele nos diz que

O autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que afirma e enforma. O autor-*artista pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente. É claro que temos em vista uma personagem *possível*, ou seja, ainda não tornada herói, ainda não enformada esteticamente, pois a personagem de uma *obra* já está vestida de uma forma artisticamente significativa, isto é, do dado do homem-outro; ela é pré-encontrada pelo autor como artista e só em relação a ela o acabamento estético ganha peso axiológico. O ato artístico encontra certa realidade persistente (rija, impermeável), a qual ele não pode deixar de considerar nem dissolver totalmente em si. Essa realidade extraestética da personagem é que entra enformada na sua obra. É essa realidade da personagem – da outra consciência – que constitui o objeto da visão artística, o qual reveste essa visão de objetividade estética. [...] nesse sentido, exigimos do autor verossimilhança [...] (2006, pp. 183-184; grifos do autor)

Ainda que o leitor olhe atentamente para as personagens e para o narrador, ele sempre pensará no *leitomotiv* do autor ao escrever a obra, ao criar determinadas personagens e enredo. Sempre rondará sobre sua cabeça curiosa, uma nuvem de interrogações a respeito da criação artística. Portanto, se a cada leitura há uma nova visão, uma nova descoberta, pensamos que a escritura passa a ser “múltipla”, uma vez que o leitor sente-se autorizado pelo autor a opinar, interpretando a obra de arte de uma maneira que lhe é muito peculiar. Na verdade, ele, o leitor, sente-se quase um coautor da obra, já que foi para ele que o autor a escreveu. Logo, as personagens extrapolam o papel e a obra torna-se universal, ganhando novas fronteiras e novas dimensões, de acordo com o que o leitor deseja, uma vez que:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede de uma isenção sistemática de sentido. (BARTHES, 1988, pp.68-69)

Dando continuidade ao nosso pensamento no que concerne às personagens femininas estudadas, podemos perceber que será o leitor quem traçará para elas,

juntamente com aquilo que o autor propõe ao narrador, caminhos interpretativos múltiplos por meio do que Barthes denominou de “escritura múltipla”, tendo em vista que no universo ficcional, de acordo com o crítico Todorov (2010),

[...] a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe se ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (p.34)

Dessa maneira, reafirmando nossa intenção nesta pesquisa, nos propusemos a interpretar sob múltiplos olhares o universo ficcional das personagens em estudo e, para tanto, lançamos mão de distintas vertentes, entre elas a questão do duplo e da formação identitária que vai ao encontro da subjetividade, portanto, da formação e/ ou da fragmentação de *eus*, por meio do processo da transgressão e/ou da reificação, o que as levará a alguma forma de libertação.



### 3.2. De corpo, ou de alma? O duplo e a constituição da identidade

A constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados. Essa transição produz ambiguidade de comportamento e incerteza quanto à identidade. (ZINANI, 2013, p.55)

Para entendermos o complexo universo das personagens femininas que transitam entre os territórios do que se considera extraído da matéria carnal e do que se vê como abstraído do espírito, foi-nos necessário um mergulho na alma de cada personagem estudada. Dessa forma, a começar por Lucíola, observamos que o processo de dualidade desta “mulher de papel” está fortemente arraigado àquilo que se convencionou denominar de sagrado, tendo por oposição, o profano, num barroquismo extremado que caminha entre a orgia prostituída de Lúcia e a retomada de sua outra identidade, Maria da Glória, a menina que, ao renascer em sua alma, sacrifica a mulher cheia de vida, determinação, lucidez, brilho, paixão, sedução e sexo.

De acordo com estudos foucaultianos sobre os mecanismos de poder que perpassam todas as instâncias do conhecimento e imperam sobre o sujeito e suas relações com o outro, notamos que a transição de Lucíola em Maria da Glória nada mais é que a “leitura” que Lucíola faz de si mesma por meio da culpa, ou seja, dos elementos punitivos e disciplinadores que, já estando introjetados na sociedade, se introjetam também em sua alma, deixando-a completamente à mercê de um poder regulador e castrador. Essa decodificação subjetiva que tem como objetivo a purificação da alma deve efetuar-se diante do olhar de um outro, que detentor das supostas verdades poderá purificá-la e salvá-la (de si mesma). A armadilha desse mecanismo disciplinador evidencia-se na entrevista de Foucault de nome *Não ao sexo rei*:

A confissão, o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos e a importância da carne não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência; foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo

que nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso. (1978, p. 127)

Transformando-se na “inocente” Maria da Glória, Lucíola perde seu encantamento e entrega-se àquilo que a sociedade burguesa e o poder patriarcal esperam da mulher – comportar-se segundo os padrões vigentes do século XIX. O que ocorre é um processo de desidentificação, tendo em vista que Maria da Glória não consegue ser feliz. Ao contrário, sua infelicidade é visível quando ela não consegue mais manter nenhum vínculo amoroso com Paulo. Ela dissimula uma felicidade que não existe, fingindo ter uma vida supostamente considerada normal, vivendo com simplicidade e dedicando-se, inclusive, às tarefas domésticas, o que antes, não ocorria.

Mas, para que a harmonia instale-se e o casamento possa consumir-se, fora dos limites da narrativa, é condição indispensável que o amor seja, a um só tempo, *santo* e *conjugal*. Ou seja, resolva a contradição entre o corpo e a alma, céu e terra, sagrado e profano. Talvez por isso mesmo ele seja apenas referido e, imediatamente, exilado da superfície narrativa. Ela termina no exato momento em que, derrubadas as barreiras, tudo se torna possível. Mas a contradição latente entre instituição e prazer que, pelo hábito e pela tradição, resolve-se numa mútua exclusão, aqui age, não permitindo que o casamento tenha sua natural consequência diante dos olhos do leitor. Jogado para além das margens do romance, ele vai ocupar o lugar das famosas reticências, contra as quais o narrador de *Lucíola* tanto se rebelara... (RIBEIRO, 2008, p.217)

O que observamos é que Lúcia ao perder sua identidade como prostituta, também não a retoma como Maria da Glória, ficando à mercê de uma sociedade disciplinadora e punitiva introjetada nela por si mesma. A punição é tamanha que só na morte encontra saída.

Em relação à personagem Rosalina, é vivível sua total despersonalização. No início da narrativa autraniana, ela aparece sendo única: uma menina (num corpo de mulher) triste e solitária que se refugia do mundo atrás das paredes do sobrado onde vive só, com sua criada muda e velha. Sua unicidade dura o tempo em que o outro (Juca Passarinho) lhe tira do centro e a coloca na margem, tornando-se outra mulher,

encontrando no seu duplo, sua sombra, ou suas sombras, uma vez que ela não é apenas duas, mas várias.

A análise junguiana qualifica de *sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis*. Essa sombra se projeta nos sonhos sob figuras de certas pessoas, que não passam de certos reflexos de um certo eu inconsciente. Ela também se manifesta por palavras e atos impulsivos e incontrolados, que traem, de repente, um aspecto do psiquismo. Torna as pessoas mais sensíveis a certas influências pessoais ou coletivas, que despertam e revelam no sujeito tendências ocultadas. Essas não são necessariamente maléficas, mas correm o risco de assim se tornarem, na medida em que ficam reprimidas na sombra do inconsciente. Têm tudo a ganhar, se passam à luz da consciência. Mas o sujeito receia muitas vezes vê-las aparecer, por medo de ter de assumi-las, para dominá-las ou torná-las benéficas, e de se encontrar em face de sua complexidade: *sinto dois seres em mim...* A consciência dos contrários é difícil de vivenciar, mas rica de possibilidades. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.843; grifos dos autores)

Rosalina pune-se por sua devassidão à noite nos braços do homem que torna seu empregado. Aliás, o processo de despersonalização passa também por ele, que depois de certo tempo, se vê usado por ela e, de homem alegre, torna-se triste e calado. Entretanto, uma terceira Rosalina surge mais branda, praticamente sepultando a primeira, que ríspida e austera tecia flores de dia no silêncio de seus pensamentos, quase como uma santa, depois de entregar-se durante as madrugadas aos prazeres carnavais com Juca. Seu parceiro sexual é apenas um brinquedo. Ela mesma encontra para si uma forma de libertação, pois vigiada pelo *panóptico*<sup>4</sup> de uma cidade-sociedade que a punirá, ela não consegue derrubar as paredes da prisão onde vive. Para ela só uma solução é possível e viável dentro de seu microcosmo: a loucura, como forma de castigo e de autopunição. Corpo e alma não se ajustam. A alma de Rosalina parece vagar enquanto seu corpo é consumido pelo desejo e, consumindo-se o corpo, depois, como num processo

---

<sup>4</sup> Termo utilizado pelo filósofo francês Michel Foucault (1977) em seus estudos sobre a vigilância constante pelos poderes disciplinadores e punitivos. O panóptico é uma torre circular de onde se pode ver, observar – “vigiar” para depois “punir” trabalhadores, estudantes, loucos, prisioneiros – sem ser visto. É um dos vários mecanismos disciplinadores do Estado.

autofágico, o desejo parece querer consumir também sua alma, para mutilá-la, tirá-la de seu eixo.

O desejo para Deleuze e Guattari (1997) não é definido pela necessidade nem pela falta de algo. Mais que isso, diz respeito à produção do real e aos regimes de seu funcionamento, aos processos pelos quais se evidenciam intensidades, devires e multiplicidades. É o desejo o motor da existência, ou melhor, ele impulsiona o corpo e a alma a ocupar seu espaço no mundo. Mas para Rosalina, esse desejo foi aniquilado a partir do momento em que ela deixou de ser uma – ou ela mesma – para esconder-se atrás de várias outras máscaras.

Sabemos que o corpo deve ser tomado como uma materialidade provisória, mutante e mutável, vulnerável às mais diversas formas de intervenção, sejam elas transgressivas, marginais, políticas, culturais, científicas...

O que define um corpo é essa relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças, constitui um corpo: químico, biológico, político, social. Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação; por isso o corpo é sempre fruto do acaso [...] e aparece como a coisa mais surpreendente, muito mais surpreendente que a consciência e o espírito. (DELEUZE, 1976, p. 33)

O corpo é plástico, relacional, não é universal e absoluto, mas produzido por meio de sua socialização e coletividade. Para o entendimento do processo de materialização dos corpos, buscamos em Deleuze (1990) o conceito de dispositivo, em que afirma que antes de tudo se trata de um emaranhado de linhas diferentes que não delimitam sistemas homogêneos e nem definem objetos, sujeitos e linguagens, mas seguem direções, traçando sempre processos em desequilíbrio. Cada linha se quebra em seu trajeto para se submeter à mudança de sentidos que se bifurcam ou se afastam. Na composição dos lineamentos que tecem o corpo-dispositivo evidenciamos três blocos de linhas – duras, flexíveis e de fuga – que estão presentes na composição dos sujeitos, dos indivíduos, dos grupos, enfim, de toda a sociedade, reificando valores, significados e discursos presentes no contexto sócio-histórico e cultural em que se processam os modos de subjetivação. Neste sentido, a subjetivação se realiza através dos vários

lineamentos que reproduzem os modelos previamente estabelecidos pelas instâncias do poder e pela manutenção da ordem, criando identidades fixas e papéis sociais e sexuais bem definidos, por meio de corpos úteis, dóceis e disciplinados. Daí é possível entendermos a loucura de Rosalina que, desobedecendo a determinados mecanismos pré-fixados no seu eu, resvalou para o lado da perda da identidade, tornando-se várias. Tais linhas de subjetivação normatizadoras estariam a serviço da manutenção do poder, todavia Michel Foucault (1985) nos diz que todo poder traz consigo um contra-poder, ou seja, um movimento de resistência, de enfrentamentos que se atualiza através das linhas de subjetivação singularizadoras, que ao contrário das linhas normatizadoras, dão passagem para outros afetos e outras possibilidades. É por meio desse contra-poder, que vislumbramos em Capitu e Muriel subjetivações singularizadoras, tendo em vista que nem uma nem outra se despersonalizam pela perda da identidade. Ao contrário, ambas mantêm-se como são. Seus pares é que se perdem de si mesmos, e delas, por não compreenderem que essas mulheres não cederiam a um poder patriarcal e a uma sociedade androcêntrica e manipuladora. É o que podemos ler na fala de Fábio, em sua insegurança e fragilidade em relação à mulher amada, “objeto”, para ele, de desejo e de sedução.

Com Muriel é diferente. Tem horas que ela é de um jeito, depois de outro. Talvez seja isso que desestabilize a gente. Acho que eu nem me conhecia. Muriel fez com que eu me descobrisse. O gozo, o prazer, o amor, atração. (OLIVEIRA NETO, 2011, p.64)

Capitu é enviada para a Suíça por Bento Santiago, mas jamais sai de si. A dúvida de Bento, agora, Dom Casmurro, o perseguirá para sempre. Capitu não lhe confessa a traição. Ainda que não lute contra o castigo que lhe é imputado (viver longe da família com o pequeno Ezequiel – fruto da suposta infidelidade), Capitu não cede às tramas silenciosas de seu marido: comunicam-se pelo olhar, pelos gestos, pela indiferença com que ele a trata. Mesmo com tudo isso, ela mantém-se íntegra até à morte. Não reage. Não luta para ficar ao lado de Bento. Entra no navio e parte com o filho e o marido. Ela sabe que é o melhor a fazer para todos, inclusive, e, principalmente, para ela. Este retorna (já está tudo tramado na sua cabeça doentia). Ela jamais retornará e parece saber

disso antecipadamente. Na sua integridade de ser humano decide que ficará consigo mesma. O marido, este se afogará em mágoas, frustrações e incertezas, para sempre.

Capitu, inculpada por Bentinho, e percebendo que a convicção deste era inabalável, nega e pede a separação, que se fará sem escândalo nem prejuízo econômico algum para ela. Capitu viverá na Suíça até o seu último dia e criará o filho como uma dama sul-americana, dando-lhe educação refinada a ponto de torná-lo um arqueólogo orientalista. Bento não a desampara e cuida de salvar as aparências viajando regularmente para a Europa. Para *mores* de uma sociedade machista e patriarcal, temos que admitir que o arreglo final valeu à acusada um atestado público de respeitabilidade com todos os benefícios decorrentes. (BOSI, 1999, p. 26; grifo do autor)

No que concerne à “presença dominadora, esquiva e dúbia da mulher”, Bastos nos diz – em especial sobre as personagens femininas machadianas – que:

Nenhum analista de Machado de Assis contraria a impressão do leitor comum no que diz respeito à superioridade das figuras femininas sobre os homens. Partindo-se da ideia de que o conjunto da ficção machadiana é sustentado por um projeto, esse dado não pode ser incidental, tanto quanto não o é o seu simétrico oposto: a fragilidade de Bentinho, de Rubião etc. A vitória feminina não se faz por uma convicção própria de superioridade. Resulta muito mais da debilidade do lado oposto que da sua fortaleza. As mulheres não são monolíticas. Pelo contrário, é notável exemplo a sua porosidade, a disponibilidade virtual para o adultério, por excelência da dubiedade. (2012, p.112)

Com Muriel, o processo não é diferente. Como Capitu, ela é inteira, irreverente, autêntica e dúbia, porém não se deixa dominar. Apesar de Bastos analisar as personagens femininas machadianas em sua “porosidade”, é visível, como já dito, a fragilidade de seus pares: desconfiança de Bento e insegurança de Fábio. Muriel não precisa se desidentificar para se afirmar, ao contrário, sendo ela mesma é que se subjetiva cada vez mais. Seguindo o pensamento foucaultiano relativo aos lineamentos que compõem um dispositivo, Muriel, ao transpor as linhas de força, forma meandros, se funde e se faz subterrânea, ou melhor, volta-se para si mesma, exerce sobre si mesma seus pensamentos, afetando-se a si própria.

[...] é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral [...] tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constitui uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas, a comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber. (FOUCAULT, 1985, p. 50)

Esta dimensão do “si-mesmo” não é nenhuma maneira de determinação preexistente, já terminada. Também aqui, uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade, de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, e que escapa às forças estabelecidas como processos constituídos. E Muriel escapa a esses processos normatizadores, uma vez que sua alma, tanto quanto seu corpo encontram na liberdade de pensamento e de ação um elo, uma união de sentidos dentro daquilo que ela representa: aquela que rompe os grilhões que mantêm encarceradas tantas outras “mulheres de papel” ou de “carne e osso”.

### 3.3 O masculino versus o feminino libertário

Is it enough to be a woman in order to speak as a woman? Is “speaking as a woman” determined by some biological condition or by a strategic, theoretical position, by anatomy or by culture? (FELMAN, Shoshana, 1989, p.137)

Ao considerarmos o gênero como uma construção que, teoricamente, caracteriza os modos de ser próprios de cada sexo, vimos a necessidade de refletirmos sobre a formação da identidade de gênero, tendo em vista que ela constitui um elemento bastante significativo na organização da subjetividade das personagens Lucíola, Capitu, Rosalina e Muriel. Com isso, pretendemos averiguar as relações existentes entre o gênero masculino, totalitário, castrador, dominante, e o feminino, punido, arrazoado, arraigado a questões sócio-históricas e culturais.

Segundo Simone de Beauvoir (1980, p. 9), “Ninguém nasce mulher: torna-se”. Então, partimos desse pressuposto para tentarmos entender como as personagens femininas dos quatro romances estudados tornaram-se mulheres, extrapolando limites e/ou fronteiras e tentando desde o século XIX alcançar alguma visibilidade na sociedade, porém, não como escravas, serviçais, donas de casa, ou prostitutas (ainda que Lucíola seja prostituta, ela não é dominada pelos homens com quem mantém relações sexuais) – papéis através dos quais a mulher é utilizada como uma ferramenta, um produto ou coisa descartável – mas como mulheres que ocupam um lugar de notoriedade, de respeito, de singularidade, de domínio, de segurança, de busca, de encontro, de liberdade e de poder. Tudo isso se deu por meio das penas dos diferentes escritores – através das artimanhas dos mais distintos narradores e personagens – legitimando de forma consciente ou inconsciente o fortalecimento de questões como gênero, subjetividade e identidade nessas “mulheres de papel”.

Todavia, Lauretis (1994), em seu livro *A tecnologia do gênero*, faz uma crítica ferrenha ao conceito de gênero como diferença, justificando seu posicionamento de que isso é uma limitação do pensamento feminista. Segundo a autora, tanto a diferença sexual como a diferença proveniente da significação ou do discurso são diferenças em relação ao homem. Dessa forma, se a questão do gênero for entendida



A partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está “desde sempre já” inscrita naquilo que Frederic Jamenson chamaria “o inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhe são subjacentes – sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias – e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais. (LAURETIS, 1994, p. 207).

Para a autora, não se deve limitar as diferenças apenas na oposição sexual, mas, sobretudo, por meio das representações culturais e dos códigos linguísticos. Dessa forma, as concepções culturais constituem sistemas de gênero que estão sempre ligados a fatores econômicos e políticos de uma sociedade, sendo, portanto, necessário desconstruir o conceito de gênero imbricado à diferença sexual. Para tanto, ela propõe um conceito de gênero a partir da visão foucaultiana, que leva em conta a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; enfatizando que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais. Lauretis também considera o gênero sob o ponto de vista constitutivo, ou seja, o gênero como função de construir indivíduos concretos em mulheres e homens, encontrando-se aqui com o pensamento de Beauvoir (1980).

Ao apontar para a tecnologia de gênero, Lauretis se volta para as questões referentes a uma sexualidade feminina específica, não mais como uma projeção da masculina. Assim, segundo a autora, é preciso recontextualizar as posições femininas, afastando-se do ideário androcêntrico e revendo os papéis da mulher na sociedade. No entanto, sabemos que a história das mulheres por muito tempo veio sendo escrita por homens que detinham seus destinos. Entretanto, uma nova história vem sendo escrita partindo de práticas historiográficas respeitadas, a partir das quais demonstram que as mulheres constituem uma categoria fixa, embora exerçam diferentes papéis na sociedade. Portanto, enfatizando o conhecimento da cultura feminina, a historiografia possibilitou o movimento feminista da década de 70, no qual “(...) o aumento da consciência acarretou a descoberta da “verdadeira” identidade das mulheres, a queda das viseiras, a obtenção de autonomia, de individualidade, e, por isso, de emancipação.” (SCOTT, 1992, p. 83).

Ao analisarmos as quatro personagens em questão, vemos que essa obtenção de autonomia, de individualidade e de emancipação citadas por Scott (1992) já estão

embutidas em Lucíola e Capitu, personagens do século XIX que buscam internamente a liberdade de que necessitam para continuarem a ser quem são. Lucíola, enquanto prostituta, não se vitimiza, ao contrário, escolhe os homens e o tempo de duração de seus romances. É ela quem decide. Capitu estuda, quer conhecer História, aprender línguas, saber sobre a sociedade. Também Rosalina, mesmo solitária, mantém as rédeas de sua vida ao parar os pêndulos do relógio e escolher para si a solidão, ou a tratar Juca Passarinho como um serviçal qualquer que lhe presta favores sexuais, subvertendo a ordem esperada para a época do coronealismo. E, finalmente, Muriel, personagem saída diretamente da Paris da década de 1970, em plena época da revolução sexual feminina, plena de poderes sobre si, liberta e emancipada, que nas mãos de Oliveira Neto ganha contornos de uma mulher dominadora, sedutora, mas acima de tudo, segura de si.

Ao estudarmos as questões de gênero conforme aborda Lauretis (1994), vemos que, de fato, não é na oposição binária homem – sexo masculino – e mulher – sexo feminino – que se dão as distinções de gênero, mas nas questões econômicas, sociais, políticas e culturais. Assim, as quatro personagens se sobrepõem às mais distintas formas de controle quando subvertem, cada qual a seu tempo, à ordem social, política e econômica vigentes.

Conforme estudos de Matos (1997) não é apenas a história das mulheres que importa, ou seja, não é inserir a participação feminina na história pronta, mas, sobremaneira, repensar a história a partir da participação da mulher. No entanto, os estudos de gênero oferecem inúmeras dificuldades ao investigador, tendo em vista que “[...] é um campo minado de incertezas, repleto de controvérsias e de ambiguidades, caminho inóspito para quem procura marcos teóricos fixos e muito definidos.” (MATOS, 1997, p. 108).

### 3.4 Humanização versus reificação

Apesar da busca identitária e, portanto, subjetiva, que cada personagem dos romances estudados faz, encontramos nas quatro personagens femininas, processos em que, muitas das vezes, ocorre uma reificação de seus sentimentos, de sua alma. Tal reificação dá-se pela solidão, pela incompreensão, pela falta de destreza de seus outros, de seus pares, pela sensibilidade exacerbada que as afasta de sua vida real, fazendo-as agonizar, uivar como animais que sentem dor; mais que isso: ao reificarem-se, cada qual a seu modo, elas renascem mais completas, mais humanas, mais íntegras e possuidoras de seu eu.

Embasados em estudos de Lukács (2000) sobre a reificação, observamos que em indivíduos reificados há uma dissonância entre o próprio indivíduo e a sociedade, com seu conjunto de valores. Dessa forma, a “[...] reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta [...]” (p.138) demanda um novo tipo de indivíduo, por haver a possibilidade de ele intervir com ações sobre a realidade social, transformando também seu mundo interior.

Sobre o processo de reificação da personagem autraniana, Rosalina, observamos que ela só tem a dimensão de si mesma, quando é despertada pela voz de seu novo empregado, Juca Passarinho, uma vez que crescera cercada do vazio e do silêncio de sua criada Quiquina, praticamente sem outra – ou quase nenhuma – convivência humana, depois da morte dos pais.

Rosalina ouvia José Feliciano. A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. Agora ela pensava: como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana, só os grunhidos, os gestos às vezes desesperados de Quiquina quando ela não conseguia se fazer entender? Ouvindo a própria voz. Mas a gente nunca pega no ar, com o ouvido, a própria voz. É no corpo, no porão da alma que ela ressoa como um rumor de chão. [...] De repente, acordada pelo canto, viu a solidão que era a sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só. E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida à flora e à fauna, e torna o mundo esta coisa fechada, impenetrável ao puro espírito do homem. E a voz [...] acordou-a para a

claridade, para a luz das coisas, para a vida. (DOURADO, 1995, pp. 73-74)

O despertar de Rosalina teve como mote principal o som de uma outra voz que se chocou contra o silêncio agônico e adormecido que tem os objetos abandonados nos porões das casas. Sua casa-alma encheu-se com a voz de Juca que a resgatou do estado letárgico, escuro e coisificado em que se achava, iluminando-lhe o ser e humanizando-lhe o espírito. Rosalina e sobrado fundem-se, e fundindo-se com o sobrado, Rosalina personifica-o. Casa e mulher, uma coisa só. Agora uma casa só. Uma casa com almas várias.

Pero el complejo realidad y sueño no se resuelve nunca definitivamente. La propia casa, cuando se pone a vivir de um modo humano, no pierde toda su “objetividad”. Es preciso que examinemos más de cerca cómo se presentan en geometria soñadora las casas del pasado, las casas donde volvemos a encontrar en nuestras ensoñaciones la intimidad del pasado. Debemos estudiar continuamente cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar, por la casa, su forma, la forma que tenía cuando encerraba un calor primero. (BACHELARD, 2010, p.80)

E Rosalina procura justamente encontrar no seu sobrado não apenas o afastamento do mundo real, mas o retorno à sua infância, ao seu passado. É o passado que toma conta de todo o tom do romance. Não há futuro para Rosalina. Ela vive do que foi, jamais do que poderá vir a ser. Há apenas pequenas esperanças, como a depositada no que lhe tira daquela reificação para colocá-la num plano um pouco mais humano. Entretanto, mesmo mais humanizada, Rosalina tem um comportamento animalesco com Juca Passarinho quando da entrega carnal. Age instintivamente como um animal no cio.

Ele debruçava sobre seus olhos, procurava entendê-la. Os olhos úmidos e brilhantes, quentes, acompanhavam os seus movimentos aflitos. Em fogo ela o acompanhava. Não era uma menina, não era que nem Esmeralda; não deixava apenas, tomava parte ativa, em fúria, desesperada. Os olhos em fogo, os lábios molhados, a boca sequiosa. O cheiro quente das narinas dilatadas. A respiração apressada, as palavras confusas que ela dizia. Parecia falar com outro, não com ele, ele não sabia com quem ela falava. [...] Aquele corpo [...] tinha o calor, os gemidos, a fúria que às vezes o deixava amedrontado. Aquele

corpo à espera, aquele corpo em brasa, aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas. Aquela mulher podia ser seu fim; pensava em todos os desastres. Não sabia o que podia acontecer, temia pensar. (DOURADO, 1995, p. 168).

Já Lucíola reifica-se quando decide não mais lutar por sua vida, tornando-se um quase “objeto manipulado”. Lucíola ao tornar-se Maria da Gloria, não se completa, ao contrário, se afasta do mundo real e se tranca numa casa humilde num bairro afastado. Tranca-se em si mesma. Tranca sua alma, antes libertária. Não mais quer demonstrar o amor, a paixão inicial que sentira por Paulo. Torna-se um ser intangível, um animal preso na jaula que ela mesma construíra para si. Sua prisão é para ela necessária como uma forma de conter seus impulsos carnisais, ou melhor, para conter a fúria sexual, pervertida e quase animalesca de Lúcia – seu alterego – como se pode ler na narrativa de Paulo quando Lúcia, sua então amada cortesã, apresenta-se aos convivas em uma festa bacante organizada por Cunha:

Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em vez de provocar em mim admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante do que agora na sua fulgurante impudência. Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando, porém, a mulher se desnuda para cevar mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisso uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais do que prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (ALENCAR, 1999, p. 70).

Em relação ao processo animalesco que sofrem algumas das personagens da literatura, Bosi nos diz que:

Haverá algo de darwiniano em toda essa concepção da existência humana: é o universal animalesco que estaria dentro de cada um de nós; daí o embate contínuo pela preservação moldado sobre a luta biológica: quem não pode ser leão, seja raposa. Maquiavel, fundador da ciência política moderna, já esculpira de modo exemplar, ambas as faces da conjunção natureza-sociedade: a leonina dos fortes e a vulpina dos astutos. Fora delas, o risco do malogro e da obscuridade ronda todos quantos não se adaptam à selva social. [...] Os tipos cínicos (quando estão por cima) e os hipócritas (quando estão por baixo) não querem senão manter-se no degrau que já alcançaram ou que lhes foi concedido pela fortuna. O importante é assegurar-se e, já que a metáfora animal lhes convém, acrescentaria que, além de leão e raposa, lhes quadra a imagem do camaleão. E quem acusará o camaleão mudar de cor para sobreviver? Assim, a naturalização da sociedade que, na sátira serve de crítica à ferocidade das relações humanas traz em si mesma um limite à denúncia, pois o que é natural e fatal se dá aquém do juízo ético. (1999, pp. 17-18).

Com muito menos brutalidade, a personagem Capitu ao aceitar sair do país em direção à Suíça com seu filho Ezequiel, também ela, ao analisarmos por outro lado, cede aos caprichos do marido que não quer ficar exposto à crítica da sociedade, tendo em vista que ela própria lhe propôs a separação. Assim, percebendo a encruzilhada na qual se metera, prefere “sacrificar-se”, coisificando-se “camaleonicamente”, como diria Bosi, nas mãos de Bentinho, que decide seu destino de acordo com as convenções sociais. Como é inteligente e perspicaz sabe, no fundo, que talvez nunca mais o veja. Suas cartas são respondidas com secura. “Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim, saudosas.” (MACHADO, 1997, p.240). Ela entrega-se ao abandono, abandonando também sua alma sagaz e penetrante. E como um animal domesticado se deixa levar presa à corrente imaginária que Bento pensa poder puxar. Capitu animaliza-se, adaptando-se ao exílio, pois prefere seguir fielmente às ordens de seu “pseudo” dono. Perspicaz e inteligente ela vai embora porque vê nesta suposta “domesticação” uma solução viável para sua vida: “Confiei em Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é inevitável, e estou às suas ordens.” (MACHADO, 1997, p. 239). O que vemos com isso é que de fato a Capitu menina astuta continua com a Capitu adulta. Uma jamais largará a outra, uma vez que ambas unidas fortemente são mais íntegras para tomar todas as decisões, o que inclui a derradeira: o abandono consentido da “mulher camaleônica” para sempre em outras terras.

Agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. [...] Mas creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como fruta dentro da casca. (MACHADO, 1997, p. 250)

Muriel, inversamente a todas as outras, não se deixa abandonar, ao contrário, é ela quem abandona Fábio. Sua alma continua livre do início ao fim do romance. Ela prova que sabe o que quer. Não se reifica, porém também não se humaniza o suficiente. Afinal ela é “Melusina”. Com sua cauda imaginária, ela parece uma serpente que devorará, sexualmente, quem dela se aproximar. Sua animalização pode estar apenas no sexo selvagem, instintivo, necessário à “fêmea/animal” no cio.

As pernas de Muriel, terminadas no fundo por um triângulo branco com desenhos de moranguinhos, monopolizavam os olhares de todos, inclusive os de Sarinha. Sabe-se lá Deus o que Melusina tinha naquele dia. [...] Numa ida à apertada cozinha em busca de cerveja, Muriel que antes havia lançado um longo olhar convidativo ao ex-amante, tentava abrir a gaveta de baixo da geladeira quando sentiu Lázaro prontificando a ajudá-la. Melusina se viu envolta por trás pelos braços do ex-companheiro. [...] Lázaro abrigado pela porta da geladeira, apertou a ex-amante por trás e sua mão direita insinuou-se pela seda macia; a esquerda penetrou lentamente, pelo lado do avesso dos moranguinhos, no triângulo branco desfeito. [...] Os risos e os gritos – “e o chope gelado à *la carioca*, não vem?” – abafaram os cicios de Muriel. (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 126)

No mais, opta por não querer um amor que é lhe é possessivo, que lhe agride verbal e fisicamente. Ela prefere não ser uma “mulher-cão-fiel”, mas adapta-se “camaleonicamente”, como Capitu, a cada nova situação que lhe seja útil e agradável. Jamais fora fiel, mas manteve-se leal com relação às suas decisões e escolhas. Sua fidelidade é consigo mesma. Muriel é racional e sua racionalidade a leva embora dos braços de Fábio.

Dez dias depois Muriel deu notícias por telefone. Ia passar [...] para reaver suas roupas, livros, discos e objetos pessoais, como especificado friamente. Passou no dia e hora marcados. [...] Os olhos da Iracema gaulesa estavam frios e foscos. Não se fixavam em nada. [...] A porta da entrada foi fechada devagar. Nem um adeus. De nenhuma das partes. Fábio queria abraçá-la. O ruído dos passos no corredor. A porta do elevador se fechando. Já dava para chorar alto. (OLIVEIRA NETO, 2011, pp. 135-136).

Paradoxalmente, é ele quem reifica-se, tornando-se cada vez mais distante, cada vez mais duro, solitário e perturbado. Um “animal sem dono”, sem casa, sem paradeiro. Um “cão vira-latas”, abandonado, que encontra no suicídio uma forma de libertar de vez sua alma angustiada, agônica, doente.

Fábio deixou um envelope no chão, perto do pescador, e voltou lentamente à sua escada. Sentou. Olhou a caixa. A cor dos olhos de Muriel. Abriu-a. Um cotovelo cromado apareceu. A ponta avançando ameaçadoramente. Segurou a coronha do revólver. Introduziu, trêmulo, o cano na boca; no oco do mundo. Por aquele vão quente e úmido penetravam e se fixavam raízes que davam vida a frases viçosas e fertilizavam ideias copadas. Apontou a arma para a água. Voltou para a boca. Repetiu o gesto várias vezes. Lá pra dentro da água e da boca, razões viscejavam e eivavam-se emoções. O garçom corcunda do restaurante ouviu um estampido surdo. (OLIVEIRA NETO, 2011, p.238).



## OLHAR, OLHARES

Te olho nos olhos

Te olho nos olhos e você reclama  
Que te olho muito profundamente.

Desculpa,  
Tudo que vivi foi profundamente.  
Eu te ensinei quem sou  
E você foi me tirando  
Os espaços entre os abraços.  
Guarda-me apenas uma fresta.

Eu que sempre fui livre,  
Não importava o que os outros dissessem.

Até onde posso ir para te resgatar?

Reclama de mim, como se houvesse a possibilidade  
De me inventar de novo.

Desculpa...se te olho profundamente,  
Rente à pele...  
A ponto de ver seus ancestrais  
Nos seus traços.

A ponto de ver a estrada  
Muito antes dos seus passos.

Eu não vou separar as minhas vitórias  
Dos meus fracassos!

Eu não vou renunciar a mim;

Nenhuma parte, nenhum pedaço do meu ser  
Vibrante, errante, sujo, livre, quente.

Eu quero estar viva e permanecer  
Te olhando profundamente.

(Ana Carolina)

#### 4. *O que os olhos dizem, o corpo sente? O enigma do olhar*

O olhar tem a vantagem de ser móvel [...]. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas, pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. (BOSI, 1999, p. 10).

Ao longo das leituras das quatro obras, observamos, atentamente, uma forte ligação entre o olhar e o movimento corpóreo-emocional. O olhar que deseja, também castiga; o olhar que seduz, também afasta; o olhar permissivo, julga; o olhar afetuosos, torna-se indiferente; o olhar amoroso, passa a odiar; o olhar apaixonado, pune e rejeita. Há, portanto, uma pluralidade de olhares que caminham entre o *ser* e o *estar*, entre o querer e o desprezar, entre a paixão arrebatadora e a solidão profunda, entre o amor e a morte, entre o flagelo do corpo e o do espírito.

Lucíola, Capitu, Rosalina e Muriel têm em comum essas representações do olhar. Seus olhares falam por si só. As quatro denunciam-se pelo olhar, falam com os olhos, (re)afirmam seus desejos pelo olhar e, obviamente, seduzem por meio dos olhos.

Um traço marcante da ficção urbana de Alencar é a prioridade do olhar como mediador, por excelência, da relação do sujeito com o mundo. Esse voyeurismo se expressa de modo vário nos romances. As cenas que se passam no teatro mostram-no como lugar para onde se vai não só para assistir a representação do palco, mas, sobretudo, para ver os frequentadores e ser visto por eles. No passeio público, a prática do voyeurismo/exibicionismo se dá entre as pessoas, como entre elas e as mercadorias das vitrinas, também expostas à gula do olho. (PONTIERI, P.35, 1988)

Em Alencar é possível vermos essa representação do olhar não apenas feminino, mas também masculino. Paulo ao trocar olhares com Lúcia a primeira vez, encanta-se por ela. Há também os olhares interesseiros de Lúcia pelas joias, pelas roupas, pelo luxo que a circunda. Os olhares também se manifestam por meio da corporeidade

materializada pela nudez da carne, além, daqueles que se mostram através da curiosidade pela decifração do espírito.

Em Alencar o tema do olhar é desenvolvido em duas vertentes [...]: a concupiscência da carne manifestada tanto no olhar que desnuda a corporeidade, como no corpo que se exhibe ao olhar; a luxúria do espírito que é curiosidade intelectual, desejo de conhecimento e decifração, olhar com os olhos d'alma. Pelo olho, ambos pecados se cometem; sexo e conhecimento se regem pelas mesmas leis da proibição e da sua transgressão. [...] O sentido do olhar, na dimensão sexual, se encontra muitas vezes fundido ao do paladar. Paulo compara o prazer causado pela visão de belas mulheres “ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que vão se ostentando aos olhos gulosos”. Em *Lucíola*, aliás, é muito clara a relação entre sexo e conhecimento. [...] Sexo e conhecimento são, assim, dois fios que formam um só nó. As heroínas alencarianas não são despudoradas só porque, de algum modo, tiram partido da ostentação de sua beleza e riqueza. Mas, sobretudo porque exibem, pela palavra crítica, o conhecimento dos mecanismos sociais contra os quais se colocam. Essas mulheres são, invariavelmente, leitoras de romances em cuja conta se creditam, algumas vezes, suas ousadias verbais. E são singulares, porque excêntricas, lêem o mundo de acordo com seu código pessoal. (PONTIERI, p. 40, 1988).

Em *Lucíola* é perceptível que Paulo queira usar de seu telescópio para tentar ampliar seu conhecimento sobre tão enigmática mulher, mas há várias tentativas para demovê-lo da ideia, uma vez que entre seu olhar e a prostituta surge um outro tipo de olhar interpondo-se entre ambos: o da opinião pública, materializado pela reprovação de Sá. No entanto, Paulo rende-se ao olhar lascivo de Lúcia e atira-se numa relação misto de luxúria, de amor, de conhecimento e de aprendizado.

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia, ou antes, despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhes as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato da pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraia abateu-se sobre seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. Saí alucinado! [...] Há mulheres gastas, máquinas

do prazer que vendem, autômatos só movidos por molas de ouro. Mas Lúcia sentia: sentia sim, com tal acrimônia e desespero, que o prazer a estorcia em câimbras pungentes. Seu olhar queimava [...] Ao retirar-me ia segunda vez levar a mão à carteira, quando o olhar de Lúcia correu-me de vergonha. Entretanto ela, abatida ainda, porém calma, apertava-me a mão por despedida. Que magia tinham aqueles olhos fúlgidos, quando um sentimento forte lhes toldava a doce serenidade! (ALENCAR, 1999, p. 27)

No fragmento acima, percebemos a multiplicidade de olhares de ambas as personagens: o olhar pasmo de Paulo ante a beleza desnuda de Lúcia; o olhar lascivo da mulher que parecia já se apaixonar pelo cliente; o olhar de Paulo que observa atentamente cada passo que Lúcia dá até sua completa nudez; o olhar voraz de ambos, um pelo outro; o olhar de reprovação dela quando ele tira a carteira para pagar pelos serviços; o olhar vexatório de Paulo quando vê que ela não quer receber dinheiro. Enfim, o olhar, ou melhor, os distintos olhares que perpassam a cena levam o leitor a acompanhar também, através de suas lentes, como um *voyeur*, o desatar de cada amarra e o abrir de cada botão até a completa exaustão: “Ao delírio sucedera prostração absoluta [...]. Vendo então esse corpo inerte e pasmo, com os olhos vítreos e as mãos crispadas, tive dó e como um pressentimento de que a vida a abandonaria breve”. (1999, p.27)

As representações do olhar em *Capitu* encontram eco nos *olhos da cigana oblíqua e dissimulada* e/ou no olhar da menina-mulher que mais tarde passa a ter *olhos de ressaca*.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. *Capitu* deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação, creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica de namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de *Capitu*. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia aquela feição nova. Traziam não sei que fluido

misterioso e enérgico, uma força que arrastava 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, escura, ameaçando envolver-me, puxar-me, tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 71).

É possível percebermos no fragmento acima, o poder de sedução do olhar de Capitu. Os olhos da dissimulação, já diria o narrador, são os olhos da cigana, ou seja, aqueles que mentem, que podem também prever um futuro, ainda que incerto. Olhos que não olham em linha reta para o mundo, mas obliquamente, o que Bentinho, na sua ingenuidade, não consegue perceber, pois é o agregado José Dias que lhe põe na cabeça tais ideias sobre a menina Capitu. O que nos parece é que Capitu sendo essa *cigana oblíqua* poderá ver o mundo através das suas mais variadas e distintas facetas, tornando-se uma mulher encantadoramente visceral, pois ela não terá uma visão unilateral da sociedade da qual faz parte. Capitu quer mais, enxerga mais, sabe mais. É, por isso, mais madura, mais ágil, mais perspicaz. Seus olhos refletem o universo que está diante dela, à sua espera. Seus olhos captam com rapidez e sagacidade seu destino e seu desejo: o casamento com Bento. Se os olhos são os espelhos d'alma, os de Capitu, por serem dissimulados, parecem esconder sua verdadeira intenção. Em contrapartida, refletem exatamente o que Capitu sente mais tarde – já casada – com a morte de Escobar: são, agora, *olhos de ressaca*. A ressaca do mar que leva Escobar, seu suposto amante, para o fundo das águas. Bento, agora mais Casmurro do que nunca, só vê nos olhos de sua mulher, as vagas do oceano marejadas de sal. O silêncio se estabelece entre eles, e o olhar passa a ser sua fonte de comunicação. Seus olhares agora já diferentes de outrora, estão carregados de desconfianças e frustrações. Ilusões perdidas.

Bento não vê na bem-amada olhos viesados para os lados ou para baixo; vê olhos de ressaca, intuição perturbadora, metáfora sugestiva que transfere para as vagas do mar, do mar que voltará tragando Escobar, o fluxo e o refluxo do olhar, figura da vontade de viver e poder, uma só energia latente naquela mulher, “mais mulher do que eu era homem”, como Bentinho admite na sua confissão de fraqueza [...]

O episódio dos olhos de ressaca tem desdobramentos. Bento procura fugir ao “fluido misterioso e enérgico” que emana da menina-dos-olhos da moça. Era difícil resistir: “tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me, tragar-me”. (BOSI, 1999, p.33)

Bento ainda amava Capitu, mesmo com seus olhos de ressaca. O perigo era que os olhos da mulher amada ainda exerciam sobre ele um fascínio que poderiam levá-lo ao convencimento de sua inocência. E isso, Bento Santiago recusava-se a ver. Julgara-a culpada e, por isso, seria castigada.

A densidade da personagem vem precisamente da ênfase que o narrador dá à força dos seus instintos e do seu querer, ou seja, à plena expressão da primeira natureza, metade do ser humano. E é no coração da escrita ficcional, no uso da imagem e da metáfora, que o escritor explora essa verdade de sangue e nervos, mola e enredo. (BOSI, 1999, p. 24)

Conforme estudos de Bastos a respeito da “particularização metonímica do corpo feminino”,

O corpo da mulher é objeto de desejo por parte das personagens masculinas machadianas. Esse desejo é, porém direcionado para algumas partes da anatomia feminina, sendo, portanto, de caráter metonímico. E isso a despeito de a mais famosa imagem machadiana, “os olhos de ressaca” de Capitu, ser na aparência, uma clássica metáfora. [...] Capitu está penteando os *cabelos* quando Bentinho entra na sala. Após surpresa inicial, Bentinho pede para ver-lhe os *olhos*, a conferir se eram realmente “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, como definira José Dias. O deslumbramento do apaixonado Bentinho leva-o, em seguida a trocar a metáfora de José Dias [...] por outra imagem, uma “comparação exata e poética”, de que resulta a consagrada imagem “olhos de ressaca”, suportada pela comparação com a “vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. Mais interessante ainda, mesmo que descontado o empenho retórico do narrador, é notar que o modo que ele diz ter encontrado para não se deixar levar por “aquela força que o arrastava para dentro” tenha sido agarrar-se “às *outras partes vizinhas*”, como se estas partes, por serem “vizinhas”, isto é, contíguas, fossem também elas, a exemplo dos olhos, dotadas de vida própria, autônomas em relação a todo o corpo de Capitu. Essas outras “partes vizinhas” eram as *orelhas*, os *braços*,

os *cabelos* espalhados pelos *ombros*. O processo de particularização metonímica do corpo feminino é aí flagrante. (2012, pp. 108-109; grifos do autor)

Assim, o narrador olha todo o tempo para a menina-mulher Capitu. Ela arrebatava a alma e o corpo, bem como faz com o leitor que a segue atentamente, espreitando-a daqui e dali. Os olhos casmurros de Bento também dizem no silêncio de seus pensamentos o quanto os *olhos da cigana oblíqua e dissimulada* iriam para sempre acompanhá-lo, mesmo que nas suas recordações eles já houvessem se transformado nos *olhos de ressaca*, que o afastam definitivamente dela. A transmutação do olhar de Capitu passa a ser o elemento que agora é responsável também por seu afastamento da realidade: o que os olhos dizem, corpo e espírito sentem.

O processo do olhar na personagem Rosalina perpassa várias instâncias, uma vez que ela é uma personagem múltipla. Uma mulher, várias almas; uma mulher, tantos olhares quanto são suas diferentes personalidades. Seus olhos se dividem entre brilho e fogo para depois se tornarem frios e apagados. Se os olhos são a janela d'alma, os de Rosalina não representam esta metáfora, uma vez que não se mantêm acesos depois do ato sexual, pois apenas seu corpo pede o corpo de Juca Passarinho. Ela não se entrega a ele de corpo e alma. Só seu corpo se comunica com o dele – jamais sua alma – como se possuía por outra personalidade. Depois, de nada se lembra. Paradoxalmente a Capitu, Rosalina não consegue dissimular pelo olhar. Seu olhar, ao contrário, representa exatamente o tempo presente e a total ausência de sentimentos. Com o olhar, ela diz a Juca o que ele pode, ou não. Com o olhar, ela comanda-o, sem precisar mentir. Entretanto, seus olhos são vazios e secos, como é vazia sua vida.

Por quanto tempo este corpo seria seu, se perguntava com medo de que tudo pudesse de repente acabar. Porque ele vivia em suspenso, nas trevas, de repente tudo podia acabar. De repente ela podia se arrepender, fechar-lhe as portas, como lhe negava a alma e os olhos. Os olhos que, como a alma, podiam ser dos mortos, talvez de Emanuel. Quando ela extenuada depois de fazer, o corpo lasso e derrotado, ainda nua, o olhava, os olhos eram de um brilho apagado, pareciam desconhecê-lo. Olhavam-no como a um estranho ao seu lado. Ela está bêbada, pensava enquanto procurava ver no fundo dos olhos de Rosalina a visão que morava lá dentro. Os olhos de Rosalina se negavam, queriam dizer na sua mornidão diáfana que só o corpo

era dele; só o corpo, quando o corpo ainda estava carregado. [...] (toda noite, como um ritual, quando subiam, a primeira coisa que ele fazia era soltar-lhe os cabelos), [...] ela fechava os olhos. Os olhos fechados, ele beijava o rosto, dizia palavras ternas, repetia de mansinho o seu nome (Rosalina, Rosalina, Rosalina) como se ela dormisse e ele desejasse acordá-la. Ela não dormia. Os lábios cerrados não atendiam os seus apelos. [...] Quando ela queria, quando ainda em fogo aflita o beijava em desespero, apalpando-lhe o corpo numa fúria, dizendo palavras ardentes e nomes desconhecidos que ele não conseguia distinguir, ele parecia não se importar porque também queria, cada vez queria avançar nos seus caminhos; quando depois ele descia a escada se sentindo ferido e enjeitado, em desespero, se prometia nunca mais voltar. Não era possível continuar naquela luta silenciosa em que buscava uma total posse negada. (DOURADO, 1995, pp. 169-170)

Na despersonalização de Rosalina, percebida por Juca pelo seu olhar, estavam embutidas as tantas outras mulheres que habitavam silenciosamente seu corpo. Muitas vezes um corpo sem alma. Ele, perdido em meio a tantos e difusos olhares, na sua rude ingenuidade tentava cambaleante e triste entender o que se passava com aquela enigmática mulher. Sentindo-se cada vez mais rejeitado, sabia que era usado pela Rosalina noturna que, diabolicamente, o devorava como as “goelas abertas das voçorocas” – que tanto o aterrorizavam – devoravam, paulatinamente, a cidade.

Como pode, como pode? Pensava quando de dia ela o olhava mansamente como se nada de noite se passasse entre eles. Não é fingimento, se dizia. Ela não está fingindo, uma pessoa que finge não tem os olhos assim. Porque em nenhum momento ela vacilava, em nenhum momento tremia, em nenhum momento parecia reconhecer nele o homem que de noite a visitava com outras roupagens. Como ela desligava os olhos e a alma do corpo, assim vivia de noite uma vida, de dia outra. (DOURADO, 1995, p.171)

Há ainda a comunicação pela troca de olhares entre Quiquina e Rosalina. A criada parece saber tudo que se passa com a patroa. E lhe diz no silêncio dos olhos amarelados e reprobatórios. “E então os olhos se encontraram, sem se moverem os olhos se encontraram e se falaram. [...] Mas os olhos se encontraram e uma teve que dizer a outra o que sabia. [...] o silêncio e a imobilidade de Quiquina doíam mais que uma bofetada.” (DOURADO, 1995, pp. 143-144).



O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz. O olhar não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturados, portanto de memória e pensamento. A diferença entre o olhar-espelho e o olhar-foco é vital na formação da perspectiva. No primeiro, teríamos a narrativa como reflexo de uma realidade já formada e exterior à consciência. No segundo, temos a narrativa como processo expressivo, forma viva de intuições e lembranças que apreendem estados de alma provocados no narrador pela experiência do real. (BOSI, 1999, pp. 48-49)

Em nossa análise, se evidencia que Rosalina possui os dois tipos de olhares estudados por Bosi, uma vez que com Juca Passarinho seu olhar apenas é um reflexo do que ela é naquele momento presente – seja a Rosalina diurna, seja a noturna, ou as outras várias que Juca vai encontrando pelo caminho. Com Quiquina, Rosalina comporta-se de outra forma. No mutismo literal de Quiquina, Rosalina comunica-se com ela pelo olhar: envergonha-se, zanga-se, pede favores, dá ordens, emociona-se. Com Quiquina, Rosalina humaniza-se, portanto, resgata sua alma perdida. É nesta relação entre ambas que parece estar a expressão vital para o processo narrativo apreendido pelo real.

Com relação ao olhar, Autran Dourado parece não ter poupado esforços ao colocar no eixo central amoroso-sexual de Rosalina, um homem caolho. Juca Passarinho com apenas um olho – o outro era esbranquiçado pela cegueira – e sua rudeza nos parece diametralmente oposto à beleza de Rosalina. Quiquina não pode permitir que sua patroa opte por entregar-se a um homem com tamanha deformidade. Mas foi justamente com seu olhar caolho que Juca enxergou Rosalina nas suas mais humanas fragilidades. Logo, seguindo o caminho trilhado por Bosi, o olhar de Juca Passarinho enquadra-se naquilo que ele denomina de “olhar-foco”, uma vez que com um olho apenas, ele observa atentamente não só comportamento de Rosalina, mas, especialmente, o interpreta através de seus olhares e/ou não-olhares quando ela, por exemplo, nega-se a olhá-lo na cama, nega-se a enxergá-lo, já que apenas a possessão carnal lhe importa.

Com a personagem Muriel não é diferente. Há uma confluência entre Muriel e Rosalina no que concerne ao distanciamento da realidade através do olhar, e, com Lucíola, pela sedução. Todavia, é com o olhar de Capitu que o olhar de Muriel mais se

identifica, quando dissimula, tragando para o fundo do seu mar azul-esverdeado as pupilas hipnotizadas de Fábio, levando-o a mais completa loucura e escravidão.

Muriel fitava o companheiro. Parecia que ela não piscava; mais ainda – parecia que as palavras diziam uma verdade, os olhos outra. Fábio escolhesse entre o verbo combinado, decorado, imitado e o cromatismo rebelde, livre, desconhecido. (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 86)

As palavras de Muriel diziam uma verdade, seus olhos, porém, diziam outra. E a Fábio cabia sempre escolher a melhor verdade para si. Os olhos de Muriel encantavam bem como seu corpo, cabelos, pele. As pequenas lacunas ou cacoetes que Muriel pudesse ter eram nada diante dos olhos obcecados do narrador, que viam nela a mulher perfeita, personificação da beleza e da sedução. Muriel representa uma forma de salvação para Fábio, que quer se casar com ela e para isso, pensa, inclusive, em abandonar seus ideais políticos. No entanto, ele se recusa a ver, a olhar para a personalidade da mulher amada. Cego, ele vê em Muriel uma saída para sua vida. Talvez ela seja sua forma de escapismo, de fuga de uma realidade muito dura: de torturas, mortes, assaltos. Mas Muriel é misteriosa e esconde segredos por trás de seu olhar. Segredos e mistérios que quase enlouquecem Fábio. Segredos que ela faz questão de reafirmar que existem e que não quer que sejam descobertos.

Mas acontecia, certo, de Muriel conversar, ainda que superficialmente, sobre alguns pequenos pontos da sua vida. Uma ocasião, na saída de uma sessão de cinema, por exemplo, falou um pouco da infância. [...] Tinha-se a sensação de que, para ela, a vida começara a partir dos dezoito anos, quando veio morar em Paris. Sobre o seu silêncio dava até algumas explicações. Afirmava que só devia falar fatos que tivessem existência real, “nome e endereço”. Se as palavras em si são uma representação, por isso outro real, agora imagina se elas se referem a alguma coisa cuja existência é duvidosa! “Então é melhor e mais prudente calar”, dissertava arregalando os olhos coloridos. (OLIVEIRA NETO, 2011, pp. 34-35)

O leitor vê Muriel por meio dos olhos obcecados de Fábio, pois toda a descrição que ele faz dela, lhe é muito peculiar. Segundo Chevalier e Gheerbrant sobre a questão das metamorfoses do olhar, estas

[...] não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do *fitado* sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como um símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (2006, p. 853; grifo dos autores)

À medida que Muriel é observada por Fábio, também ela o observa e talvez se veja duplamente. Ao sentir-se perseguida, questionada ou reprimida pelo ciúme doentio que Fábio nutre por ela, seu olhar muda de direção em busca de novas saídas e/ou de outros amantes.

[...] Muriel deitou-se de bruços [...] Fábio continuava na cozinha. Lázaro, meio se arrastando, se aproximou de Melusina e as suas mãos negras, como que atadas por misteriosa cauda saindo daquela mulher, seguraram o alto das coxas lácteas de sua ex-companheira. [...] Subitamente, parecendo queimado por um cigarro, o réptil enrodilhado soltou as mãos de Lázaro quando se ouviu em francês, *voilà*. Fábio chegava da cozinha [...] Muriel Melusina fixou seus olhos coloridos no intruso. (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 101)

Os olhos de Muriel, sempre coloridos, remetem o leitor a uma multiplicidade de olhares, que parecem se modificar de acordo com seu comportamento, com sua experiência. Diríamos que é um olhar camaleônico, que muda não somente de cor, mas de percurso com intuito de, quiçá, camuflar seus mais recônditos planos e perversos desejos, conforme suas pretensões.

## MATERNIDADE

### Meu Rosário

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.

Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum e falo  
padres nossos, ave-marias.

Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques  
do meu povo

(...)

E sonho nas contas do meu rosário lugares, pessoas  
vidas que pouco a pouco descubro reais.

Vou e volto por entre as contas do meu rosário  
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.

E neste andar de contas-pedras,  
o meu rosário se transmuta em tinta,  
me guia o dedo  
me insinua poesia.

E depois de macerar conta por conta do meu rosário,  
me acho aqui eu mesma  
e descubro que ainda me chamo Maria.

(Conceição Evaristo)

## 5. Natimortos e a sobrevivência trágica

Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? Tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (LISPECTOR, 1973, p.104)

Os quatro romances analisados neste estudo mostram como a maternidade está no cerne das questões que representam a figura feminina, seus sofrimentos e alegrias. As quatro personagens são mães, ainda que, duas delas, mães de natimortos: Lucíola e Rosalina. Com Rosalina, porém, há uma aura de mistério que ronda o nascimento de seu filho com Juca Passarinho, uma vez que o narrador não nos deixa claro se o bebê nasce morto ou se é morto logo após o nascimento, por sua criada, haja vista que Quiquina pensa o tempo todo numa maneira de explicar a situação de Rosalina para a sociedade de Duas Pontes. Uma mulher solteira e rica, de uma família burguesa, filha de político e neta de coronel, vivendo enclausurada em seu sobrado após a morte de seus pais, jamais poderia engravidar, principalmente de um empregado, que além de rude e pobre, é caolho e, aos olhos amarelados da preta velha, interesseiro.

De quarto em quarto de hora. Sabia, viu na pêndula quando foi lá embaixo buscar mais água quente. Ele olhou para ela, ficou acompanhando ela de longe. Ela fez que não viu. Quiquina, ele disse. Ela fez que não ouviu. De repente, ela se voltou para ele, fuzilou-o com os olhos. Para ele saber que ela tinha ódio de morte no peito. Depois tudo acabando eles iam ajustar as contas. As velhas e as novas. Ele ia ver. Como um pai aflito, ele, o cachorro-caolho. Não ia ser pai de ninguém. [...] Rosalina nem ia perceber. Era só ela deixar de sacudir, ele nascendo roxinho, de dar umas palmadas, de dar umas palmadas, ele nascendo sufocado. Às vezes um menino morre porque a parteira não é esperta, não faz ele respirar. Quando berra, a gente fica sabendo que o ar entrou, está vivo. Um bichinho miúdo tão fácil. Depois até agradecia. [...] Não, meu Deus, não podia fazer aquilo, é pecado. Um pecado feio, sem perdão. Não era um pecado também deixar ele viver? Como é que ela ia fazer com aquele menino dentro de casa? Até quando podia esconder da cidade, o menino crescendo? Como esconderam a gravidez de Rosalina? Ninguém ficou sabendo. O pior é que ele ia querer bancar o pai, mandar na casa, tinha direito. O

pior não era isso, era a cidade ficar sabendo. Não aquele menino não podia viver. E Deus querendo... Mais um anjinho. Melhor mesmo. (DOURADO, 1995, pp.189-190)

Por meio dos pensamentos, monologando consigo mesma em busca de uma solução para o nascimento e/ou a morte da criança, Quiquina passa ter a certeza de que o bebê não pode viver. Ela calcula como fará para dar cabo da criança e da situação que a envolve para libertar a patroa do suposto fardo e do julgamento da sociedade. No entanto, não ousa contar à Rosalina nem a Juca a respeito de seus planos e parece, porque nada está claro aos olhos do leitor, que é justamente isso que ela faz: mata o bebê ao nascer.

A tragédia de Rosalina está justamente na questão da perda. Talvez se a criança estivesse em seus braços, as várias personalidades de Rosalina pudessem confluir para uma só pessoa. Uma Rosalina verdadeira, dona de seu corpo, de seus desejos, de sua vida e por que não dizer, de uma família? Rosalina perde tudo: o filho, a segurança das paredes de seu sobrado, sua autonomia – mesmo sendo solitária – e seu amante, que seguindo com rigor às ordens de Quiquina, vara a madrugada correndo com uma trouxa nos braços para enterrar em algum lugar. Apavorado e impedido de estar ao lado da mulher que aprendeu a amar do jeito que ela era, – com sua multiplicidade de personalidades – Juca Passarinho corre sem parar e, sem saber o que fazer, como que empurrado para tal ato, decide enterrar o filho próximo às *goelas abertas das voçorocas*. Interessante notar que desde que Passarinho chega à pequena Duas Pontes, ele parece pressentir que algo de ruim poderia ocorrer naquele lugar. As voçorocas remetem-no a um sentimento de pavor, de pânico. Ao deparar-se com as *devastadoras voçorocas* formadas pela terra vermelha, dando-lhe a ideia de sangue e, conseqüentemente, de morte, ele parece pressentir que serão elas que destruirão tudo e todos. Juca apavora-se, evita inclusive ir para aquelas bandas, olhar para aquelas imensas erosões. Juca pensa nas voçorocas, em Rosalina, no bebê. Está confuso.

Naquela hora ele pensava em Rosalina, o coração pesado de medo, de culpa, de pena. Não sabia o que fazer, menino ele aguardava ordem de Quiquina. O dia inteiro ali esperando Quiquina. Quando foi de noite ela veio. Trazia o embrulho debaixo do braço como uma trouxa. [...] Ela não precisou dizer nada, entregou-lhe o embrulho. Ele quis recuar, um tremor frio corria todo o corpo. [...] Apanhou o embrulho e ficou

apalermado olhando Quiquina sem saber o que fazer com aquele peso úmido e sujo. Indagava com os olhos o que devia fazer, embora soubesse, porque não conseguia articular uma só palavra, como se ele é que fosse o mudo. Quiquina fez assim com as mãos, com as unhas, igual um cachorro cavando ligeiro um buraco na terra. [...] O embrulho debaixo do braço, molhando a camisa de úmido, de sujo de barro, como um sonâmbulo ele apanhou a pá; sem uma palavra, deu as costas a Quiquina e se dirigiu para o fundo da horta. [...] Ela fazia gestos desesperados [...] Mostrou-lhe o portão. Ele viu que não podia ser ali na horta, ela não queria. [...] Ela queria dizer cemitério, voçorocas. Não, meu Deus, ele não tinha coragem. Ali parado, esperava. Quiquina grunhiu de novo, e o medo foi tanto que ele não pode resistir, abriu o portão, ganhou a rua. [...] O luar na estrada dava-lhe uma visão de sonho, de mistério, de pavor. Podia ver a estrada esbranquiçada na sua frente feito uma passadeira que o conduzisse ao abismo, ao negrume das voçorocas. De repente, diante das goelas, das entranhas que o luar molhava de brilho, feito uma gengiva, vermelho-negro, diante da escuridão das voçorocas que o luar mal iluminava, ele parou. Um medo mais forte que o outro medo que o impulsionava até ali, segurou-lhe o corpo, amarrou-lhe as pernas. [...] Não conseguia mais avançar, nem se afastar. [...] Jogou o embrulho e a pá por cima da cerca, saltou-a [...] começou a cavar apressado o mais depressa que podia. Tinha que ser bem fundo. Por causa dos tatus, ia dizendo. (DOURADO, 1995, pp. 201-205)

Passarinho só retorna para dizer pelo olhar que o serviço foi feito da forma que ela ordenou, depois desaparece. Sai em disparada. Sua vida não será a mesma, como a de Rosalina, também não. Louca, ela vaga solitária durante as madrugadas, entoando uma cantiga de tristeza. Torna-se um mito, pois ninguém tem certeza de que é realmente ela quem se veste de branco e sai cantando e parecendo procurar por algo – o filho morto? Ao final é conduzida por Emanuel, seu amigo de infância, a um carro que já a está à porta de seu sobrado. O sobrado, que antes da morte dos pais, era palco de grandes festas, depois, palco da sua solidão; agora, se torna cenário de uma invasão da população que, parecendo revoltada, tem sede de depená-lo.

Quanto à Quiquina, dessa não se tem mais notícias; desaparece misteriosamente. Dizem ser ela a parar o pêndulo do último relógio, representando assim a morte em vida da última sobrevivente dos Honório Cota. A tragédia da morte do bebê se esbarra na tragédia que é a vida de Rosalina. Sua loucura parece instalar-se por completo quando ela perde tudo. Seu filho morto é a representação de sua própria vida. Uma vida soturna. Ela sequer o vê. Quiquina não permite. Entre Quiquina e Rosalina parece haver uma relação de servidão, de obediência, de cumplicidade, mas ao cabo, Quiquina é o algoz, e

tanto Rosalina quanto Juca Passarinho, ambos se tornam fantoches manipulados e condenados por ela a uma sobrevivência trágica.

Para Lucíola não há sobrevivência. A tragédia se estabelece pela culpa. Ela não pode dar à luz um filho fruto do pecado, uma vez que, para ela, seu corpo não deve ser uma casa habitada, mas um lugar vazio de sentimentos e emoções. Não se acha digna de receber a semente da vida, da fertilidade. Seu corpo é apenas receptáculo de prazer: uma vez prostituído, para sempre prostituído, ainda que não mais se prostitua. Essa culpa que a personagem carrega a faz perder o filho e a vida. Não suporta a tristeza e a angústia de gerar um ser num corpo indigno à maternidade. Vemos que em *Lucíola* está muito presente o poder da Igreja e da sociedade no que concerne ao pecado e à moralidade. A mulher transgressora e bacante cede lugar à mulher medrosa, ameaçada e submissa ao poderio Igreja/Estado.

A vinculação do sexo com a morte e, conseqüentemente, do sexo com a procriação, faz com que na religião cristã a sexualidade se restrinja à questão reprodutora. Embora o sexo esteja essencialmente atado ao pecado, todas as atividades sexuais que não tenham finalidade procriadora são consideradas ainda mais pecaminosas, colocadas sob as categorias da concupiscência e da luxúria e como pecados mortais. Além disso, como o sexo é função vital de um ser decaído, quanto menor a necessidade sexual sentida, tanto menos decaído alguém se torna, purificando-se cada vez mais. (CHAUI, 1984, p. 87)

Se Lucíola rompeu com os estereótipos estabelecidos pela sociedade do século XIX, trabalhando, se sustentando, sendo dona de si, não conseguiu romper com a culpa que essa mesma sociedade lhe imputou. Tornando-se Maria da Glória, Lucíola não consegue transgredir a ponto de gerar um filho ou de casar-se com Paulo. Opta, ao contrário, por esconder-se, refugiar-se da vida burguesa que levava na corte. Suas estruturas psicológica e emocional estão muito fragilizadas. Não é mais a mulher que luta e desdenha de quem dela se aproxima para criticá-la, ou aquela que ousa fitar com os sedutores olhos seus mais recônditos objetos de desejo. Ela agora é a outra; seu alterego, ou seja, aquela que sempre esteve escondida dentro dela, pronta para despertar de um sono profundo, ressurgindo de uma outra realidade mais dura e mais perversa, porque mais submissa ao poder patriarcal do Estado, e às severas punições que este imputa aos que não seguem rigidamente suas leis.



Em nossa sociedade, a moralização do sexo (depois que este recebe a purgação ou purificação de estilo religioso) é feita preferencialmente pela família e pelo trabalho – a escola e o Estado oferecendo recursos formais para o que se realiza nas outras duas instituições. Tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista conceitual não há como falar na família sem falar no trabalho (na divisão social do trabalho). Isto não apenas porque, desde Engels e Marx, nos acostumamos a considerar que a primeira divisão social do trabalho é sua divisão sexual (quer no sentido aristotélico de trabalho masculino sobre o objeto feminino da procriação, quer no sentido bíblico de trabalho da terra para o homem e trabalho de parto para a mulher, quer no sentido sociológico de divisão de papéis, funções, deveres e direitos entre os membros da família). (CHAUI, 1984, p. 124)

Com sua despersonalização, Lucíola não consegue se livrar do fardo de ser Maria da Glória, a frágil e comportada mocinha de família, ainda que tenha apenas uma irmã e ninguém mais. Maria da Glória comporta-se resignadamente. Muda não apenas de identidade, assumindo seu verdadeiro nome, mas vai morar numa casa humilde e num bairro distante, renunciando a uma vida de luxo e aos prazeres da carne. Igreja/Estado/Família conseguem seu intento. E Maria da Glória finge ser feliz, tentando esquecer-se de seu passado. Todavia, não esquece Paulo, seu grande amor. E seu passado acaba por fazer parte de sua própria carne, dentro de seu ventre. Paulo, não tendo opção alguma, se conforma com a negação dela em relação à constituição de uma vida conjugal. Ela, então, opta por abandonar-se à própria sorte, sendo infeliz e encontrando na tripla morte – dela, de seu alterego, Lúcia, e do bebê – alguma forma de libertação.

Para Capitu, a maternidade demora a chegar e quando chega, é uma alegria ver Ezequiel correndo pela casa. Bento Santiago ama o filho e por ele parece querer abraçar o mundo. No entanto, a felicidade se esvai por entre os dedos, pois uma vez Ezequiel crescendo, conforme nos diz o então casmurro narrador Bento, torna-se a personificação de Escobar, seu único amigo. O que fazer então diante de tamanha desconfiança? Planos. São os planos tramados por Bento Santiago que quase matam seu próprio filho e o separam de vez de sua mulher. A imaginação de Dom Casmurro é de fato muito profusa e ele consegue, com isso, destruir o que demorou tanto tempo para construir: seu casamento com Capitu. O problema é que mesmo Capitu partindo com o único filho rumo à Suíça, a imagem que ele tem dela permanece para sempre em sua memória, mesmo depois de sua morte. Também morre Ezequiel, já adulto, acometido de tifo, doença que pega no Egito, quando de suas escavações arqueológicas. O fato é que

Bento, não é feliz, tampouco é infeliz. Vive na tênue linha da incerteza. Sente-se vingado. Ezequiel morre sem saber das desconfianças do pai em relação à paternidade dele. Capitu em momento algum pensa abrir mão do filho. Ao contrário, é afetuosa e dedicada. Capitu ama Ezequiel. Esse amor desperta em Bento grande ciúme, em especial quando vê que o menino em nada se assemelha a ele. Isso aos seus olhos doentios e à sua imaginação prodigiosa. Ele tenta persuadir o leitor sobre a traição de Capitu. Entretanto, mesmo morta, ela permanece não apenas na cabeça de Dom Casmurro, mas, especialmente, na do leitor que luta bravamente para tentar desvendar mulher diametralmente tão facetada.

[...] Helen Caldwell, no livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, levantou a hipótese viável, porque bem machadiana, de que na verdade, Capitu não traiu o marido. Como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a sua visão das coisas, e para a furiosa *crystalização* negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso [...] 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, 2004, p.25; grifos do autor)

Conforme Bachelard (2013), é na imaginação e nas imagens primeiras que temos da realidade que nos circunda, que está o amor fundamental. E é esse o amor de Capitu por seu filho e talvez por Bento Santiago: uma força arrebatadora e propulsora. Capitu é a mulher extremamente perspicaz e dissimulada sem, contudo, deixar de ser a mãe extremada e zelosa, tendo em vista que jamais permitiu que a loucura do pai abalasse a criação do filho. A tragédia – que antes parecia ser de Capitu, sozinha com seu filho num país distante – transfere-se para Bento, a partir do momento em que ele se isola e se torna Dom Casmurro tentando em vão reconstruir sua vida de outrora, imaginando como teria sido aquilo que não foi: sua vida até a velhice ao lado da mulher amada. Capitu agora é apenas lembrança e, portanto, a própria realidade de Dom Casmurro, pois segundo Bachelard, “Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança.” (2013, p.121)

O fato é que Dom Casmurro se desnuda ante o leitor e a leitora do seu tempo, e o processo que faz a Capitu é tão verossímil quanto o processo que faz a si mesmo. E da culpa do presumido adultério ele próprio não se isenta, alegando lisamente este conselho da Escritura: “Não tenhas ciúme de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.” O que seria a última palavra, mas não é, pois a convicção do narrador quanto à índole de Capitu se mantém inalterada até o capítulo final: “Se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma [a da praia da Glória] estava dentro da outra [a de Mata-Cavalos], como a fruta bem dentro da casca”. (BOSI, 2002, p. 68)

Com a personagem Muriel de *Amores Exilados*, o processo da maternidade não é perpassado pela tragédia ou pela perda do filho, mas, paradoxalmente, talvez seja fruto de uma mudança de vida, de uma guinada que ela decide dar, após sofrer o estupro com o pedaço de santo de madeira, dentro da banheira. Muriel põe então um ponto final numa relação doentia com Fábio e decide partir para novas searas. Assim, o contraditório em Muriel vem justamente da maternidade, pois sendo a mulher libertária que é durante toda a narrativa, ao cabo, ela opta por constituir uma família formal, dentro dos moldes tradicionais, tendo dois filhos e tornando-se professora universitária.

Observamos muitas semelhanças comportamentais entre as personagens Dom Casmurro e Fábio, já que este divaga durante toda a narrativa sobre as supostas traições de Muriel. Não conseguindo se libertar da ideia de traição, enlouquece a ponto de violentá-la. As lembranças que Fábio tem de Muriel são tantas que ele não consegue viver em paz. Elas já são parte intrínseca de sua alma e, portanto, de sua realidade, cada vez mais fantasmagórica e alucinada. Diferentemente das outras personagens masculinas, que continuam vivas, Fábio se mata. Não consegue conviver com a perda da mulher amada. Também, ao contrário das outras personagens femininas, Muriel sobrevive à sua própria tragédia e, equilibrada, continua a trilhar o seu caminho, mas modifica-se, transformando-se numa mulher que parece querer se enquadrar nos padrões sociais vigentes: projetando na família, imagens da principal célula da sociedade, ou seja, imagens que tem na maternidade seu núcleo central, sua força primeira. Se Muriel continuará tendo uma alma libertária, não se sabe. Sabe-se, no entanto, que ao se enquadrar nos padrões exigidos pelo Estado – família/trabalho/sociedade – ela acaba por se render àquilo que de alguma forma, animicamente, sempre lutou contra: o poder disciplinador.

Sobre a questão do amor materno e filial, Bachelard nos diz que:

[...] o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, para enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, *amar* uma imagem é sempre *ilustrar* um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo *infinito* é dar um sentido material, um sentido objetivo à *infinitude* do amor por uma mãe. Amar uma paisagem *solitária*, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona... (BACHELARD, 2013, pp. 120-121)

## EXÍLIO

### Cárcere das Almas

Ah! Toda alma num cárcere anda presa,  
Soluçando nas trevas, entre as grades  
Do calabouço olhando imensidades,  
Mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza  
Quando a alma entre grilhões as liberdades  
Sonha e, sonhando, as imortalidades  
Rasga no etéreo o Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas  
Nas prisões colossais e abandonadas,  
Da dor no calabouço, atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,  
que chaveiro do Céu possui as chaves  
para abrir-vos as portas do Mistério?!

(Cruz e Sousa)

## 6. Fuga, solidão, loucura e morte (as devastadoras voçorocas)

É necessário viver ali para compreender certas ações. Na existência comum, nem atentamos nelas: são pequenos favores recebidos, anotados, pagos e logo postos no esquecimento; na prisão falta-nos meios de compensá-los, perdê-los da memória, sabemos isto, e as pessoas que nos obsequiam nem esperam compensação vindoura. Quando nos abrirem as portas, chegaremos à rua machucados, bambos, secos, acharemos a vida amarga, cansar-nos-emos facilmente, qualquer esforço nos parecerá vão. Se alguma coisa nos prender, serão resquícios desta estranha solidariedade. (RAMOS, 2004, p. 266)

Falar de exílio significa falar sobre a questão do espaço que envolve as personagens femininas estudadas. Significa falar do lugar e do não-lugar onde tais personagens se encontram. Significa também olhar para questões que envolvem território e/ou desterritorialização e ver tais personagens sob a égide de seu constante trânsito, seja este interno – da alma – ou externo, do corpo. Melhor: falar de exílio significa falar de fuga, de solidão, de loucura, de sofrimento, de dor, de tortura, de expatriação, de fragmentação de mundos e de fragmentação de *eus*. Falar de exílio nos remete, à primeira vista, a deslocamentos constantes para algum lugar recôndito, mas, ao pensarmos no exílio que não é somente um movimento corpóreo-temporal, vimos que nos é possível pensar o exílio sob o prisma também dos confinamentos em que tais personagens vivem ou viveram.

Conforme estudos da pesquisadora Julia Kristeva sobre a questão dos “estrangeiros” que habitam em nós, e, portanto, sobre esse constante movimento de ir e vir em busca de algo que às vezes não nos é possível o entendimento por nos sentirmos deslocados e exilados em nós mesmos, ela nos afirma que:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós; ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa moradia, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença e

termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (1994, p.9)

De acordo com a professora Elódia Xavier (UFRJ), no prefácio intitulado “O espaço e sua função estruturante”, do livro *Personagens femininas: confinamentos, deslocamentos*, do professor Jorge Marques (2014), ela nos diz que “Com os fenômenos da diáspora, da desterritorialização e da globalização, o espaço emergiu como uma categoria importante na crítica literária. Em se tratando de personagens femininas, ele se revela como um elemento atuante no drama narrado.” (p.11). Seguindo essa noção de espaço que Marques nos apresenta de forma tão inovadora, percorremos categorias de análise denominadas de “topofobia” ou “topofilia”, que fazem parte da “topoanálise”, de acordo com a forma como a personagem se relaciona com o espaço no qual se insere.

Conforme estudos do filósofo Bachelard (2010), quem primeiro cunhou o termo “topofilia”, em seu livro *La poética del espacio*, este refere-se a “[...] las imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*.” (p.27; grifos do autor) Ainda segundo o autor,

El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (p. 38)

Como os próprios nomes traduzem, podemos perceber que a relação das personagens com o espaço pode ser de tensão ou medo, como também de alegria, de satisfação. Assim, podemos depreender que tais relações dependerão das situações vividas por cada uma das personagens, podendo variar entre a felicidade extenuante e a tristeza mais profunda. A esse respeito, Marques nos diz que

Em contraposição ao bem-estar que cerca o campo semântico da topofilia, outro aspecto da topopatia diz respeito ao que é denominado **topofobia**. [...] Essa relação personagem-espaço, caracterizada como

no mínimo desagradável, é certamente marcada por sentimentos que, via de regra, variam entre a angústia, a aflição e a ansiedade. A topofobia remete, desse modo, a uma relação desconfortável entre a personagem e o espaço onde está inserida ou para onde se desloca. (2014, p. 30; grifo do autor)

Dessa maneira, ao percorrermos a investigação marquesiana a respeito da topoanálise, encontramos eco também nos estudos do crítico Borges Filho ao nos acrescentar que “[...] no campo semântico da topofobia encontramos, entre outras situações, a claustrofobia e a agarofobia que definem antiteticamente algumas relações com o espaço.” (2007, pp.157-158) Tais estudos encontraram ressonância em nossa investigação, uma vez que deslindamos os espaços das personagens e suas relações com a busca de um lugar onde possam *ser* e *estar* concomitantemente. Assim, seguindo com nossa investigação, o que encontramos foi que numa busca desenfreada pela libertação das garras do sistema manipulador, desigual, castrador, punitivo, tais “mulheres de papel”, ou personagens femininas, tentam emergir trazendo à tona mecanismos ou dispositivos que as façam seres mais humanos e, portanto, mais íntegros. Numa luta desesperada para que tais dispositivos possam ser acionados, as personagens transitam em diferentes universos, encontrando cada uma a sua vez, e de acordo com seu papel, um lugar para sua ausência de lugar, isto é, para o seu “não-lugar”, porque uma vez incompreendidas tornam-se seres *desiguais* a olhos *iguais*, parecendo seres grotescos diante da sociedade que já disciplinada, está, portanto, em consonância com o que o Estado e a Igreja esperam. De acordo com estudos foucaultianos, abordados em capítulos anteriores, as personagens devem seguir os rígidos padrões impostos pelos mecanismos disciplinadores que punem e castigam o corpo com a finalidade de torná-los dóceis e submissos.

Transitando entre o micro e o macrocosmo, as personagens encontram seu lugar no que Linda Hutcheon (1984) denomina de *heterocosmo*, ou seja, pegando de empréstimo o termo cunhado por Hutcheon, que designa um outro cosmo no universo ficcional; um sistema mais harmonioso e ordenado a ser experienciado pelo leitor, para ser criado por ele e nele, achamos perfeita sua acepção também para o universo ficcional das personagens, isto é, elas se deslocam para um lugar em que possam se diferenciar de toda e qualquer forma de unanimidade, tendo no exílio umas das possíveis maneiras de um encontro consigo mesmas e com suas representações, incluindo também seus duplos.



O exílio, concebido por meio de formas diversas, de acordo com o tempo e o espaço que cada personagem ocupa no romance, mostra-se ao leitor como um lugar de reclusão e de afastamento, de punição e de solidão, de morte, mas também de transformação. O exílio é do corpo, mas também da alma e esta, após exilada, pode subverter e mudar de acordo com suas novas necessidades e anseios, tornando-se *heterocósmica*. Logo, essa alma tende a libertar-se, a transgredir, a não querer ser disciplinada conforme desejam os aparelhos ideológicos do Estado.

Em geral, quando se pensa em alguém confinado, a imagem que vem à mente é a de um indivíduo isolado em um determinado local. Cabe, entretanto, observar que, algumas vezes o sujeito tem a percepção de que o espaço de confinamento que lhe compete é ele mesmo, ou seja, de que está encerrado no seu próprio corpo. Nesse caso, a consciência/individualidade (que pode ser denominada pelos religiosos de formas variadas, como alma, espírito ou essência) está encarcerada pelo invólucro material que a recobre. (MARQUES, 2014, p.70)

Retomando as categorias de topoanálise a que Marques (2014) se refere, o exílio da personagem Lucíola consiste em que a prostituta esconda-se de si mesma atrás da frágil máscara da doce Maria da Glória. A prostituta luxuriante perde todo seu viço, encanto e sedução ao reduzir-se. Sua beleza de outrora cede lugar a uma mulher infantil. O processo de transformação de Lucíola em Maria da Glória é mais gradual do que o anterior: quando ainda criança fora seduzida por um homem em troca de dinheiro para cuidar da família acometida de uma doença mortal, prostituindo-se, portanto. Rapidamente, Maria da Glória assume outra personalidade e ganha o mundo. Não parece infeliz com as escolhas que faz. Ao contrário, mostra-se uma mulher forte, decidida e insubmissa ao poder androcêntrico. Mas ao refazer o caminho inverso, perde-se de si. Não consegue libertar-se completamente de Lucíola para voltar a ser Maria da Glória e, tendo que exilar-se para incorporar tal papel, ela acaba por enclausurar-se cada dia mais por detrás de uma personagem que ela representa – a menina de outrora. A clausura de Maria da Glória passa a ser real, ou seja, é totalmente verossímil dentro daquilo que Borges Filho (2007) pesquisou como sendo *topofobia*, uma vez que ela passa a ter uma espécie de medo, aversão e distanciamento da sociedade burguesa que frequentava. Parece-nos, inclusive, que ela tem um sentimento agarofóbico, já que não quer ver e nem ser vista por ninguém. Evita andar nas ruas. Nunca caminha por lugares

cheios nem tampouco em horários onde possa encontrar velhos conhecidos. Não quer ser descoberta como a outra: a plácida. Não quer se expor em público. Por isso, muda-se de casa e de bairro. Deixa o luxo de uma casa ricamente mobiliada para uma casa simples, humilde, num bairro periférico, onde acha que jamais será encontrada. A casa de Lucíola era semelhante à sua personalidade: alegre, bela, colorida, móveis imponentes, cortinas de veludo, lençóis de seda, entre outros luxos. Agora, como Maria da Glória, a casa não tem vida, não tem cores, apenas um simples jardim contrasta com a alvura do resto. As casas refletem suas personalidades díspares, suas fotografias, seus duplos.

De acordo com estudos de Roberto DaMatta sobre a importância desse espaço – casa, moradia, rua –, o sociólogo nos apresenta a seguinte visão:

Quando digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente os espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (1985, p.12)

Lucíola não muda apenas de casa, muda de trajes, de gestos, de olhar. Transmuta-se. Recolhe sua alma liberta, enclausurando-a num corpo sem vida. Sua casa é apenas um retrato de sua alma, agora sem viço. Antes, o amor não se presentificava em Lucíola, que escolhia seus pares, suas festas. Agora, parece que o amor romântico tão em voga no século XIX, acaba por fazer da moça, uma mulher cândida, domesticada, presa e “pseudoingênuas” como pregavam os manuais da boa conduta da época. Todavia, infeliz e intocável. Quase uma alma desgarrada do corpo, ou um espectro da Lucíola; ou ainda, um espectro da própria Maria da Glória, anterior à prostituição. Lucíola autodestrói-se ao fazer renascer Maria da Glória. Esta, conseqüentemente, não consegue se adequar perfeitamente à nova vida, vivendo agonicamente enredada por uma mentira que fora obrigada a criar a partir do momento em que se apaixonou verdadeiramente por Paulo. Seria ele o seu redentor?

A construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Entretanto, muitas qualidades negativas como a perfídia e a amoralidade – eram também entendidos como atributos naturais da mulher, o que conduzia a uma visão profundamente ambígua do ser feminino. No século XIX ocidental, a velha crença de que a mulher era um ser ambíguo e contraditório, misterioso e imprevisível, sintetizando por natureza o bem e o mal, a virtude e a degradação, o princípio e o fim, ganharia uma nova dimensão [...] Amplamente disseminada, a imagem da mulher como um ser naturalmente ambíguo adquiria, através dos pinceis manuseados por poetas, romancistas, médicos, higienistas, psiquiatras e, mais tarde, psicanalistas, os contornos de verdade cientificamente comprovada [...] Vista como uma soma desarrazoada de atributos positivos e negativos [...], a mulher transformava-se num ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o cumprimento de seu papel social de esposa e mãe; o que garantiria a vitória do bem contra o mal, de Maria sobre Eva. Se a mulher estava naturalmente predestinada ao exercício desses papéis, a sua incapacidade e/ou recusa em cumpri-los eram vistas como resultantes da especificidade da sua natureza e, concomitantemente, qualificados como antinaturais. (ENGEL, apud DEL PRIORI e PINSKY, 2011, pp. 332-333)

Logo, conforme nos mostra Magali Engel em seus estudos, a mulher do século XIX não poderia fugir aos estereótipos fundados àquele século. Lucíola, portanto, é uma heroína que não se enquadra em determinados padrões, até que se torna Maria da Glória. O problema é que a nova Maria da Glória não se reconhece buscando quem foi na infância. Não é Lucíola, apesar de muitas vezes ter os instintos carnis desta. Não é Maria da Glória, pois seu corpo não consegue mais encontrar tal alma. Está, portanto, deslocada de si e confinada em si ao mesmo tempo, pois sua libertação é algo sem saída para ela(s). Junto a tudo isso, há um fruto gerado num dos ímpetus carnis de Lucíola com Paulo, mas que no corpo de uma “pseudomocinha” pura e casta do século XIX, não poderá amadurecer aos olhos da sociedade, menos ainda no corpo prostituído de seu alterego. Em contraposição, Lucíola e/ou Maria da Glória encaixam-se perfeitamente bem no perfil traçado por Engel para as mulheres do século XIX, tendo em vista que uma é justamente a oposição da outra, ou seja, seguindo os preceitos do século XIX de que a mulher é um ser antinatural, e, portanto ambíguo, Lucíola e Maria da Glória representam exatamente esta natureza dual do mal e do bem, respectivamente. E nessa luta constante que travam (entre si) não há vencedora ou vencida, mas a mulher que

escolhe exilar-se porque exaurida da guerra, decide pela morte, enfatizando o trágico papel das frágeis heroínas do século XIX, conforme o gosto dos escritores da época.

Alencar crê nas “razões do coração” e, se as sombras do seu moralismo romântico se alongam sobre as mazelas de um mundo antinatural (o casamento por dinheiro em *Senhora*; a sina da prostituição em *Lucíola*), sempre se salva, no foro íntimo, a dignidade última dos protagonistas, e se redimem transações vis, repondo de pé herói e heroína. Daí os enredos valerem como documento apenas indireto de um estado de coisas, no caso o tomar corpo de uma época burguesa e “realista” das conveniências durante o Segundo Reinado. Há sempre a considerar a distorção idealizante que, ressalvadas as proporções, afetará também o ciclo parisiense de Balzac, um dos modelos de Alencar urbano. (BOSI, 1994, p. 139)

Assim, pudemos observar que a trajetória de Lucíola, a prostituta, na cândida (porém, nem tanto) Maria da Glória seguiu àquilo esperado para os padrões vigentes no século XIX, ou seja, Alencar deu à heroína a libertação pela morte, não rompendo com a tradição canônica, tendo em vista que ela jamais seria aceita pela sociedade burguesa da época, ainda que naquele mesmo tempo já fosse possível antever grandes mudanças sociais, econômicas e políticas que certamente ganhariam contornos muito mais bem delineados na pena do escritor Machado de Assis.

De acordo com Sodré (1988), Machado de Assis é a maior figura literária que o Brasil já conheceu. Apesar de ter recebido do Romantismo, na primeira fase de sua obra, elementos de técnica e de conteúdo, sua aprendizagem literária é, além de longa, minuciosa e ascensional, entrosando-se com o desenvolvimento das letras brasileiras e atravessando a fase em que a imprensa do país adquire alguma forma de estabilidade, em que o homem das letras fora de seu campo, acaba por constituir o pessoal da redação dos jornais e/ou folhetins, ao mesmo tempo em que as revistas destinadas ao público feminino se encarregavam de preencher o ócio das sinhás até a grande transformação a que a sociedade é acometida – questões políticas e econômicas sérias – denunciando os contrastes a que o meio brasileiro se submete. É nesse contexto e acompanhando atentamente as transformações da sociedade brasileira, que Machado de Assis surge de maneira impactante, realizando sua ficção através de um modelo fiel à nova sociedade que se descortinava. Realizou-a, porém, em meio a grandes dificuldades:

[...] as que se vinculavam aos preconceitos do tempo, à resistência do meio à colocação de problemas oriundos da mudança de costumes, à inércia natural das posições e dos prejuízos [...]. Vencer o obstáculo imenso que representava tudo isto, escrevendo para a mulher, conservadora por força da sua posição social, ou para o estudante, recrutado na classe superior, de forma a traduzir a realidade, a mostrar como se vinham transformando as coisas, como passava a ser aceito o que antes era refugado, como passava a ser estimado o que antes era esquecido ou amesquinhado – foi tarefa de Machado de Assis, que a cumpriu com um rigor exemplar de observação e com uma riqueza imensa de tipos e de situações. (1988, pp. 500-501)

Foi com todo esse rigor e riqueza que Machado criou personagens femininas memoráveis ao longo de seus romances. Neste estudo, contudo, nos ateremos à *Capitu*, que parece representar a síntese de algumas delas, por reunir os predicados já analisados ao longo desta pesquisa. Com a preocupação de dar um fim mais verossímil à menina dos *olhos de ressaca*, anti-heroína, porque dissimulada e ardilosa, o escritor não hesita em mandá-la para terras longínquas, utilizando-se do herói Dom Casmurro para dar cabo ao plano. Dom Casmurro é confuso, contraditório e também dissimulado e irônico. Machado volta-se para a sociedade da época, onde a falsidade é um prato cheio e quente, que se come pelas beiradas, gradativamente. E dessa forma, está criado o romance, as personagens e a representação da sociedade burguesa, com todos os seus contrastes. No entanto, conforme estudos de Gledson sobre a ficção machadiana,

Pode-se verificar que a semelhante visão de um sistema que se disfarça em vez de representar a realidade de um país, e do qual a maioria do povo “participa” de maneira ilusória e irrealista, deve ter colocado dificuldades graves no caminho de Machado, enquanto criador de enredos que poderiam ter realce em termos políticos. [...] Não pode haver dúvidas de que a criação de tramas capazes de sustentar uma mensagem política, entre outras coisas, continuou sendo objetivo de Machado. (1991, p. 92)

Se o objetivo de Machado foi o de sustentar mensagens de cunho político, como nos afirma Gledson, tais mensagens podem ser vistas de maneira subliminar, ou melhor, a situação política, social e econômica do Rio de Janeiro aparece como pano de fundo, ao menos em *Dom Casmurro*, que inicialmente se propõe a contar a história dos subúrbios, tendo como preocupação inicial dar um cunho verossímil à trama que se descortina diante dos olhares atentos do leitor. Para alcançar tal intento, Machado cria

narradores e personagens capazes de capturar e cristalizar cenas que fazem com que o leitor implícito nelas se adentre para vivenciá-las. Tais personagens participam ativamente dentro de seus núcleos familiares e extrafamiliares, através de encontros e desencontros, a exemplo da promissora amizade entre Bentinho e Escobar no seminário, para, a partir de então, desenrolar todo o tecido narrativo, onde os núcleos se confluem e se adensam. Para isso, o escritor utiliza-se de estratégias narrativas, que segundo o professor Carlos Reis (2011) são essenciais à obra de arte.

As **estratégias narrativas** serão, pois, entendidas como procedimentos de incidência pragmática, accionados por esse sujeito (fictício) da enunciação que é o **narrador**, procedimentos que, condicionados directamente à construção da narrativa, se destinam a provocar junto do **narratário** efeitos precisos: da apreensão do peso relativo dos vários elementos diegéticos à constituição de pontuais reacções judicativas, da persuasão ideológica à demonstração de teses sociais, esses efeitos têm que ver directamente com o contexto periodológico em que eventualmente se situe a narrativa e com as suas dominantes temáticas, metodológicas e epistemológicas. Para atingir os objectivos que persegue, o narrador opera com códigos e signos técnico-narrativos, também eles susceptíveis de serem sugeridos por imposições periodológicas: uma certa organização do **tempo**, o destaque conferido a certas **personagens** em prejuízo de outras, a orquestração de **perspectivas narrativas** etc. (REIS, 2011, p.144; grifos do autor)

Seguindo os pressupostos de Reis, o narrador Dom Casmurro orchestra um plano para continuar com sua narrativa dentro de uma imposição periodológica, ou seja, seguindo às leis impostas pela sociedade vigente, Dom Casmurro afasta Capitu dos olhares judiciosos do povo e com isso se isenta de futuros comentários maliciosos. A única solução verossímil para a imaginação conturbada do narrador é mandá-la para o exílio. Com várias desculpas já pensadas para tal atitude, livra-se de Capitu e de Ezequiel de uma só vez, não se importando com os sentimentos dela, ou do filho, mas, antes, com a falsa moral burguesa que o circunda. Imprescindível é livrar-se do filho, “cópia fiel de seu melhor amigo”. Ao querer livrar-se do julgamento da sociedade, acaba julgando-se a si próprio, uma vez que não tem certeza do adultério cometido pela mulher. Para dar verossimilhança ainda maior ao romance, Machado confere à Capitu a decisão de agir em conformidade com as rígidas leis da sociedade, sendo assim Capitu propõe a Bento que se separem – sigilo que fica somente entre eles, pois aos olhos aquilinos da sociedade burguesa do século XIX, ela iria apenas acompanhar os estudos

do filho num outro país “mais civilizado” e mais adequado a uma educação primorosa, exatamente como esperado pelos rigorosos e elevados padrões sociais. Com isso, observamos que o comportamento de Capitu se mantém verossímil do início ao fim do romance, pois ela não nega nem confirma a suposta traição. Opta, ou melhor, conforma-se com o afastamento para que ninguém seja condenado por uma sociedade hipocritamente construída. O casamento de Bento Santiago acaba sendo a cópia dessa hipocrisia e, logo, sua representação. Está, portanto, estabelecida a verossimilhança do romance, que conforme Silva “[...] exclui da literatura tudo o que seja insólito, anormal, estritamente local ou puro capricho da imaginação.” (1988, p. 515). Mas será que Machado de Assis ao dar vida ao desassossegado narrador Dom Casmurro, fazendo com que ele aja fidedignamente em conformidade com a realidade que se descortina diante de seus olhos – segundo estudos de Gledson – consegue excluir o estritamente local bem como os caprichos de sua conturbada imaginação?

De acordo os estudos de Bakhtin, relacionados ao autor e à personagem na atividade estética, ele nos afirma que

O autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único desenvolve-se o todo da personagem: esta exibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos da alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. [...] A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta consigo mesmo. (2011, pp. 4-5)

Assim, poderíamos afirmar, embasados na teoria de Mikhail Bakhtin, e retomando os estudos de Gledson, que Machado de Assis por meio do narrador-personagem Dom Casmurro, encontrou um *leitmotiv* para acirrar ainda mais suas críticas veementes à sociedade brasileira, particularizando-a através da sociedade carioca e, ainda mais, metonimicamente, por meio das relações pessoais que são o reflexo do micro no macrocosmo. Logo, mesmo a suposta traição de Capitu sendo fruto de uma imaginação perturbada do narrador, o personagem Dom Casmurro está em consonância com os valores e as tradições burguesas, e a sua ação imaginante em total acordo com a ficção que está sendo construída por ele, já que principia o romance

explicando o porquê do título e, mais adiante, no capítulo dois, os motivos pelos quais pôs a pena na mão.

*Casmurro* não está aqui no sentido que lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo mesmo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. [...]  
Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. (MACHADO DE ASSIS, 1997, pp. 15-16; grifos do autor)

Dessa maneira, o autor deixa claro que o narrador Dom Casmurro fará uso de sua imaginação para criar ficção. Se o que Dom Casmurro narra está de acordo com os fatos que ocorreram com ele no passado, o leitor jamais saberá, mas uma coisa é certa, ao dar voz a Dom Casmurro e deixar que sua imaginação flua, Machado já está em total harmonia com o processo de escrita ficcional, e o narrador, acreditando em si mesmo, tenta influenciar o leitor a seguir seus passos em direção àquela realidade calcada no seu imaginário.

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado da realidade; pois a determinação é uma determinação mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo e aí agir. Neste sentido, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que se mostrava a respeito da realidade vivencial repetida no texto. Nesta, a determinação da realidade repetida é transgredida por força do seu emprego. No caso do imaginário, seu caráter difuso é transferido para uma configuração determinada, que se impõe no mundo dado como transgressão de limites. Assim também no ato de fingir ocorre uma transgressão dos limites entre o imaginário e o real. [...] O ato de fingir, como irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a condição de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, Apud COSTA LIMA, 1983: pp. 386-387)

Dom Casmurro parece fingir acreditar em sua própria realidade, recriando-a por meio do seu imaginário, ainda que sempre lhe reste qualquer dúvida, mesmo ínfima,



com relação ao mundo que o circunda. Ele tem uma personalidade egocêntrica e desequilibrada e narra suas memórias sob sua ótica. O leitor transita por um terreno sem bases sólidas, tendo em vista que não há outro meio de saber da história a não ser por um narrador irônico e solitário num mundo recriado por si mesmo – de dentro do simulacro que é cópia fidedigna da casa de Matacavalos – de onde ele revê sua vida em telas, para a partir de cada uma delas, recontar ao seu modo cada detalhe, cada cena, cada olhar e cada traição, incluindo aí a maior de todas elas: a suposta traição de sua adorada Capitu com seu único amigo. Ao punir Capitu, exilando-a, Bentinho pune a si mesmo, transformando-se no ensimesmado Dom Casmurro. O que percebemos é que a casa como representação do espaço das personagens na narrativa ganha contornos variados, não apenas representando proteção, mas uma barreira “contra” o mundo exterior, ou seja, um espaço agônico e, por isso, topofóbico, como denomina Ozires Borges (2007), encontrando eco nas afirmações de Marc Augé: “[...] os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária.” (1994, p.87). A topofobia de Dom Casmurro talvez esteja camuflada quando ele parece sentir-se convencido de que aquele espaço que manda (re)construir é uma nova forma de *estar* no mundo, onde ironicamente tenta ser feliz. No entanto, sua agonia caminha junto com seus conturbados pensamentos ao tentar achar aquilo que ficou perdido na mocidade: a felicidade. Assim, mesmo que veja a vida ironicamente, Dom Casmurro transita entre a comicidade e a tragédia.

Dessa forma, ainda que subliminarmente, por meio do tragicômico e ardiloso Dom Casmurro e/ou através dos “olhos da cigana oblíqua e dissimulada”, Machado de Assis diz a que veio fazendo-se ouvir por meio da literatura, conforme nos demonstra Gledson (1991) em seus estudos relacionados aos intuitos machadianos de desvelar, por meio de personagens intensas, a verdadeira sociedade brasileira por detrás das relações socioculturais, políticas e econômicas.

Bastos reafirma que em Machado de Assis,

[...] a particularização metonímica integra-se a um projeto mais amplo de representação da realidade [...] Tanto quanto Machado de Assis limita espacialmente no Rio de Janeiro, microcosmo do Brasil, e, no Rio de Janeiro, quase exclusivamente o meio urbano, destacadamente o mundo burguês, no que diz respeito à figura da mulher enquanto objeto de desejo, é evidente sua inclinação pelo destaque metonímico [...] (2012, p. 111; grifo do autor)

Partindo dessa particularização metonímica a que Bastos se refere, vemos que o ciúme doentio de Bento Santiago por Capitu também parte do geral para o particular, tendo em vista que partes do corpo da mulher amada “dizem muito”, não apenas seus “olhos de cigana”, que por si, já carregam a simbologia da mentira indicada pela locução adjetiva, mas são olhos também de “cigana oblíqua e dissimulada”, ou seja, olhos que carregam duplamente a dissimulação através de sua obliquidade. Ademais, os olhos da mulher Capitu, já não mais a menina-cigana, são agora “de ressaca”. Olhos que carregam a tristeza da perda do amigo-amante (?) Escobar. Machado de Assis ao particularizar metonimicamente a personagem Capitu, por meio de um narrador, antes ingênuo, agora, descompassadamente inseguro e ciumento, transfere para ela, a culpa dos desejos mais secretos de Bento por seus cabelos, seus ombros, seus braços, e, gradativamente, por outras partes. Até que seu ciúme extrapole todas as partes que juntas formam a agora quase mítica personagem desterrada por ser quem é: culpada! (?) O narrador culpa-a por ser sedutora, por seduzi-lo, seduzindo também o amigo, melhor dizendo, por carregar consigo qualidades que lhe são próprias, intrínsecas.

Reiterando a nossa linha de raciocínio no que concerne à escrita machadiana em relação à erotização do feminino por meio da particularização metonímica, buscamos em Bastos uma melhor exemplificação para o que Bakhtin (2011) denomina de encontro entre autor e personagem. Aqui, entre Machado de Assis e Dom Casmurro.

O sexo foi uma das “fatias da vida real” que Machado de Assis deixou de lado. As personagens machadianas namoram, casam, muito frequentemente prevaricam, e o sexo faz parte, naturalmente, de suas vidas, mas é tudo elíptico, mesmo nos casos pouco comuns, aliás, das paixões tórridas. Entretanto, o erotismo ocupa posição de proeminência no mundo machadiano, e a mulher aparece obviamente como natural objeto de desejo. A representação da figura feminina [...] obedece ao princípio da particularização metonímica, fragmentada em *olhos, braços, cabelos* etc. [...] O ato erótico é metonímico, alimenta-se do pormenor, de um gesto esquivo, de uma troca oblíqua de olhares, de um acidental roçar de braços. E, sobretudo, enquanto ato erótico, isto é, ainda não tornado em ato sexual, irrompe da cadeia dos atos humanos como que engordado de significação. Sua representação literária deve atentar para essa precariedade essencial. Não é uma situação-limite, não exige epílogo, como o ato sexual. Portanto, mesmo ligado ao conjunto dos atos humanos, serve essencialmente à representação particularizada. Assim sendo, não é nada estranhável que Machado de Assis, por essa propensão analítica, tenha sido mestre na representação ficcional do erótico. (2012, p. 105)

Com relação à questão de Dom Casmurro querer exilar Capitu, expatriando-a na Suíça, o que percebemos é que o deslocamento de sua mulher e filho para outras terras, fazem dele também um confinado. Não apenas ela transita para o exílio, mas, especialmente, Dom Casmurro ao construir sua “casa-réplica” da antiga, de onde parece querer pôr em prática o tempo passado e sua relação corpóreo-anímica-temporal com Capitu. Todavia, o astuto personagem, diferentemente de outros confinados, tem grande capacidade de adaptação, porque perspicaz.

Ainda que ironicamente construído, Dom Casmurro tem um sofrimento que caminha latente entre a perversidade e a dor ao querer unir a mocidade à velhice, e, apesar de dar dicas de que continua se divertindo e vivendo sua vida com outras “raparigas”, tudo lhe soa falso.

Fazendo coro ao que vimos observando, descobrimos eco nos estudos de Kristeva, ao nos advertir que:

O estrangeiro é um esfolado sob a carapaça de ativista [...] Ele sangra de corpo e alma, humilhado por uma situação em que, ele/ela [...] encarna o inimigo, o traidor, a vítima. O prazer masoquista explica somente em parte sua submissão. Na realidade, esta reforça o estrangeiro por trás de sua máscara: segunda personalidade impassível, pele anestesiada com a qual se cobre para proporcionar a si o mesmo esconderijo onde goza por desprezar as fraquezas históricas do seu tirano. Dialética do senhor e do escravo? (1994, p.14)

Essa relação dialética a que Kristeva se refere nos parece o reflexo do casamento de Capitu e Bento Santiago, quando este transforma-se no ciumento. A desconfiança que sente dela, faz com que, também ele, torne-se vítima de sua própria armadilha. Já Capitu deixa-se capturar porque também ela não quer ser julgada aos olhos da sociedade. Parece-nos que é, portanto, Capitu quem controla. De vítima exilada, passaria ela, então, a algoz do irônico, mas também sofrido e solitário Casmurro. Quem é “senhor” e quem é “escravo” nessa relação dialética, não está claro, mas como é Capitu quem comanda a narrativa desde o início – fazendo os olhos dos leitores voltarem-se para ela, inteira e/ou metonimicamente – nos parece que continuará sendo ela a comandar, ainda que implicitamente, uma vez que está “fora”, expatriada, desterritorializada.

Capitu sofre e morre solitária, mas não parece ter esse caráter topofóbico. Assume querer ir. Assume a separação, ainda que aos olhos da sociedade permaneçam

casados. Na verdade, pouco se sabe sobre seu exílio. Mas quanto a Dom, este cambaleia entre a agonia e a ironia. E quanto à hipocrisia social, esta é posta com louvor por Machado de Assis, traduzindo, com riqueza de detalhes, a época em que vivia. Logo, o que observamos é que a experiência de confinamento para as personagens femininas é bem diversa da experiência das personagens masculinas. Conforme estudos de Marques a esse respeito, ele nos diz que:

[...] apesar de confinamento e deslocamento poderem ser vivenciados por todo e qualquer indivíduo, as questões de gênero dimensionam de maneira singular tais experiências. Em outras palavras, quando vivenciados por mulheres, confinamento e deslocamento adquirem nível relevante de especificidade, que merece ser interdisciplinarmente investigado [...] quando conveniente, a série de traços sociais, econômicos, políticos e culturais que engendram personagens no momento histórico no qual se enfeixam as narrativas dos romances analisados. (2014, p.32)

É o que podemos ver na narrativa autraniana. Ao criar a personagem Rosalina de *Ópera dos mortos*, que mais parece uma fantasmagoria que uma mulher real, Dourado lhe imprime características anímicas bastante peculiares e contrastantes: atemporalidade, solidão, agonia, claustrofobia, prisão, tristeza, devassidão, embriaguez, ingenuidade, perspicácia, infantilidade, inocência, prazer, mutismo, transgressão, revolta, autoritarismo, despersonalização. Tendo em vista a sociedade na qual a personagem se insere, as características de Rosalina têm um caráter bastante intenso, uma vez que ela é privada do convívio social, político, econômico e cultural da cidade. Nada se sabe a respeito da cultura local, tampouco da economia. Apenas a política teve no pai de Rosalina uma representação, mas isso ficou no passado distante da criança Rosalina. A personagem é criada para ficar na clausura e dali imaginar a cidade com seus paradoxos e sua atividade corriqueira de uma cidadezinha interiorana qualquer.

No que respeita à questão sexual, Dourado não poupou o narrador Juca Passarinho, nem a própria Rosalina. Os olhos dizem, o corpo diz, como já vimos em capítulos anteriores deste estudo, mas não há uma particularização metonímica como em *Dom Casmurro*. O ato sexual se consuma torridamente, em detalhes, como já fora observado. E é esta uma das causas de suas tantas personalidades. O desejo reprimido de Rosalina a faz extrapolar seus limites humanos, tornando-a um fantasma num corpo de mulher, arrastada da realidade por seus pensamentos obsessivos e compulsivos,

levando consigo tudo aquilo que lhe trouxe do mundo dos mortos de volta à vida para novamente morrer – em vida. O exílio de Rosalina não é representado apenas pelo afastamento do mundo real – do macrocosmo que é a cidade de Duas Pontes –, mas essencialmente pelo distanciamento dela mesma, funcionando maquinalmente dentro de seu microcosmo – seu sobrado-protetor, aquele que personificado na figura do pai e do avô a impediria de conviver com outras pessoas ditas normais aos olhos de uma sociedade normalmente constituída, para quem não enxerga por detrás dos falsos e canhestros moralismos.

*Ópera dos mortos* nos remete à uma peça teatral, onde convivem passado e presente, com o diferencial de que o presente está empacado. Não há temporalidade. Não sabemos sequer a idade da personagem principal, que parece ter por volta dos trinta anos. As horas não passam porque a ópera não pode ser cantada. Ela é dos mortos e, portanto, está nas reminiscências de uma Rosalina que prefere o silêncio para ouvir o cântico agônico que lhe pede para sair e libertar-se de sua alma. Ela tenta, sem sucesso. Seu canto é sonâmbulo. E, apenas quando ela vagueia vestida de branco e solitariamente, é capaz de entoá-lo. Sua ópera não tem vida, bem como não tem vida seus olhos cerrados após a consumação do ato sexual com seu empregado. Rosalina entra em desespero, com sua alma etérea e incompreendida, partindo-se em várias almas distintas. Talvez, para ela, esta seria a maneira mais lógica de entoar sua ópera, de ser ouvida. E ela o faz, “bi”, “tri”, “quadripartindo-se” – sangrando. Ao seu encaço seu único laço de carne e osso com seu passado, Quiquina, seu algoz, porque sua criada, treinada para superprotegê-la dos males externos. Rosalina é refém dela mesma, da criada, da sociedade que está do lado de fora de seu simulacro, de seu sobrado. O que fazer, então? A mulher perdida e encarcerada, vítima de sua loucura e solidão não tem saída. Sua agonia é perpassada por momentos de mornidão e até encantamento, causados pelo arredondamento de seu corpo, de seus seios, prestes a dar à luz uma criatura fruto de seus momentos de devassidão e loucura nos braços de Juca Passarinho. Talvez únicos braços verdadeiros a enredarem-na, a tecerem com ela uma esperança de libertação para o mundo real. Talvez únicos braços capazes de segurá-la com a firmeza necessária para mantê-la com os pés no mundo recriado por ele para amá-la verdadeiramente. Mas Rosalina é dura. Rosalina é muitas. Rosalina não é humana, porque esta poção quase encantada de humanidade já lhe havia sido roubada por seu próprio pai. Rosalina é um espectro que ronda as horas, parando os pêndulos dos relógios para que estes não lhe digam que ela precisa acordar e viver. Rosalina continua

sonâmbula e Quiquina a quer assim, sob seu poder. Quiquina, a criada preta, velha, muda, analfabeta falava através de seus grandes olhos amarelos. Com eles, ela tecia o elo de comunicação entre a menina-mulher e a sociedade interiorana, mineira e conservadora de Duas Pontes. Quiquina é a representação do poder castrador e disciplinador. Quiquina é a representação da cidade de Duas Pontes, porque além de se deslocar para lá e para cá, ou seja, para dentro e para fora do sobrado, trazendo e levando notícias através do olhar, ela está totalmente em acordo com o que uma sociedade hipocritamente construída espera de seus cidadãos.

A única atividade que parecia trazer Rosalina à vida real, era seu trabalho manual, artístico de tecer flores de seda, vendidas sob encomenda, para moradores da cidade e para quaisquer outros transeuntes que por lá passassem. Quiquina as vendia e trazia o dinheiro, do qual Rosalina não necessitava. Era rica. Tinha uma fazenda. Mas as flores eram o que a mantinham viva num mundo de mortos: a última representante da arruinada e enterrada família dos Honório Cota. Ao engravidar, surge a esperança de um novo recomeço: das Rosalinas desfocadas e destituídas de sua vida juntarem-se numa única mulher. Mas Quiquina chega antes e aborta o filho de suas entranhas, abortando a última esperança de vida ensolarada e feliz. Rosalina continuaria enclausurada, sem ver a luz solar, observando o mundo por trás das cortinas de seu sobrado. Rosalina continuaria sendo “de” Quiquina, “do” sobrado, “da” cidade, como um patrimônio misterioso, e, para sempre, silenciosa, silenciada e supostamente feliz. Mas Rosalina embora fosse um fantasma a vagar por seu grande sobrado, era uma mulher que agora entoava todas as noites seu canto agônico pela escuridão das ruas. Rosalina era agora, de fato, noturna, sonâmbula, insone, morta para si, para o mundo. Rosalina queria seu bebê. Rosalina precisava libertar-se ou seria engolida de vez pelas “voçorocas” que a cada dia maiores, se aproximavam da cidade com suas “goelas abertas e sanguinolentas” prontas a “engolir” todos os habitantes, sem exceção. Rosalina queria o que lhe pertencia. Incompreendida por todos, já que ninguém – salvo a criada e o amante – sabia que Rosalina engravidara, vista como louca, e enlouquecendo verdadeiramente, é conduzida por seu primeiro amor, Emanuel, para qualquer lugar onde possa encontrar alguma forma de redenção, de paz. Talvez nessa desconstrução de Rosalina esteja a nota final da ópera – o exílio dela tenha sido a única forma de libertá-la. E com o último pêndulo parado, há o ruir de uma família inteira e de seu sobrado. Talvez Quiquina tenha sido o maestro encarregado de manejar a batuta e dar fim à ópera, agindo em consonância com os padrões exigidos pela sociedade interiorana

regida pelo coronealismo mineiro. Assim, Quiquina, em seu último ato – não seria ela a parar o pêndulo do último relógio? –, metaforicamente, dá cabo à Rosalina, uma vez que não mais a protegerá do mundo exterior. Rosalina refugia-se na loucura. Seu exílio não sabemos onde será, mas expatriada de sua própria casa, de sua vida, de sua cidade, que na verdade nunca sentira como sendo sua, resta-lhe alguma outra forma de prisão: o manicômio seria uma opção, mas nada está claro aos olhos do leitor, uma vez que há um carro de polícia à sua espera. Rosalina, ao ser conduzida pela escadaria do sobrado pelos braços de Emanuel, seu salvador, parece outra. Talvez mais uma entre tantas outras Rosalinas – mais uma alma, entre tantas outras almas encarceradas num mesmo corpo. Um corpo vazio, sem desejos, sem esperanças, sem vontades próprias. Um corpo submisso, domesticado, estéril. A esse respeito Marques nos adverte que

Quando suficientemente maduros, é a partir de sua espacialidade corporal que homens e mulheres descobrem emoções, sensações, desejos, carências, angústias, faltas. Entretanto, quando o físico, por algum motivo, falha e se imobiliza, deixando a mente em um funcionamento quase estéril (já que dificilmente os pensamentos resultarão em alguma ação prática, em virtude da inatividade corpórea), um drama agudo de imediato se instala: o ser humano, essa junção intrínseca de carne e subjetividade, fica confinado em si mesmo. (2014, p.72)

A simbologia do romance é imensa, como já exposto em capítulos anteriores. Dessa forma, cada leitor, segundo Dourado (2000), apreenderá os significados dependendo de sua ação imaginativa. A esse respeito, sobre a interação entre o fictício e o imaginário, Iser nos afirma que:

O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito [...], pela consciência [...], ou pela psique e pelo sócio-histórico [...], o que não esgota as possibilidades de ativação. Daí decorre que o imaginário não possui intencionalidade, é antes por esta imantado, pelo uso que dele é feito em cada caso. Daí poder-se concluir: precisamente porque o imaginário é destituído de intencionalidade, ele se mostra receptivo [...] a qualquer intenção. (2013, pp. 296-297)

Assim, nos parece que será o leitor implícito aquele que mais uma vez dará conta das interpretações e dos símbolos utilizados pelo autor, incluindo aí o fim trágico (?) de Rosalina – a loucura total, a prisão num manicômio – ou, quiçá, a libertação pelo reencontro das almas através da unificação das personalidades díspares da personagem. O fim de Rosalina caberá ao leitor implícito que, fazendo uso de sua ação imaginante, como nos diz Bachelard (1990), mais que compreendê-lo, poderá criá-lo ou recriá-lo, conforme sua intenção interpretativa, uma vez que grande é a simbologia do romance.

Ainda em relação à simbologia de *Ópera dos mortos*, podemos perceber que esta estende-se também aos nomes de algumas das personagens centrais e de alguns lugares. Tomemos como exemplo alguns desses nomes: Emanuel, de acordo com a Bíblia é o enviado de Deus (Isaías, 7:14; Mateus, 1:23), portanto aquele que chega para salvar Rosalina, para guiá-la, para conduzi-la para algum lugar melhor e/ou para deslocá-la dos olhares invasivos da cidade. Rosalina é aquela que tecia rosas de pano, como forma de sobreviver ao cárcere; Juca Passarinho (alcunha de José Feliciano), o que cantava, assobiava, era alegre, fazia barulhos; José Feliciano, o homem que levava consigo a felicidade; Quiquina, a criada que apenas murmurava monossilabicamente “qui”, “qui”, por se muda; Duas Pontes, a cidade que representava a dualidade e ao mesmo tempo a união, por meio da palavra “pontes”. Uma ponte que parecia guiar as pessoas para uma direção e, outra, que as conduzia para a direção oposta; ou ainda, uma para ir à cidade, outra para voltar ao sobrado; unindo ambos os lugares; “as goelas abertas e vermelhas das voçorocas”, a representação da morte, daquilo que tragaría a cidade e, com ela, seus habitantes hipócritas; a representação da ruína, dos desmoronamentos internos e externos.

A mesma simbologia pode ser também analisada nos demais romances. Em *Lucíola*, por exemplo, a começar pelo nome da personagem central, além do “[...] lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva [...]” (1999, p.15), vemos a possibilidade de uma relação etimológica com a palavra “Lucífer”, o anjo traidor, segundo a Bíblia; Maria da Glória, Maria, a mãe de Jesus, aquela que carrega a glória, a vitória do bem sobre o mal; Paulo, o apóstolo, que de acordo com a Bíblia, teve a visão de Jesus envolta em grande luz. O apóstolo que mais tarde propagaria o cristianismo. Seria então Paulo, na visão de *Lucíola*, aquele que a libertaria do “mal”? O mesmo se aplica a outros personagens do romance, como por exemplo Cunha, aquele que “cunhou”, que transformou a menina em mulher e daí em prostituta.



Continuando a exemplificação e lançando mão das personagens centrais machadianas do romance *Dom Casmurro*, encontramos logo no título, e a seguir na própria explicação do narrador, o motivo de seu apelido: “Dom”, que lhe dava ares de fidalgo e “Casmurro”, por ser solitário, rabugento, ensimesmado. Bento Santiago é o homem bento, unido para sempre a São Tiago, talvez seu protetor; Capitu tem uma forte conotação com a palavra “capeta”, no sentido de “endiabrada”, afinal é a menina dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Apenas para ilustrar algumas das nomenclaturas das personagens centrais. Todavia, está claro para nós que tal simbologia estende-se a outras personagens da obra.

Em *Amores Exilados*, percebemos o uso constante da adjetivação “Melusina”, apelido da personagem central Muriel, que significa, de acordo com estudos já apresentados, a lendária personagem feminina, misto de serpente e de mulher, ou seja, uma mulher encantadora e sedutora, que hipnotiza suas presas com a intenção de submetê-las aos seus caprichos. Contudo, não nos atermos detalhadamente ao estudo da nomenclatura das personagens das quatro obras, tendo em vista que para isso caberia uma nova investigação mais aprofundada. No entanto, não poderíamos deixar de citar àquelas que mais nos chamaram atenção neste estudo, já que conforme pesquisas do crítico e romancista David Lodge,

Em um romance, os nomes nunca são por acaso. Sempre significam, ainda que algo corriqueiro. Escritores cômicos, satíricos, didáticos podem se dar ao luxo da invenção exuberante e da alegoria óbvia ao nomear seus personagens [...]. Autores mais realistas preferem nomes comuns que tenham conotação mais adequada [...]. O batismo dos personagens é sempre uma parte de sua criação, que envolve muitas considerações e dúvidas que posso ilustrar, de modo mais conveniente, a partir da minha própria experiência como romancista. (2009, p.47)

Com isso, pretendemos mostrar as associações existentes entre alguns nomes e suas correlações com o papel que cada personagem desempenha, tanto quanto esta correlação e a vinculação entre tais nomes e suas relações com as categorias topoanalíticas, que fazem com que determinadas personagens sejam confinadas ou transitem em constantes deslocamentos através da narrativa.

Dando prosseguimento à questão do exílio e dos confinamentos a que as personagens são submetidas ou submetem-se, temos já inserido no título da obra

*Amores exilados* alguma sugestão do que ela irá tratar. No entanto, ao darmos início à leitura, nos deparamos com um universo recheado da tirania imposta pelo regime militar de 1964, sob a batuta das metralhadoras e dos canhões. Todavia, ao caminharmos rapidamente por um terreno minado de bombas de efeito moral e muito gás lacrimogênio, o que vemos são as tórridas cenas de sexo entre as três personagens principais, que de forma escamoteada, formam um triângulo amoroso.

Oliveira Neto, ao contrário dos outros três autores, dá total liberdade à personagem Muriel que se desloca no espaço literário de forma libertária, indo e vindo dos braços ciumentos de Fábio para as sedutoras carícias de Lázaro, caminhando continuamente para outros espaços onde busca novas formas de estar no mundo, encontrando em outros relacionamentos paralelos um algo a mais na sua não-rotina: casos rápidos com homens misteriosos por quem ela pode ter apenas um fetiche, uma atração passageira, por exemplo. A respeito desse trânsito das personagens na narrativa, Soethe nos afirma que o estudo do espaço ficcional se relaciona

[...] a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra [...] (2007, p.224)

Lázaro é o personagem que tem essa percepção sobre o comportamento ambíguo e não confiável de Muriel. Apesar de ele também se relacionar com ela, ele consegue enxergá-la com um certo distanciamento. Com isso, passa a conhecê-la melhor e a reconhecer nela traços despercebidos por Fábio. Lázaro, ao contrário de Fábio, nunca esteve apaixonado por Muriel. Ele tem por ela apenas desejo sexual. Não vai além disso. Confessa não confiar nela e alerta Fábio sobre uma certa duplicidade de caráter que vê nela, além de determinados mistérios que a envolvem. Tudo isso ocorre, conforme Soethe (2007), partindo da ação e das experiências das personagens no texto.

Muriel é justamente a oposição das outras três personagens femininas – Lucíola, Capitu e Rosalina – uma vez que em momento algum, ela é comandada, submetida, repreendida, expurgada, expatriada, enclausurada. Ela não é agônica. Não tem medos ou aversões. Desloca-se com facilidade para os locais que quer. Diferentemente das outras,

ela está com os pés bem plantados em solo francês, sua pátria – mais precisamente, em Paris. Já morou no Brasil, mas isso é passado. Seu presente se estabelece a partir do momento em que o encontro com os dois amigos-amantes se dá em seu país. Os exilados são eles, os homens, e por razões óbvias: a política brasileira.

Muriel em nenhum momento necessita curvar-se aos desejos de Fábio ou de Lázaro. É ela quem dita as regras do jogo. Jogo, aliás, perigoso, já que há entre eles, Fábio, que de liberal nada tem, apenas sua fala, que ao fim, acaba por tornar-se uma falácia. Sua pretensa liberalidade faz parte de um quadro pintado por ele mesmo em preto e branco, sem o colorido da vida que um dia acreditou ser possível. Fábio torna-se neurótico em relação aos sentimentos amorosos, passando a ter manias persecutórias e uma personalidade dual, beirando um caso patológico. Nesse sentido, ele assemelha-se a Dom Casmurro. Seu ciúme doentio por Muriel acaba por enlouquecê-lo, levando-o à morte, o que não se aplica ao sisudo Dom Casmurro, porque este lida ironicamente com a vida.

Fábio quer dominar Muriel, confiná-la para que seja seu dono, domesticando-a, disciplinando-a, mas ela tem uma alma livre. Não se deixa levar para nenhum tipo de confinamento. Não se deixa aniquilar. Vive intensamente seus momentos. Seu tempo é o presente. Não se prende ao passado, assim como não se prende a ninguém. O tempo dela é o agora. A relação dela com o momento presente tem a ver com seus relacionamentos amorosos. Seu movimento espacial é corpóreo-temporal, ou seja, vai transitar onde, quando e com quem desejar, sem se importar se vive com Fábio – naquele momento – uma relação amorosa-sexual. Outros homens sempre transitam e continuarão transitando no seu universo. Muriel é insubmissa. Encara a vida de frente, mas a vida que ela escolhe para si.

Com relação aos “amores exilados” que dá nome ao livro, notamos que há uma dupla leitura, uma vez que como leitores nada ingênuos, podemos nos posicionar não apenas de dentro, mas de fora, com um olhar atento a cada detalhe.

Logo, percebemos que o exílio em Oliveira Neto tem uma forma diversa. O exílio real porque verossímil a que se entregam Fábio e Lázaro, refugiados de seu país, e o exílio existencial a que se entrega especialmente Fábio, ao tornar-se vítima de si mesmo, distanciando-se, autodestruindo-se.

A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente

com a vulnerabilidade de uma medusa. É que o afastamento [...] corresponde àquele em que ele próprio se aloja, recuando até o centro indolor daquilo que chamamos de alma, essa humildade que, definitivamente, constitui-se de uma nítida brutalidade. Ali, purgado de emotividade fingida, mas também de sensibilidade, tem o orgulho de possuir uma verdade que talvez seja uma simples certeza – a capacidade de expor claramente o que as relações humanas têm de mais abrupto, quando eclipsa-se a sedução e as conveniências cedem em proveito do julgamento dos confrontos: choque dos corpos e dos humores. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

Fábio tem medos, traumas e toda sorte de fobias. Sua alma está enclausurada numa mente com feridas que não cicatrizam. Seu tempo difere do de Muriel. Está sempre ligado ao passado, às torturas, aos assaltos seguidos de mortes, no Brasil. Não consegue libertar-se para viver com Muriel uma relação de entrega, pois sendo ele o “estrangeiro” a que se refere Kristeva, “do alto dessa autonomia escolhida unicamente por ele, quando os outros permanecem, prudentemente, “entre si”, de forma paradoxal, confronta a todos com um simbólico que [...] reconduz a uma violência desnudada.”(1994, p. 15). Ela percebe, compreende e ainda tenta ajudá-lo, mas ele nega-se a ver. Não confia nela. Não confia em Lázaro, seu melhor e único amigo. Não confia em si mesmo. Não confia em ninguém. É inseguro, egocêntrico, deslocado nos lugares em que transita. Fábio é desterritorializado no sentido real e metafórico. Sua alma vaga longínqua de seu corpo. Não é feliz em nenhum lugar. França ou Brasil não se coadunam com seu temperamento agônico e claustrofóbico, porque não consegue se libertar das lembranças ruins, tampouco das desconfianças que tem em relação à mulher amada.

Ao contrário das personagens femininas dos outros romances estudados, Muriel parece-nos transgredir verdadeiramente: de corpo e alma.

Sobre a questão anímica, que envolve todas as personagens dos quatro romances estudados, mas que está mais evidenciada nas personagens centrais, femininas ou masculinas – a exemplo de Lucíola, Capitu, Rosalina, Muriel, Dom Casmurro e Fábio – Bakhtin no afirma que

Em arte, o mundo dos objetos em que vive e se movimenta a alma da personagem é esteticamente significativo como ambiente dessa alma. O mundo da alma não é o *horizonte* do espírito ascendente mas o ambiente da alma que se afastou ou está se afastando. A relação do mundo com a alma (relação esteticamente significativa e combinação

do mundo com a alma) é análoga à sua relação da imagem visual com o corpo, ele não se contrapõe a ela mas a envolve e abarca, combinando-se com as fronteiras dela; o dado do mundo se combina com o dado da alma. (2011, p. 121)

É dessa maneira que podemos perceber que o exílio dos corpos, torna-se também o exílio das almas e/ou vice-versa, uma vez que alma e corpo estabelecem entre si uma relação de reciprocidade, destruindo-se fronteiras imaginárias que por ventura possam existir. Ou seja, se pensarmos, por exemplo, na personagem autraniana Rosalina, veremos que seu corpo torna-se o simulacro de sua alma, sendo luxuriante, casto ou mesquinho, de acordo com as tantas almas que nele habitam em dados movimentos espaciais. No andar de cima, devassidão. No térreo, as Rosalinas várias, de acordo com seu estado anímico, sendo frágil ou ríspida, autoritária ou maternal. O mesmo ocorre a Capitu: seu corpo fenece junto com a morte da alma, encarcerada na solidão de um país longínquo, sem comunicação com o mundo exterior, porque lá permanece abandonada por Bento Santiago.

No romance *Lucíola*, a alma da personagem Lúcia parte-se. É dual. Não há um equilíbrio entre a ex-prostituta e a nova Maria da Glória que tem a alma abortada na infância, renascendo num corpo de mulher, depois de anos exilada, escondida e em fuga no corpo de Lucíola. O ambiente ou espaço ficcional é o responsável por esses deslocamentos que conduzem a personagem a uma nova forma de *ser* e de *estar* no mundo. Mas ela continua sendo dual, pois não consegue assumir a pureza de corpo e de espírito de Maria de Glória. A personagem torna-se deslocada em relação a si mesma e aos outros que com ela convivem.

Com Muriel há muitos deslocamentos. Ela assume-se várias sem deixar de ser ela mesma. O que nos parece ocorrer com esta personagem é uma confluência de almas num corpo. Não há desarmonia, ao contrário, Muriel transita entre mundos paralelos sabendo onde pisa. Não se despersonaliza, ao contrário, dá pistas de saber exatamente o que quer e para onde ir. Nessa junção entre corpo e alma, Muriel representa justamente o encontro dela consigo mesma, com sua subjetividade, e, portanto, com sua identidade. Muriel é vista pelo leitor como uma mulher íntegra, no sentido de que não necessita escamotear seus eus, mas, antes, numa convergência que denota segurança e sabedoria, ela diz a que veio, e nesse jogo de amor e sexo, transgressão e libertação, Muriel salva-se. Muriel é.

## 7. Conclusão

Ao discorrermos sobre o tema “O Sujeito feminino e suas representações na construção do romance brasileiro”, tivemos a intenção de mostrar como o romance brasileiro vem sendo construído ao longo dos séculos XIX, XX e XXI sob a ótica de autores que deram amplo destaque para personagens femininas de grande dimensão, autorizando-as a falar, mesmo que silenciosamente de dentro de seus simulacros eus fragmentados, porque muitas vezes sequestrados de si. No entanto, como é vastíssima a obra de consagrados escritores brasileiros que caminham do século XIX até o atual, optamos por eleger quatro romances, não apenas devido ao peso a eles conferido pelo cânone, mas, especialmente, por confluírem para um mar aberto e revolto, onde inúmeras são as possibilidades de leitura a transportarem múltiplos símbolos num universo que caminha do micro ao macrocosmo e vice-versa.

No primeiro capítulo tratamos das “Representações do amor” que envolve as quatro personagens femininas de destaque nos quatro romances eleitos. Portanto, a começar pela heroína Lucíola, seguindo a uma ordem cronológica, pudemos destacar como José de Alencar, seu criador, preocupou-se em dar à prostituta uma ênfase nunca antes conferida a nenhuma outra personagem feminina da literatura brasileira. José de Alencar ao escrever o romance *Lucíola*, que dá nome à personagem principal, rompe com muitos estereótipos da prosa até então: uma ficção que era escrita para as moças que esperavam sua suposta libertação por meio do casamento. Alencar ao criar uma heroína prostituta dilacera violentamente com o que a sociedade burguesa oitocentista esperava. O que vemos é um Alencar corajoso, audacioso e mordaz. Entretanto, ao tentar transpor barreiras sociais, dando luz a uma personagem tão forte e encantadoramente sedutora, Alencar decide recuar de forma extremamente consciente e condizente com os princípios que regiam a burguesia da época e, dando grande verossimilhança ao romance, ele consegue com a destreza dos grandes mestres, transformar a luxuriante prostituta numa moça recalcada e infeliz, porque despersonalizada e transformada na cândida e doce Maria da Glória, fragmentando seu “eu” para não mais reencontrá-lo. Interessante é perceber que Alencar não consegue infringir as normas canônicas esperadas para a época, aprisionando a menina Maria da Glória no corpo prostituído de Lucíola, e encontrando para ela a morte como única solução viável e socialmente aceita, uma vez que jamais corpo e alma prostituídos poderiam se coadunar para viverem o grande amor romântico esperado para as heroínas

do século. Ao matar a personagem principal e com ela o filho que gerava num corpo lascivo, Alencar vai ao encontro daquilo que dele se esperava, atingindo seu ápice de maturidade intelectual como nos apontou Candido em seus estudos.

Paulo, o amor impossível de Lucíola, autoriza a senhora G.M. a publicar suas cartas, uma vez que a história teria muito mais veracidade, credibilidade e respeitabilidade (re)contada a partir dos olhos de uma respeitável senhora. É este o golpe de mestre de Alencar ao colocar nas mãos de Paulo, o narrador autodiegético, a ideia de dar as cartas por ele escritas para serem (re)escritas ou (re)contadas por G.M. que, na verdade, aos olhos do leitor implícito, se transfigura na pele do próprio autor que não pode ou não quer se comprometer diante da sociedade judiciosa que o esperava. Desde aí, podemos perceber a ficção dentro da ficção. Está, já com Alencar, feita a proposta da metaficção, tão em voga nos dias atuais.

“As representações do amor” que circundam as quatro personagens femininas estudadas, e também as personagens centrais masculinas, perpassam por sentimentos contraditórios como o ódio, causado pelo desamor, a dissimulação, a perfídia, o ciúme – que chega ao ápice da patologia –, as tórridas paixões que envolvem a sensação de pertencimento do corpo e até da alma. Lucíola, Capitu, Rosalina e Muriel, cada qual a seu modo vivenciam situações paradoxais que vão de um extremo a outro num piscar de olhos do leitor.

Machado de Assis ao dar voz a Capitu, fragiliza ainda mais Bento Santiago. O menino inseguro cambaleia pelo enredo atrás da sombra de Capitu. É ela que tem a força que contrasta com a porosidade de Bento. Ele se envolve, se deixa levar por suas artimanhas. Capitu é quem dá o tom ao romance *Dom Casmurro*. Ela é alegre, travessa com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, sabe o que quer e faz planos para pôr em prática seus ideais. A construção do narrador autodiegético Dom Casmurro é extremamente complexa, por isso analisada pelas mais diversas vertentes. Dentro de Dom há uma multiplicidade de vozes que teimam em extravasar períodos distintos de sua vida. O leitor acompanha o evoluir de Bento em Dom Casmurro e de Capitu – que na verdade sempre fora Capitu, com toda sua fortaleza.

Como as ondas da ressaca do mar que tragaram Escobar, Capitu traga o leitor para dentro de seus olhos, para dentro de sua vida e de seus planos. O leitor pode ver seus olhos, seus cabelos, seus braços, suas roupas, metonicamente, até que veja a inteireza da personagem. Capitu mantém-se. “Capitu era Capitu”, já sentenciava Bento Santiago.

Quanto à Rosalina, personagem altamente simbólica do romance *Ópera dos mortos*, Autran Dourado ao dar-lhe vida, coloca nela uma enorme carga psicológica. A menina que vive quase toda a vida trancafiada em seu sobrado, que é a representação da devassidão e da sobriedade – características herdadas do avô e do pai, respectivamente – princípios contraditórios e que resvalam a alma humana, agoniza claustrofóbica entre a solidão e o medo; entre a luxúria e a santidade; entre o dia e a noite; entre a ópera dos mortos – onde ela é personagem central – e a dos vivos. Rosalina abandona sua alma, partindo-se em várias e vagueia entre a claridade e a mais profunda escuridão. Rosalina rouba a cena. Como Capitu e Lucíola, ela cristaliza-se na cabeça do leitor. O sobrado onde vive personifica-se, mas sem sua dona, ele também agoniza. Perde sua significação inicial, ou ressignifica-se. Autran Dourado em seu livro *Matéria de carpintaria* adverte o leitor que este poderá ler *Ópera dos mortos*, interpretando das mais diversas maneiras os símbolos que lá se inserem. Portanto, podemos dizer que, conforme Bachelard nos ensinou, caberá ao leitor fazer uso de seu imaginário, de sua ação imaginante.

Já Oliveira Neto ao falar da Ditadura Militar brasileira, presenteia o leitor com Muriel, a única personagem verdadeiramente libertária dos quatro romances estudados. Muriel aparece seduzindo o leitor nos quarenta capítulos e na nota final do livro, dando-nos a entender que sendo comparada a Capitu, ou a *Iracema gaulesa*, como é designada por um narrador em terceira pessoa, é ela quem conduz a narrativa. É ela que deixa Fábio, o personagem central submetido. Há nele uma porosidade que também é vista em Dom Casmurro. Ela, ao contrário, dá as cartas, dita as regras, é forte como Capitu e Lucíola.

Ao traçarmos os demais capítulos, nos preocupamos em enfatizar as principais representações das personagens femininas, portanto, a partir daí, procuramos investigar questões como o duplo na formação da subjetividade e identidade das *mulheres de papel* desde o século XIX até o atual; deslindamos, com isso, mecanismos ou dispositivos que interferem diretamente em tal processo, como a submissão, a transgressão às normas vigentes, o processo de humanização e até de reificação, transferindo interna e comparativamente tais transcursos para as mulheres reais. Tal possibilidade só nos foi possível ao fazermos uso de leituras anteriores que já nos estão introjetadas, como leitores implícitos.

As representações do olhar formam um capítulo que mexe com o que há de mais profundo no ser humano, sua alma, pois se o que “os olhos dizem, o corpo sente”,



conforme nos aponta Dourado, também a alma sentirá, uma vez que os olhos são o reflexo, o espelho, o conduto dos sentimentos anímicos e das sensações corpóreas. Em meio a essa multiplicidade de olhares que atingem todas as personagens femininas e, indo além, personagens simbólicas como Quiquina e Juca Passarinho de *Ópera dos mortos*, há também o olhar do leitor, que espreita incessantemente todas as ações das personagens pelo enredo, tentando capturar detalhes que possam contribuir para o entendimento e a totalização da obra de arte.

A maternidade é um capítulo que trata da tragédia, da perda, da dor e, portanto de laços que estão muito arraigados ao feminino e que ao se romperem, rompem também o racionalismo, levando à loucura personagens como Rosalina, ou à morte, personagens como Lucíola. A presença da morte é uma constante no romance Dom Casmurro. Machado mostra ao leitor todas as mazelas da alma humana, e seu processo de degradação, bem como Oliveira Neto e Autran Dourado. A morte acaba sendo uma forma de livrar, de libertar as personagens dos confinamentos em que se encontram.

Enfim, optamos por terminar a pesquisa, com um capítulo que diz respeito ao exílio. O exílio mostra-se ao leitor por meio de artifícios como a fuga, a solidão, a loucura e a morte. Daí, que ao decidirmos por tais temáticas, levantamos categorias denominadas topoanalíticas para averiguar a questão da localização espacial das personagens e seus constantes deslocamentos, gerando o que Ozires Borges Filho nos propõe como topopatia, que se subdivide em topobofia ou topofilia, como já nos disse Bachelard, de onde se desmembram sensações de medo, aversão, claustrofobia, agonia e confinamento, bem como a possibilidade de alegria e de felicidade, como ocorre com a personagem Muriel e com outras, antes de “optarem” pelo aniquilamento.

Dessa maneira, por questão de grande identificação, optamos por terminar tal estudo, lançando mão de um poema de autoria do estudioso e professor Jorge Marques, por entendermos que tal poema contém não apenas os sentimentos mais profundos da alma feminina, mas, especialmente, por ele representar, de alguma forma, aos nossos olhos, as próprias *mulheres de papel* analisadas neste estudo, representação das mulheres reais com suas dores, angústias, pensamentos, confinamentos, deslocamentos, transgressões e, por fim, libertação.

As confinadas

De si em si

De si, nada fora de si

Corpo, quarto e ilha: confins de mulheres-ostra,

mulheres-boneca,

mulheres-borboleta

Guardadas

Embaladas

Emboloradas

Num papel de parede amarelo

Físico paralisado: desejo estrangulado: boca silenciada

Aves que não voam

Sujeitos a quem

A morte

Liberta.

(Jorge Marques)

## 8. Referências Bibliográficas

### 8.1 Bibliografia de apoio literário

ALENCAR, José. *Lucíola*. Apresentação de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética* (organizada pelo autor). 54ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: O Globo, 1997.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. *Amores exilados*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes. *A flor, a carne, os figos (sobre mulheres)*. Caxias do Sul: EDUCS, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

### 8.2 Bibliografia de apoio teórico

ARAUJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia”. In: DEL PRIORI, Mary (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. p.45-77.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da modernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *La poética del espacio*. Tradução: Ernestina de Champourcín. 11ª Ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

\_\_\_\_\_. *Estudos reunidos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo. 2. A experiência vivida*. 5ª ed. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis. O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: FAPESP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARRATÉ, Juan Bargalló. “Hacia uma tipologia del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. In: BARGALLO, Juan. (Ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DaMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. V. 4.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

\_\_\_\_\_. “¿Qué es un dispositivo?” Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. pp. 155 a 161.

DOURADO, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade”. In: DEL PRIORI, Mary (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

FOUCAULT, Michel. “Não ao sexo rei”. In: *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1978. p. 127-13

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade: a vontade do saber*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FELMAN, Shoshana. “Woman and madness: the critical phallacy”. In: BELSEY, Catherine e MOORE, Jane. *The feminist reader: essays on gender and the politics of literary criticism*. New York: Basil Blackwell, 1989.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma interpretação de Dom Casmurro*. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

HELENA, Lúcia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2ª ed. New York: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JUNKES, Lauro. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: A.C.L.: 1997.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAFETÁ, João Luiz; PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução: Susana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

NUNES, Benedito; PINHEIRO, Victor Sales (org.). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MARQUES, Jorge. *Personagens femininas: confinamentos, deslocamentos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

MATOS, Maria Izilda S. de. “Outras histórias: as mulheres e estudos dos gêneros – percursos e possibilidades”. In: MATOS, M. I. S. de; SOLER, M. A. (Org.). *Gênero em debate: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea*. São Paulo: Educ, 1997.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: EdUFF, 2000.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução: Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Cooperativa. 1939.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e o fundamento das desigualdades entre os homens*. Tradução: Maria Ernestina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução: José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In: BURKE, P. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar de. *Teoria da Literatura*. Volume I. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- SOETHE, Paulo Astor. “Espaço literário, percepção e perspectiva”. *Aletria*. (UFMG), v.15, pp.221-225, 2007.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Mulher, mulheres”. In: DEL PRIORI, Mary (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. pp.669-672.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.