

Sereias amordaçadas

Capitu de *Dom Casmurro* e Consuela de *O animal agonizante*

Christini Roman de Lima*

Resumo

Este artigo procura aproximar as personagens dos romances *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – Capitu, e *O animal agonizante*, de Philip Roth – Consuela, com o fim de demonstrar que, a despeito de estarem situadas em épocas e culturas distintas, ambas são punidas por transgredirem a ordem dual do mundo masculino, pela qual a mulher é o “outro”/objeto de propriedade do “sujeito”/homem a satisfazer suas expectativas sem contestação. Tais personagens são caracterizadas por seus narradores, Bento Santiago e David Kepesh, de forma unilateral, tanto que suas vozes não são ouvidas. Toda a trajetória é apresentada do ângulo do homem, razão por que em tempo algum essas mulheres poderiam ser sujeito de seus discursos.

Palavras-chave: Capitu. Consuela. Transgressão. Mulher.

Aquele outro não via...
Aquele Outro não via minha muita amplidão
Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.
E agora vã, te pareço soberba, magnífica
E fodes como quem morre a última conquista
E ardes como desejei arder de santidade.
(E há luz na tua carne e tu palpitas.)

Ah, por que me vejo vasta e inflexível
Desejando um desejo vizinhante
De uma Fome irada e obsessiva?

Hilda Hilst

* Mestranda em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

De Bentinho a *Dom Casmurro* e o enigma Capitu

Do título ao resto. Esta é a trajetória de *Dom Casmurro*, o romance que revive a história sentimental de Bento Santiago, advogado, proprietário de bens herdados e aumentados, um homem na faixa dos cinquenta anos, sorumbático e ensimesmado, que busca recompor seu passado “pegando da pena” da literatura, numa desesperada tentativa de expurgar os demônios que o habitam.

É por meio da narração que justifica seus atos passados. Num jogo de mostra e esconde, utilizando dissimulação, ironia e perspicácia, argumenta ter a intenção de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”. (ASSIS, 2008, p. 426). Todavia, essa tentativa parece apenas antes uma forma de julgar e condenar sua obsessão maior: Capitu.

Esse atormentado narrador disfarça os motivos que o fazem escrever, pois inicia a história encobrendo as razões da obra:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram forças necessárias. [...] Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstruir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Ai vindes outra vez, inquietas sombras? (ASSIS, 2008, p. 427).

Aqui já se nota a dualidade contida em suas entrelinhas: para fugir da monotonia, ele procura a ilusão de reencontrar as sombras de seu passado. Essa desculpa, a de não ter encontrado tema melhor, contrasta com a densidade do exposto.

A justificativa – de completar o hiato de seu eu, unindo as pontas da vida – pode ser posta em xeque, conquanto sua história começa quando o narrador se descobre apaixonado pela vizinha. E é aí que tem início sua “Ópera”. Aos 15 anos de idade Bentinho era um garoto ingênuo e tímido, que vivia com a mãe viúva, o já citado José Dias, agregado da família, tio Cosme e prima Justina – “a casa dos três viúvos”, como o narrador a chama. Seus sentimentos e desejos vinham à tona por meio dos outros. José Dias denuncia seu amor por Capitu, que, até então, pensava o narrador, era uma amizade ingênua entre vizinhos: “A mim que ele me denunciou.” O fato de carecer da denúncia de José Dias, para tomar conhecimento de seus próprios sentimentos, é o reflexo da personalidade do narrador, um ser incapaz de reconhecer o que acontece, até nele mesmo.

Buscando safar o narrador da promessa de sua mãe de torná-lo padre, os dois garotos – Capitu e Bentinho – arquitetam “um plano”. Na verdade, porém, a ideia parte da garota que, desde cedo, já carrega sinais de atrevimento em sua personalidade: “Capitu aos 14 anos tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas

só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos.” (ASSIS, 2008, p. 448).

Ela sugeriu que recorressem a José Dias, que, se estimulado por algum interesse, intercederia em favor deles. Propôs também que Bentinho mencionasse estar disposto a estudar leis em São Paulo. O garoto, então com quinze anos, pela primeira vez abandona as atitudes submissas e reage: intima o agregado para uma conversa com certa autoridade, o que chega a surpreender o outro. Mas suas atitudes foram o reflexo da indução de Capitu.

O narrador enfatiza a personalidade forte de Capitu, que em princípio encantava, depois amedrontava e, por fim, ameaçava e causava repulsa. Não obstante, era obcecado por essa força da natureza que não podia conter. Ele também busca a todo o momento conduzir a opinião do leitor para o propósito de traçar uma Capitu que, calculista, desde menina já planejava enganá-lo. Contudo, as personagens a que o narrador recorre para caracterizar Capitu não são confiáveis. Quem se manifesta a propósito de Capitu? Apenas José Dias e prima Justina – esta nunca reconhece as qualidades das pessoas, já que todos têm algum defeito, e José Dias age conforme seus propósitos.

A definição da menina Capitu proposta por José Dias – cigana obliqua e dissimulada – acompanha Santiago ao longo de sua vida: “A gente do Pádua

não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana obliqua e dissimulada.” (ASSIS, 2008, p. 455).

Ao lembrar dessa descrição, busca os olhos da amiga: “– [...] Deixe ver os olhos, Capitu.” O narrador interrompe as reminiscências da infância para acrescentar:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram para e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 2008, p. 465).

Essa definição poética é dada pelo narrador e, ao que parece, a imagem de tormenta e perigo impressa pelo agregado corroborou o que se estabeleceu com força maior no futuro de Bentinho. Para este, o garoto ingênuo e submisso, tal definição veio sem grandes abalos – apenas como curiosidade. Assim, Bentinho tenta entender aqueles olhos pintados por José Dias que não lhe parecem ameaçadores, ao contrário, eram olhos de doçura.

Bento Santiago, desde pequeno, desejava ver em sua companheira a imagem das personagens romanescas

que se esvaíam em lágrimas por verem seus amados deixando suas vidas. No capítulo XLVIII, “Juramento do poço”, ao conversarem, o garoto observa que a vida de padre não era tão má e que podia aceitá-la sem grande pena; imaginava com isso que Capitu, em lágrimas, se jogaria aos seus pés, implorando que não a abandonasse, ao passo que ela, ativa e senhora de si, rechaça ironicamente, dizendo que, nesse caso, Bentinho haveria de batizar-lhe o primeiro filho. Essa demonstração de segurança, para uma mulher do século XIX e, sobretudo, de classe inferior, frustrou-o e alçou-a a uma posição de igualdade em relação a ele.

Bentinho, apesar das tentativas, acaba por se retirar para o Seminário de São José, mas com a esperança, expressa pelo padre Cabral, de que se, ao final de dois anos, não revelasse vocação eclesiástica, seguiria outra carreira. Já no seminário, conhece Ezequiel de Souza Escobar, jovem esperto e reflexivo, mais velho que ele três anos e filho de um advogado de Curitiba.

Graças a José Dias, o jovem vê aflorar dentro de si a “flor amarela” não da hipocondria nem da vaidade,¹ mas do ciúme, que surge como um vírus, que não o abandona jamais. No capítulo LXII, “A ponta de Iago”, o agregado, em visita ao seminário, fala-lhe da pequena – após ser perguntado abruptamente como ela estava – com malícia: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela...” (ASSIS, 2008, p. 502).

As intrigas feitas por José Dias vêm agregar-se à imaginação, já fértil, do rapaz – “A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, algumas vezes tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas correndo” (ASSIS, p. 476) – e, no decorrer dos anos, essa personagem e também narrador acaba por formar em sua memória a imagem da mulher destemida e forte, convertida na de “mulher fatal” que trama e dissimula sem preocupações, com a única finalidade de elevar sua condição social.

Ao final da fase juvenil de Bento, com sua saída do seminário, graças a uma ideia de Escobar, o narrador explica por que retrata tão minuciosamente esse período da vida e deixa de lado os cinco anos de estudo em São Paulo:

Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos. Não sei se alguma vez tiveste dezessete anos. Se sim, deves saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso [...]. A análise das emoções daquele tempo é que entrava no meu plano. Posto que filho do seminário e da minha mãe, sentia já, debaixo do recolhimento casto, uns assomos de petulância e de atrevimento. (ASSIS, 2008, p. 539).

Depois de estudar na faculdade de direito, dos 18 aos 22 anos, retorna ao Rio de Janeiro e a sua casa como o advogado Bento Santiago. Nesse ínterim, a mãe de Capitu veio a falecer e o pai aposentara-se; por sua vez, Escobar tornou-se comerciante de café e casou-se

com Sancha, amiga de Capitu. Chegando em casa, Bento conversa com José Dias e escuta-o falar sobre as novas impressões da mulher que se tornara Capitu e sobre o casamento dos dois – o narrador ironicamente intitula este capítulo com um presságio negativo, “Tu serás feliz, Bentinho”, comparando-o ao de Macbeth, “Tu serás rei, Macbeth”.

Após se casarem – no ano de 1865, numa tarde chuvosa de março –, o jovem advogado ainda sentia ciúmes de sua companheira. Tinha ciúmes dos braços de Capitu, de seus olhos contemplativos que se perdiam no mar visto pela janela e, por fim, do suposto adultério que gerou o filho que julgava não ser seu.

A vida do casal era “plácida e modesta” e, por que não dizer, entediante. Raramente ia a algum espetáculo, e a maior parte do tempo ficava em casa. Capitu ouvia as “notícias de astronomia” com enfado, mas buscava se mostrar atenta e curiosa para não magoar o marido. A maior distração que tinham era, aos domingos, irem à casa de, ou receberem, Sancha e Escobar. Supomos, por meio das entrelinhas, que Bento pressionava a esposa por não terem tido nenhum filho depois de dois anos de casados – sendo esperável que nesse período um casal com vida sexual ativa, sem problemas de saúde, tenha um filho normalmente.

Depois de dois anos de casamento e queixas constantes, o tão esperado filho nasce belo e robusto. Dona Glória e Sancha ajudaram Capitu nos primeiros dias de convalescença. O garoto foi batizado

com o nome de Ezequiel, ideia de Bento, para homenagear o ex-colega de seminário. Como tio Cosme se ofereceu para batizar a criança, o pai ficou impossibilitado de convidar Escobar. Ezequiel foi o único filho de Bento e Capitolina.

Mesmo depois de seis anos de nascimento do garoto, Bento continuava com seus zelos e dúvidas em relação à mãe de seu filho. Ele era um poço de desconfianças. Tal como acontece na tragédia do Mouro de Veneza em que Brabâncio adverte Otelo: “Cuidado, Mouro! Se olhos tens, abre-os bem em toda a parte; se o pai ela enganou, pode enganar-te”, o narrador presume quanto à índole de Capitu: Desdêmona, ao enganar o pai para se casar com o mouro, sem o consentimento da família, transgride a ordem patriarcal. A partir disso, acaba por autorizar Otelo a duvidar de si. Se ela violou a norma familiar para seguir seus sentimentos, quem garante que não infrinja novamente o poder estabelecido do marido, enganando-o como o fez anteriormente? O mesmo princípio utiliza Bento Santiago ao duvidar de Capitu: Se quando criança ela agia com desfaçatez frente à autoridade paterna, por que não agiria do mesmo modo em relação a sua autoridade?

Partindo desse princípio de comparação, Bento Santiago procura encontrar provas da traição, recordando a menina de sua infância que não tinha o menor receio em dissimular e enganar para manter seu romance infantil. Seguindo esse ensejo, o narrador recorda no ca-

pítulo CXIII, “Embargos de terceiros”, o dia em que foi sozinho ao teatro; a mulher estava indisposta e não podia acompanhá-lo. Na volta antecipada, encontra o amigo no corredor de sua casa. Apesar das explicações de Escobar, em sua cabeça implanta-se “dúvidas sobre dúvidas”, reforçadas pela disposição em que encontra a esposa.

Por sua vez, o filho do casal, à medida que crescia, tornava-se muito parecido com o amigo de Bentinho, o que também pode ser fruto das “imitações de Ezequiel” – desde os cinco anos, o garoto adquire o hábito de imitar os outros. Com a semelhança entre o filho e o ex-colega, os receios do narrador aumentam consideravelmente, tornando a vida de Capitu um pesadelo. Ela busca de várias maneiras amenizar a situação familiar – matricula, por exemplo, o pequeno num colégio interno –, enchendo o marido de desvelos e ternuras, entretanto nada obtém efeito.

Depois que Escobar morre – “meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu” (ASSIS, 2008, p. 565) –, a convivência entre o casal torna-se insuportável. O ciúme atinge seu auge no velório de Escobar. Ao observar Capitu consternada, olhando alguns instantes para o cadáver, Bento chega à prova da infidelidade (maior que o lenço de Desdêmona foram os olhos de Capitu):²

Bento Santiago passa mais da metade da narração em um vaivém entre o dito

e o não dito, entre encobrir e revelar, para apenas ao final afirmar o que há mais de quarenta anos estava preso em sua garganta. O narrador jamais teve a confirmação de suas suspeitas. Em seu discurso, afirma buscar “atar as duas pontas da vida”, contudo o que reconstitui é tão somente Capitu. Como Fausto – de Goethe – com suas sombras, Dom Casmurro traz da morte sua amada, através da memória, para inseri-la num quebra-cabeça em que, apesar dos disfarces e digressões, a imagem que nos surge – da união das pontas da vida do senhor Santiago – é a de Capitu. Ele é apenas o coadjuvante de sua própria história.

Santiago inicia a narração quando se descobre apaixonado pela menina; na sequência, o desenrolar da trama está envolto nas dissimulações da garota travessa de Matacavalos e em seus olhos já enigmáticos – entretanto, que lhe inspiravam doçura apenas – e, por fim, o enredo de sua trajetória segue o caminho das suposições criadas pelo seu ciúme em relação à liberdade de espírito de sua mulher exuberante. Mesmo depois de sair de cena, Capitu permanece em latência, pulsando dentro dele, como a agonia que o devora. Por isso, a punição, o exílio, o livro e a reconstrução do passado.

Se houve ou não adultério é irrelevante; o que importa nesse ardil da sua narrativa é a impossibilidade de esse homem “viver” sua vida e resolver seus problemas de forma direta. Por isso, cul-

pa Capitu, e também por virar o refletor na direção dela. No anseio de se encontrar, descobre Capitu. Quem é o homem por trás da máscara de Dom Casmurro? Talvez um homem impotente, incapaz de olhar de frente e, se sua tese de adultério for verdadeira, estéril.

Não é por meio de seus olhos que vê Capitu, mas por intermédio das denúncias e dúvidas semeadas por José Dias, ampliadas por sua imaginação. Sua imagem de homem viril estaria em risco, se suas suspeitas fossem legítimas; assim, preferiu passar o resto de sua existência com a máscara da conveniência, a perder seu *status* de patriarca. Ele jamais conseguiu reprimir a personalidade intensa da mulher que amou.

A ocultação em razão do julgamento alheio moveu-o em suas decisões mais importantes e, mesmo depois de não ter mais de quem esconder – todos os que o cercavam já estavam mortos –, não pôde se mostrar sozinho; ainda permaneceu à sombra de sua mulher infiel, de seu amigo comborço e do agregado que o insuflava. Suas memórias estão focadas no oceano que era Capitu, onde quem morreu afogado não foi Escobar, mas o garoto sorumbático e ensimesmado, eternamente preso nessa ressaca sem fim, conquanto não foi ela que o prendeu, mas suas próprias pernas. Bento Santiago “segue a maré”, deixa as coisas acontecerem. Quando suspeita da mulher e do melhor amigo, não questiona, não busca saber a verdade. Ele disfarça e vai somando em sua cabeça a amargura e as suposições ao infinito. A partir do

instante em que não mais pode aguentar, por temer que a imagem de patriarca esteja em risco, toma a decisão mais cômoda: esconder. Esconder o fim do casamento, esconder a traição e o possível filho ilegítimo, pois, dessa forma, sua fertilidade não poderia ser questionada e, do mesmo modo, sua virilidade. Se ele não pôde conter a mulher – que foi quem sempre conduziu a relação – e não pôde gerar um descendente, não poderia também ser considerado, pela sociedade de então, o cidadão modelo, acima de qualquer suspeita.

E quanto a Capitu? Quem é a verdadeira Capitu? É difícil afirmar, porque tudo o que encontramos são reflexos de uma mulher do século XIX, à frente do tempo, a qual, porém, jamais poderemos compreender. Ela foi condenada àquilo que seu marido pintou, sua voz é quase inexistente. Todavia, quando essa voz aparece, é tão forte quanto o mar que Bento Santiago enxergava em seus olhos.

Priapo subjugado

O corpo e o desejo. Esta é a matéria central da narrativa *d'O animal agonizante*, de Philip Roth. Na verdade, a trama fala de envelhecimento, morte, paixão. É um mergulho no universo masculino por meio dos olhos da personagem e narrador David Kepesh, onde ele extravasa o que existe no âmago, no mais individual masculino – como uma ejaculação.

O discurso – voltado a um ouvinte que só aparece de forma superficial no final do romance –, bem articulado, é intercalado por fluxo de pensamentos que chegam a confundir-se com ensaio. Nele, o narrador exprime sua opinião em relação à época, ao país, à Cuba socialista, aos anos 1960 e à revolução sexual, aos padrões morais vigentes. David Kepesh, o protagonista e narrador, é um professor universitário americano de setenta anos de idade que tem em sua vida sexual a ancoragem de suas relações.

A história de Kepesh é pautada pela satisfação pessoal. O professor aposentado de literatura dá um curso livre de Crítica Prática e utiliza sua notoriedade, que adquiriu ao longo de quinze anos como crítico de cultura televisivo, para conquistar as alunas. O prazer é o pivô de sua existência; e, para levar as garotas para cama – depois do término do curso –, entram em cena os “véus da dança” do desejo, que não devem ser confundidos com sedução. “Isso não tem nada a ver com sedução. O que está disfarçado aqui é o motivo de tudo, o desejo puro e simples. Os véus ocultam o impulso cego.” (ROTH, 2001, p. 20). As mulheres para ele não seriam tão encantadoras se não houvesse nada sexual nelas.

David é separado; casou-se com aproximadamente vinte anos, em 1956, e teve um casamento infeliz; com isso, decidiu “nunca mais voltar para dentro da gaiola”. (ROTH, 2001, p. 26). Em seu tempo, casar e ter filhos era algo natural a se fazer.

David tem um filho de 42 anos, Kenny, que o detesta. A relação dos dois é bastante difícil, já que Kenny tinha oito anos quando o pai saiu de casa:

Eu sabia que cair fora seria difícil, e que não daria para pular o muro se eu não estivesse sozinho. Se tivesse levado meu filho comigo, se isso fosse possível, não faria sentido, porque ele estava com oito anos e eu não poderia ter levado a vida que queria levar. Tive que trair meu filho, e não fui perdoado por isso, e nunca vou ser. (ROTH, 2001, p. 67).

Sua educação foi formada com base em preceitos de moral e família. Quando pequeno, não havia liberdade na esfera sexual; na adolescência não fora diferente – isso na década de 40 – e “todo homem era um ladrão de sexo”:

O sexo implicava uma luta contra os valores e até contra a vontade da garota. Segundo as regras, o homem tinha que impor sua vontade a ela. Era assim que ensinavam as garotas a preservar o espetáculo de sua virtude. A ideia de uma garota normal se oferecer, sem exigir um sem-número de chateações, a quebrar o código e cometer o ato sexual me teria deixado confuso. Porque ninguém, nem homem nem mulher, fazia ideia de que existissem direitos sexuais inatos. Isso era uma ideia inconcebível. (ROTH, 2001, p. 59).

Na época da faculdade existia um controle rígido nos *campi* e, até meados de 1964, praticamente todo mundo que era vigiado respeitava as leis. Foi quando se deu a chamada “revolução sexual”, contida por tanto tempo – e a transformação da juventude teve início. O professor Kepesh tomou ao pé da letra o momento de libertação produzido na década de 1960:

Eu, porém, assim que me dei conta do que significava aquela desordem, decidi extrair do momento uma justificativa para mim, desfazer os compromissos anteriores e os atuais e não fazer aquilo como uma atividade secundária, não me colocar, como faziam muitos da minha idade, acima ou abaixo dos acontecimentos, ou simplesmente usá-los como afrodisíaco, mas seguir a lógica da revolução até sua conclusão, e sem me tornar uma de suas vítimas.

[...] Para mim o importante era despir a revolução de sua parafernália imediata, seus aparatos patológicos, suas baboseiras retóricas e aquela dinamite farmacológica que levava pessoas a se jogarem das janelas – deixar de lado o que havia de pior e aproveitar a idéia, dizer a mim mesmo: que grande oportunidade de fazer minha própria revolução! Não há sentido em me conter só porque, por mero acaso, eu nasci neste ano e não naquele. (ROTH, 2001, p. 56).

Com o fim das amarras do casamento, David pôde viver de forma plena sua liberdade, principalmente no campo sexual. Para Kepesh, o “sexo não é só atrito e diversão superficial. É também uma maneira de nos vingarmos da morte”. (ROTH, 2001, p. 62). Mas é também “um jogo muito arriscado [...]. É o sexo que perturba nossas vidas naturalmente ordenadas”. (ROTH, 2001, p. 34).

Esse homem controla seus atos segundo o princípio de liberdade existencial, refletindo sempre em torno da razão e não admitindo relacionamentos que o deixem à margem das emoções; contudo, não resiste à paixão que o domina quando do surgimento de sua deusa cubana, Consuela Castillo, jovem de 24 anos e sua aluna no curso ministrado por ele.

Consuelo pertencia a uma próspera família de imigrantes ricos, religiosos e

trabalhadores que fugiram da revolução cubana. Desde o início, havia algo misterioso na garota cubana que perturbava o professor:

Consuela é uma garota comum, mas não é previsível. Não há nada de mecânico em seu comportamento. Ela é ao mesmo tempo diferente e misteriosa, e cheia de pequenas surpresas. Mas, principalmente no começo, era difícil para mim decifrá-la.

[...]

Esta claro que você não faz a menor ideia do que ela é, do quanto ela é inteligente ou burra, do quanto é superficial ou profunda, inocente ou traiçoeira, ou sábia, ou até mesmo perversa. Com uma mulher controlada como ela, com tamanho poder sexual, não se pode fazer ideia de nada disso, jamais. O emaranhado que é o caráter dela fica obscurecido por sua beleza. (ROTH, 2001, p. 28-29).

Consuela mostrou-se irresistível para o professor, e ele a elevou à “categoria de grande obra de arte, com toda influência mágica de uma grande obra de arte. Não a artista e sim a própria obra” (ROTH, 2001, p. 37); para Kepesh, “ela podia dizer qualquer coisa – era tão estupidamente atraente que eu não apenas não conseguia resistir a ela como também não era capaz de imaginar que algum homem conseguisse resistir”. (ROTH, 2001, p. 29).

A beleza física da jovem era o principal motivo do deslumbramento causado no narrador. Ele a descreve com pele clara, boca curva, lábios cheios e a testa arredondada. Seu cabelo é negro, lustroso, um pouco grosso; ela é alta, “um mulheirão grande”, e tem o corpo ligeiramente estreito demais, segundo sua descrição. Tem seios fartos, grandes, tamanho 44

e – ainda conforme nosso condutor na caracterização – bonitos; não é um tipo de garota anoréxica, tampouco gorda. Ela não possuía intenção erótica, mas tinha consciência do próprio corpo.

A partir do momento em que a mulher de seios esculturais (sinônimo de seu desejo) entra em sua vida e toma o controle da situação, o professor passa ao patamar de “animal agonizante”, doente de desejo. Sua obra de arte ganha voz e o subjuga. Ele tem prazer, mas não perde o anseio; sua paz vai embora com a chegada do ciúme, que “naturalmente é a armadilha que leva ao contrato”.

Quando se vê obcecado por essa garota 36 anos mais nova que ele (na época em que a conheceu), Kepesh já sentia os reflexos da idade; o pior, para ele, é que “o órgão que protagonizou a maior parte da sua vida está fadado a murchar, até se tornar insignificante”. (ROTH, 2001, p. 34). O peso da diferença de idade entre ele e sua musa o fazia sentir “o contraste doloroso entre o futuro ilimitado dela e os limites do seu futuro, você sente” – expõe ele – “mais até do que já costumava sentir a dor da perda de todos os seus dons que já foram embora”. (ROTH, 2001, p. 35).

Para alguém que permeia sua existência no prazer sexual, a possibilidade de ficar impotente amedronta. Ele se pergunta: “será que um homem com 70 anos de idade ainda deve continuar a envolver-se com o aspecto carnal da comédia humana?” Logo em seguida responde: “Mas o que é que eu posso

fazer quando constato que, pelo menos no meu caso, nada, *nada* se aquieta, por mais que a gente envelheça?” (ROTH, 2001, p. 37).

No relacionamento entre Consuela e Kepesh, ela se mostra livre, despreocupada e até um pouco fria. “Ela deixa que eu faça isso, tal como deixa acontecer tudo que acontece entre nós – sem comentário, quase sem cumplicidade.” (ROTH, 2001, p. 87). Consuela é uma incógnita que fascina, amedronta e devasta David, “é a magia feminina da qual nenhum homem escapa”:

Ela havia conseguido fazer isso comigo, veja bem, sem usar uma palavra, sem premeditação, sem astúcia, sem um pinga de malícia, e sem se preocupar com causas e efeitos. Como um grande atleta, ou uma escultura idealizada, ou um animal que a gente vê de repente na floresta, [...] como uma coruja, como um lince, ela conseguira tudo isso através da simplicidade de seu esplendor físico. Não havia o menor vestígio de sadismo em Consuela. Nem mesmo o sadismo da indiferença, que muitas vezes acompanha a perfeição naquele grau. Ela era careta demais para ser cruel, bondosa demais. Mas imagine só como ela não poderia ter feito gato-sapato de mim se não fosse uma garota tão bem educada que jamais se permitiria explorar até os limites a força amazônica de seus dotes físicos [...]. E, embora ela tivesse conseguido fazer acontecer tudo o que houvera entre nós, jamais compreendeu tudo o que havia acontecido. Se tivesse compreendido, e se, além disso, tivesse a menor tendência a gostar de atormentar um homem alucinado de paixão, eu teria sido devastado, inteiramente posto a pique por minha própria Baleia Branca. (ROTH, 2001, p. 4).

A imagem da deusa que sangra, enfeitiça-o e aprisiona-o (tendo o auge de seu poder com o macho mortificado e submisso – como em um ritual, ajoelhado aos seus pés – a beber do sangue que flui de seu sexo) mistura-se com a de Carolyn Lyons – com quem Kepesh tinha um caso concomitante ao de Consuela –, que na década de 1960 tinha sido sua aluna.

Carolyn era colega de quarto do símbolo – para Kepesh – da liberação sexual feminina: Janie Wyatt. Ela e suas seguidoras eram “a primeira onda de moças americanas totalmente comprometidas com seu próprio desejo”, ou “a geração que tirava conclusões a partir de suas bocetas a respeito da natureza da experiência e das delícias do mundo”. Conforme David, graças a essas revolucionárias, as mulheres hoje podem usufruir com mais liberdade o seu direito ao prazer. “Janie foi, à sua maneira, uma espécie de Simón Bolívar para as Consuela Castillo do mundo”. Continua ele: “O Bolívar não é a moeda da Venezuela? Pois bem, quando for eleita a primeira mulher à presidência da República dos Estados Unidos, eu gostaria que o dólar fosse substituído pelo wyatt. Janie merece.”

O professor assenta em Consuela seu lado mais vulnerável, sentindo-se em seus braços possuído, diferentemente de Carolyn, em quem reencontrava a autoconfiança pré-Consuela. A garota cubana foi arrasadora na vida do mestre. Tiveram um caso de um ano e meio. Nesse período, ele sentia uma agitação por

possuir e não possuir sua musa. Com o término da relação, o protagonista passa três anos entrando e saindo de depressões. O sentimento de ser sempre um suplicante o acompanha durante todo esse tempo.

Esse quadro é inconcebível dentro da cultura fálica – um homem submeter-se aos pés de uma mulher, deixar-se enredar por suas artimanhas, não *penetrar*, *ser penetrado* –, aspecto expresso literalmente pelo amigo e conselheiro de David, o poeta George O’Hearn:

Com essa garota você sempre vai ser indefeso. Você nunca vai poder dar as cartas. Tem alguma coisa nela que enlouquece você, que sempre vai enlouquecer você. Se não cortar essa ligação de uma vez por todas, essa coisa vai acabar destruindo você. Com ela você não está mais satisfazendo uma necessidade natural. Isso é patologia, na forma mais pura. Olha, [...] encare a coisa como um crítico, do ponto de vista profissional. Você violou a lei do distanciamento estético. Você sentimentalizou a experiência estética proporcionada por essa garota – você personalizou, sentimentalizou a experiência, perdeu o distanciamento que é essencial para você poder fruir. Você sabe quando foi que isso aconteceu? Foi naquela noite em que ela tirou o tampão. O distanciamento estético necessário desabou não quando você ficou vendo o sangue escorrer – até aí tudo bem, tudo ótimo –, mas quando você não conseguiu se conter e se ajoelhou diante dela. Mas por que diabo você foi fazer isso? *O que é que está por trás dessa comédia, uma garota cubana pegar um sujeito como você, o professor do desejo, e fazer você beijar a lona?* Beber o sangue dela? Eu diria que foi aí que você abriu mão de uma posição crítica independente, Dave. Diz ela: você tem que me adorar, adorar o mistério da deusa que sangra; e você vai e obedece. Você topa tudo. Você lambe o sangue. Consome. Digere o sangue. Ela penetra você. (ROTH, 2001, p. 84-85 - grifos nossos).

David, “o professor do desejo”, vê-se partido ao meio por ter se apaixonado; e, como o “controlador da situação”, não admite estar entregue ao próprio sentimento. Mesmo longe de Consuela, continua perdido em seus encantos – “A deusa que sangra”, e que fascina o homem experiente e orgulhoso de sua liberdade sexual, arrebatou-o no ponto que ele mais cultivava, seu autocontrole. “Eu ando por aí dizendo para todos que não caio nessa, e mesmo assim o corpo estranho se introduz. O eterno problema do apego.” (ROTH, 2001, p. 89).

Essa necessidade, essa confusão. Será que não para nunca? Depois de algum tempo, eu já nem sei mais qual o objetivo desse anseio desesperado. Os peitos dela? A alma? A juventude? A simplicidade mental dela? Talvez seja algo pior do que isso – talvez agora, que estou chegando perto da morte, eu esteja secretamente ansiando por não ser livre. (ROTH, 2001, p. 90).

Sentimentalizar – cair nas garras da paixão – é a maior mortificação para quem sempre rompeu as amarras da vida doméstica e das convenções – que incluem relacionamentos, envolvimento e tudo que geram. Por isso, Consuela foi uma transgressora, aquela que veio tirá-lo da comodidade de seu domínio, daquilo que sempre defendera sua liberdade.

Veja bem, eu não sou um homem desses nossos tempos. Isso está na cara. Isso você ouviu na minha voz. Atingi minha meta usando um instrumento grosseiro. Ataquei a golpes de martelo a vida doméstica e aqueles que a protegem. E também a vida de Kenny. Ninguém deve se espantar se continuo martelando, e se minha insistência me transforma numa figura cômica.
[...]

Será que vou conseguir resistir a Consuela e sua passividade agressiva? Não tenho mais 62 anos – já estou com 70. Será que nessa idade vou conseguir suportar aquela insegurança doentia? Será que tenho coragem de voltar àquele transe frenético? (ROTH, 2001, p. 95-103).

Esse misto de comicidade e degradação que permeia todo o livro remete às sátiras gregas, situadas dentro da lógica da *Poética* de Aristóteles, onde os homens inferiores podiam ser retratados e ridicularizados. As mulheres não alcançavam – na época – sequer o patamar dos escravos; estavam muito aquém destes – pintadas como criaturas vãs, sem desejos, as quais deveriam estar sempre prontas para amar seus homens, quando estes desejassem, ou deixá-los partir, do mesmo modo:

[...] E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante. (ARISTÓTELES, 1992, p. 79).

Essas sereias ou medusas encantavam e levavam à ruína os que tivessem coragem de seguir o eco de suas vozes abissais. Há muito as mulheres já não são mais retratadas como seres inferiores; contudo, apesar das Janies, das Emas, das Anas, das Luisas, das Lilis³, das Capitus, das Consuelas, seus olhos ainda são mares revoltos que puxam para dentro os desavisados.

Não podemos dizer, porém, que o livro de Roth é misógino. Apenas retrata, fiel-

mente, o interior de um homem com seus altos índices de testosterona circulando – apesar dos setenta anos do protagonista – e fazendo com que os feromônios mexam com os instintos do macho em questão, que não pode deixar de ser o *conquistador*, não pode sentimentalizar (como uma mulher).

Todavia o romance de Philip não acaba nisso... Ao final, ocorre a condenação de Consuela (seguindo o modelo de muitos romances consagrados). Após três anos em abstinência, David Kepesh reencontra o objeto de sua veneração em seu apartamento. Ela o procura, visando imortalizar seus últimos momentos como mulher “inteira”, pois acaba castrada – mastectomizada –, já que um câncer de mama corrói o símbolo de sua perfeição: seus seios. Nesse ponto da narrativa, ela se coloca em pé de igualdade com o narrador: não se vê perdidamente apaixonada por esse homem, mas seu corpo não será mais a perfeição que o fascinava e seu tempo de vida pode ser até menor que o dele – ela precisa morrer para que ele viva.

Só Consuela sabe, porque agora conhece a ferida da idade. Envelhecer é inimaginável para todos, menos os que estão envelhecendo, mas agora para Consuela é diferente. Ela já não mede o tempo como os jovens, contando para trás a partir do momento em que tudo começou. O tempo para os jovens é sempre composto do que passou, mas para Consuela o tempo agora é o futuro que ainda lhe resta, e ela crê que não lhe resta mais nada. Agora ela mede o tempo contando para frente, contando o tempo pela proximidade da morte. Quebrou-se a ilusão, a ilusão metronômica, a ideia tranquilizadora

de que, tique-taque, tudo acontece na hora certa. Agora ela tem uma consciência do tempo idêntica a minha. Na verdade ela me ultrapassou. Porque eu ainda posso dizer a mim mesmo: “Não vou morrer daqui a cinco anos, estou em forma, estou bem de saúde, posso até viver mais vinte”, enquanto ela... (ROTH, 2001, p. 122).

A “masculinidade sitiada” em Bento Santiago e David Kepesh

Entre Capitu e Consuela existe um universo que as separa. Ao mesmo tempo em que a trajetória feminina aponta grandes conquistas para o gênero, ainda se enxergam nas entrelinhas da história (seja a representada ou a do dia a dia) pontos que ligam essas duas mulheres e os períodos que as afastam. Do século XIX ao XXI, o mapa social sofreu muitas alterações. No âmbito feminino, as mudanças deram-se em grande escala. A mulher durante muito tempo foi considerada inferior e, conforme Rita Schmidt (2006, p. 102-103), de Platão a Descartes, incapaz de pensamento racional, sendo reduzida a corpo apenas:

A exclusão da mulher do mundo moral se devia a duas razões: primeiro, porque sua alma não tinha condições de atingir um estado associado ao bom, ao belo e ao racional. Segundo, porque a moralidade exigia participantes em condições de serem sujeitos ativos, e a mulher era vista como um ser passivo. Além disso, somente os homens podiam ser sujeitos ao código moral concernente à sexualidade já que esse constituía uma ética entre sujeitos da qual a mulher era excluída por se constituir em objeto. A

supressão do desejo sexual era o ideal de moderação – central ao código de moral – associado ao conceito de virilidade. Assim as mulheres, destituídas de virilidade, não podiam ser moderadas e, nesse sentido, eram vistas como irracionais. Para um grego, um homem auto-indulgente e sem autocontrole era visto como feminino. E amar uma mulher era sujeitar-se à natureza, à matéria, ao mundo inferior.

A partir do século XIX, com a expansão do capitalismo, abre-se espaço para que a mulher ganhe voz. O Brasil do século XIX, desenhado por Machado de Assis em *Dom Casmurro*, é traçado por duas partes, conforme destaca Roberto Schwarz (1991):

Dom Casmurro se compõe de duas partes diferentes, uma dominada por Capitu, outra por Bento, ou ainda, uma sob o signo do espírito esclarecido, outra sob o signo do obscurantismo. Na primeira, o jovem casal de namorados luta contra a superstição e o preconceito social. A superstição é de Dona Glória, a mãe, que havia prometido o filho à Igreja, por medo de perdê-lo no parto. Já o preconceito se prende à diferença de situações: Capitu é filha de vizinhos pobres, meio dependentes de Dona Glória, enquanto Bentinho pertence a uma família de classe dominante, cujo chefe havia sido fazendeiro e deputado, e deixava bastante propriedade.

[...] Na primeira metade do livro o amor, a inteligência recíproca de um casal levam a melhor sobre uma promessa ao céu e sobre a prevenção de classe. A vitória não dura, pois na segunda metade o universo tradicional vai reaparecer e se impor, agora dentro do próprio casal. O marido-narrador evolui para um clima especialíssimo de poesia envenenada, entre patético, desgovernado e prepotente, propriamente reacionário [...].

Ao mesmo tempo em que o Brasil aderiu ao pensamento iluminista, não desaparecia o sentimento dos senhores

das oligarquias, por se manter o antigo sistema escravocrata, conservador e paternalista, em que a mulher ainda fazia parte da propriedade do marido. Segundo D’Incao (2001, p. 228), a mulher brasileira dessa época era submetida ao julgamento não apenas do marido, mas também de toda sociedade. “Essas mulheres”, afirma ela, “tiveram que aprender a se comportar em público, a conviver de forma educada”.

Schmidt (2001, p. 48-49) complementa:

A representação de Capitu [...] não deixa de sinalizar o quanto Machado estava atento às transformações de seu tempo.

[...] Como representante da nova mulher cujas características subvertiam as tradicionalmente associadas ao feminino, ela constituía uma ameaça à estabilidade emocional e integridade física da família. Como representante de um novo segmento social – a burguesia – que buscava ascender socialmente e conquistar espaço, mesmo que por meio de manipulação e artifícios, ela era uma intrusa e igualmente uma ameaça à ordem conservadora de uma oligarquia escravocrata urbana que buscava preservar o seu poder de mando como classe dominante. Portanto, tanto do ponto de vista de gênero quanto de classe, Capitu configurava um sintoma de ambição social e das transformações que se processavam, de forma lenta, é verdade, na sociedade brasileira do Segundo Reinado à virada do século, compreendendo aqui o período de instalação da República. Talvez tenha sido esse seu maior crime, um crime imperdoável para um regime que, à base do paternalismo e da escravidão, fez de tudo para preservar um mundo que se queria incontestável.

Esse mundo de certezas incontestáveis vai perdendo espaço e, a partir do século XX, as mulheres destacam-se na sociedade capitalista. O período é for-

temente marcado por reivindicações do movimento feminista por direito ao voto, à escolarização e ao acesso ao mercado de trabalho. Já na década de 1960, influenciadas por *O segundo sexo* (publicado originalmente em junho de 1949), de Simone de Beauvoir, as mulheres passam a defender que a hierarquia entre os sexos não é uma fatalidade biológica, e sim uma construção social. “A pessoa não nasce mulher, mas antes torna-se mulher.” Para a autora, em todas as culturas “o homem era considerado o sujeito, e a mulher, o *Outro*”. “Nenhum grupo pode se estabelecer como o Primeiro, sem estabelecer outro grupo como o Outro.” (2006, p. 233).

Beauvoir destaca que a mulher independente (na década de 1960),

seja ela um sujeito soberano ou um objeto sem liberdade, [...] não pode vencer [...]. A mulher independente sofre de complexo de inferioridade quanto à “feminilidade”. Ela vê que sua inteligência e sua independência intimidam o homem. Sabe que, se conduzir sua vida sexual com muita liberdade, será vista de forma humilhante, como “fácil”. E está bastante consciente de que, quando se trata de envelhecimento, a sociedade tem dois pesos e duas medidas. (ROWLEY, 2006, p. 235).

Ao falar abertamente sobre o corpo feminino e a sexualidade feminina, Beauvoir quebrava tabus importantes. Estava sendo considerada ainda mais chocante que escritoras que se vestiam de homem, suas precursoras George Sand e Collete.

Beauvoir foi severamente atacada. “Insatisfeita, fria, priápica, ninfomaníaca, lésbica, a mulher que faz mais de cem abortos, eu era tudo”, diz ela [...]. O Vaticano pôs o livro no index. O escritor católico conservador François Mauriac disse a um membro do conselho editorial da *Les Temps Modernes*: “A vagina de sua empregadora não tem segredos para mim”. (ROWLEY, 2006, p. 237).

Simone de Beauvoir foi exemplo de que, por mais que a mulher comece a afirmar concretamente sua independência, ainda passava por muitos obstáculos para poder viver integralmente sua condição de ser humano. “Educada por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais.” (BEAUVOIR, 1960, p. 7).

Em relação às mulheres norteamericanas – uma cultura muito diferente da francesa – Beauvoir chegara à conclusão de que as mulheres eram menos livres nos Estados Unidos:

Eu imaginava que as mulheres aqui me surpreenderiam com sua independência. “Mulher americana” e “mulher livre” pareciam expressões sinônimas. A princípio [...] seu modo de vestir me espantou com sua característica flagrantemente feminina, quase sexual. Nas revistas femininas aqui, mais do que nas francesas, li longos artigos sobre a arte de caçar um marido e pegar um homem. Vi que as universitárias não se preocupam com quase nada, a não ser com homens, e que a mulher que não é casada é muito menos respeitada aqui do que na Europa [...]. As relações entre os sexos são uma luta. Uma coisa que ficou imediatamente clara para mim quando cheguei na América é que os homens e as mulheres não se gostam [...]. Em parte, isso se deve ao lacerismo dos homens americanos e, apesar de tudo, para haver amizade, é necessário um mínimo de conversa. Mas deve-se também à existência de uma desconfiança mútua, uma falta de generosidade, um rancor que muitas vezes tem origem sexual. (ROWLEY, 2006, p. 218).

No livro *O animal agonizante*, o estadunidense Philip Roth retrata a drástica mudança social, a mais importante para o feminino: a revolução sexual dos anos de 1960, quando muitas mulheres assumiram o controle de seus corpos e obtiveram direitos a uma identidade plena. Mas, por trás de toda a apologia do narrador à conquista feminina, podemos notar, nas entrelinhas do texto, uma defesa aos relacionamentos superficiais, sendo a mulher ainda objeto a ser contemplado e desfrutado. Nesse quadro encontra-se o homem, consciente de seu papel no universo falocêntrico, que aproveita a liberdade sexual sem se submeter às amarras do contrato, contrato que – segundo o narrador David Kepesh – só sobrevive graças ao ciúme: “Mas o ciúme naturalmente é a armadilha que leva ao contrato. Os homens reagem ao ciúme dizendo: ‘Essa não vai ser de ninguém. Vai ser só minha – vou me casar com ela. Vou capturá-la dessa maneira. Através das convenções. O casamento cura o ciúme.’” (ROTH, 2001, p. 39-40).

A personagem de Roth, Consuela, pode ser considerada transgressora dessa ordem de valores por “capturar o interesse total, tornar-se a paixão absorvente de um homem que lhe é inacessível em todas as outras esferas, penetrar num mundo que ela admira e que estaria fechado para ela não fosse essa via de acesso – isso é poder, é o poder que ela deseja”. (ROTH, 2001, p. 34).

E é o poder que a torna infratora, pois ao professor David não há formas

de capturá-la e submetê-la aos seus desígnios:

Como posso capturar Consuela? É uma ideia moralmente humilhante, mas não há como escapar dela. Com certeza não vou conseguir prendê-la prometendo casamento, mas de que outra maneira se pode prender uma mulher jovem com a idade em que estou? O que mais posso oferecer a ela numa sociedade em que o sexo virou um mercado livre, que flui como leite e mel? (ROTH, p. 40).

Conforme Adriane Coimbra (2007, p. 37):

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

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

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

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

Comporta sabermos se a representação de Capitu e Consuela está muito lon-

ge deste quadro levantado por Adriana Coimbra. Apropriamo-nos das palavras de Linda Catarina Gualda (2007, p. 371), apropriadas à aproximação entre as duas personagens – Capitu e Consuela:

Em ambos os romances há a presença de uma personagem feminina que supostamente transgredir uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de uma determinada ordem. Essas mulheres, ao mesmo tempo em que são agentes, tornam-se vítimas de suas próprias transgressões.

No contexto das obras trabalhadas, temos duas mulheres ativas e senhoras de si, sendo que, a cada uma, isso representa um papel diferente nas sociedades em que estão situadas, mas ambas se encontram em posições inferiores em relação aos seus companheiros. Capitu é a garota pobre que enfeitiça o vizinho herdeiro; Consuela é a filha de imigrantes que fugiram da revolução cubana na década de 1960. As posições de garota pobre e de filha de imigrantes as colocam à margem em suas respectivas sociedades, seja a brasileira do século XIX, seja a estadunidense do século XXI.

Por serem romances em primeira pessoa, as vozes dessas personagens femininas não são ouvidas e não se pode ter certeza de como são essas mulheres em sua essência. Bento fala sobre Capitu, assim como David sobre Consuela, e tudo que temos em relação a elas é sentido pelos narradores, que dizem o que têm vontade, manipulando a caracterização da forma que bem entendem.

Bento Santiago e David Kepesh, narradores, são homens cultos, instruídos e com uma posição de destaque nas sociedades em que vivem. Para eles, o fato de estarem obcecados por suas mulheres torna-os frágeis e indefesos diante das culturas em que estão inseridos. Tanto no século XIX quanto no século XXI, a figura masculina é sinônimo de virilidade, racionalidade e força, e deixar-se enredar pelas artimanhas da paixão era quebrar esse referencial.

Os dois narradores buscavam em suas mulheres o ideal feminino – mulheres frágeis e submissas –, entregues às ordens e desmandos, no caso de Bento, ou como um passatempo sexual, sempre disponível e submissa, no caso de David. Na verdade, o que David e Bento almejavam era ver suas musas implorantes por seus amores, o que não ocorre com Consuela, tampouco com Capitu. Apesar disso – de ambicionarem que suas musas fossem subservientes, dóceis e frágeis –, foi justamente a força que elas possuíam que os fascinou e os enredou. Assim como na *Odisseia* de Homero, no encontro de Ulisses com as sereias,⁴ os narradores Santiago e Kepesh também tinham como expectativa usufruir os encantos de suas amadas, sem que com isso fossem à ruína, fossem devorados.

David podia esperar que a cubana fosse o *consuelo* de sua velhice, o alívio da pena da idade – que o oprimia –, mas, ao contrário, encontrou na garota *Consuela*, e em sua juventude, a diferença cruel que os separava e a desolação que o pôs a pique:

Não me entenda mal. Não estou dizendo que, através de uma Consuela, você consegue se iludir e ficar achando que tem uma última oportunidade de ser jovem. Pelo contrário, a distância que separa você da juventude fica mais evidente do que nunca. Na energia dela, no seu entusiasmo, sua ignorância juvenil, sua *sapiência* juvenil, a diferença é enfatizada a cada momento. Você nunca tem a menor dúvida de quem tem vinte e quatro anos é ela. Só mesmo um idiota pode achar que voltou a ser jovem, o que você sente é o contraste doloroso entre o futuro ilimitado dela e os limites do seu futuro, você sente até mais do que já costumava sentir a dor da perda de todos os seus dons que já foram embora. [...] O que acontece é o seguinte: você sente de maneira mais dolorosa o quanto envelheceu, só que de uma maneira nova. (ROTH, 2001, p. 35).

A distância entre David e Consuela encontra-se nas esferas que ambos penetram: Consuela quer transpor o obstáculo cultural, fazer parte do universo de Kepesh, absorver o conhecimento que o professor possa lhe oferecer. Por sua vez, David sabe que a barreira da idade é algo intransponível para ele. Em *Dom Casmurro* a distância entre Bento e Capitu situa-se na condição social, ultrapassada pela garota, que assimila a nova condição após o casamento com o vizinho. Conquanto, em relação ao pequeno Bentinho, a timidez e a submissão às ordens maternas eram o oposto ao que via na companheira de brincadeiras – segurança e autoconfiança. Tais características mais tarde seriam absorvidas aos poucos pelo promissor advogado e quase que plenamente pelo sorumbático narrador Santiago.

O ciúme – outro fator importante quanto à sujeição dos homens – é uma

constante no relacionamento das personagens. David, quando jovem, não era suscetível ao ciúme: “Os outros ficavam com ciúme mais cedo, mas eu conseguia me proteger disso. Deixava que a mulher fizesse o que quisesse, confiante de que eu conseguiria vencer graças ao domínio sexual.” (ROTH, 2001, p. 39). É a partir de seu romance com Consuela que se vê preso a essa armadilha:

O ciúme, a insegurança. O medo de perdê-la, mesmo quando eu estava deitado em cima dela. Obsessões que, em toda a minha experiência tão variada, eu jamais experimentara. Com Consuela, como jamais ocorrera com ninguém antes dela, no mesmo instante toda a minha autoconfiança escorreu pelo ralo abaixo. (ROTH, 2001, p. 29)

Bento Santiago buscava ter o governo de sua mulher – ser o patriarca –, controlar até os pensamentos de Capitu. Kepesh, não; o que ele anseia é dominar a si, ter o controle dos seus sentimentos, continuar em patamar de “professor do desejo”; ele quer estar acorrentado ao convés, desfrutar do *consuelo* de sua velhice sem ônus nem os entraves do ciúme. Entretanto, em ambos os romances, os narradores não atingem seu fim: nem Bento controla Capitu, nem David domina-se frente aos encantos de Consuela.

Um ponto importante a ser levantado diz respeito à diferença narrativa entre David Kepesh e Bento Santiago: o primeiro mergulha em si; Santiago, não. O professor Kepesh tinha consciência de que a obsessão pela jovem Consuela era algo eminentemente dele, um problema que havia fugido ao domínio do

“professor do desejo”, orgulhoso de seu controle e poder sexual, diferentemente de Santiago, que vê em Capitu – ou seja, externamente – a causa de seus conflitos internos, julgando-a responsável por seus dilemas, atos e consequências.

O texto de *O animal agonizante* é construído sobre o conflito interno do narrador, tendo uma fluidez de pensamentos mais transparente em relação aos seus propósitos: busca contar como o homem, consciente e orgulhoso de seu poder sexual, rebaixou-se diante do sentimento e da paixão. Ele destaca que a garota cubana não tinha intenção de fazê-lo refém dos “deleites de sua melíflua voz”, porém frisa que, ao sentimentalizar o “homem”, acaba invertendo os papéis, torna-se o agente passivo e frágil da relação. Todavia, Roth mescla à narração doses de sarcasmo e humor ácido à clareza de intenções do narrador.

Já o texto de *Dom Casmurro* transcorre de forma digressiva, permeado por imagens metafóricas em que o narrador dissimula seus verdadeiros intentos. Sua finalidade narrativa é a de condenar ou, no mínimo, implantar a dúvida sobre a moral de Capitu. Utilizando insinuações que fazem com que o leitor se questione quanto às verdadeiras intenções da moça, Santiago deixa as entrelinhas falarem, por meio de um comentário que parece inocente num primeiro momento, mais tarde lembrando algo dito pelo agregado ou tia Justina, e assim segue sua artimanha. Ele elabora um fino jogo de mostra e esconde, no qual se vale de dissimulação, ironia e perspicácia para

atingir seu objetivo. Diz sem dizer; acusa sem acusar, insere uma ideia e depois a refuta para, novamente, afirmá-la. Um exemplo dessa dualidade narrativa é encontrado no capítulo CXXXI, “Anterior ao anterior”:

Foi o caso que minha vida era outra vez doce e plácida, a banca do advogado rendia-me bastante. Capitu mais bela, Ezequiel ia crescendo. Começava o ano de 1872.

– Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? – Perguntou-me Capitu. – Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar [...].

[...] Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente. (ASSIS, 2008, p. 571).

Nesse trecho, por exemplo, o leitor se pergunta por que Capitu, com a vida familiar plácida, chamaria a atenção do marido para uma semelhança física do filho com seu amante? Esse tipo de artimanha do narrador faz com que a dúvida se instale – Capitu estaria notando a semelhança entre os dois se acentuar com a passagem do tempo e tentou, com isso, desviar a atenção do marido? Seria mais uma das divagações do narrador, reforçadas por seu ciúme?

Para Schmidt (2001, p. 47), “o que está dissimulado pelas ambiguidades geradas na estrutura de enunciação e que se torna visível na história de Bento Santiago é a masculinidade sitiada”. Esse conceito de “masculinidade sitiada” também pode ser aplicado ao romance de Roth, não, porém, à estrutura narrativa.

No discurso d'*O animal agonizante* – voltado a um ouvinte que só aparece de forma superficial no final do romance – a narração de David Kepesh não tem finalidade de condenar, nem de traçar um perfil pérfido de Consuela. Com uma narração bem articulada e intercalada por fluxo de pensamentos que chega a confundir-se com ensaio, o narrador exprime sua opinião em relação à época, ao país, mas, principalmente, é, antes, um relato sobre seu drama ao se tornar vulnerável aos encantos femininos, ao sentimentalizar e ver comprometida “sua crença na possibilidade de desfrutar as mulheres sem nenhum ônus”. (ROTH, 2001, orelha do livro), enfim, de ter sua “masculinidade sitiada” por esse feminino inquietante.

Entre os dois narradores existe uma diferença crucial: a forma de apresentar suas amadas. Bento descreve a menina Capitu e a mulher Capitolina com o fim de demonstrar que a Capitolina infiel e dissimulada já estava dentro da pequena da rua de Matacavalos. Santiago não deixa margem para questionamento sobre a moral da esposa. Schwarz (1991) levanta essa questão na narrativa do Casmurro:

Depois de contar o idílio de sua adolescência, completado pelo casamento em que seria traído e pelo desterro até a morte a que obrigou a companheira e seu filho duvidoso, Dom Casmurro conclui com uma pergunta a respeito de Capitu: a namorada adorável de quinze anos já não esconderia dentro dela a mulher infiel, que adiante o enganaria com o melhor amigo? Induzindo a recapitular, o fino leitor prontamente lembrará por dezenas os indícios do calculismo

e da dissimulação da menina. Entretanto, considerando melhor, notará que as indicações foram espalhadas com muita arte pelo próprio narrador, o que muda tudo e obriga a inverter o rumo da desconfiança. Em lugar da evocação, do memorialismo emocionado e sincero, que parecia merecer todo o crédito do mundo, surgem o libelo disfarçado contra Capitu e a torturosa autojustificação de Dom Casmurro, que possuído pelo ciúme, exilara a família.

Enquanto Bento tenta provar para si e para o leitor a moral duvidosa de Capitu, n'*O animal agonizante* não há dubiedade na caracterização que David Kepesh faz de sua musa; ele diz não saber ao certo quem era Consuela, mas deixa claro que isso não a torna sua algoz. Para ele, ela era um objeto a ser contemplado e usufruído, que o surpreendeu “com sua passividade agressiva”, arrastando-o para “o tipo de envolvimento que julgava ter eliminado de sua vida”. (ROTH, 2001, orelha do livro).

Ela havia conseguido fazer isso comigo, veja bem, sem usar uma palavra, sem premeditação, sem astúcia, sem um pinga de malícia, e sem se preocupar com causas e efeitos. Como um grande atleta, ou uma escultura idealizada, ou um animal que a gente vê de repente na floresta [...]. Não havia o menor vestígio de sadismo em Consuela. Nem mesmo o sadismo da indiferença, que muitas vezes acompanha a perfeição naquele grau. (ROTH, 2001, p. 104).

Mesmo evidenciando que a garota não tinha ideia do abalo que causara em sua vida, ele deixa claro que a sua obsessão obscureceu seus julgamentos acerca de Consuela (diferentemente de Bento Santiago): “O fato, porém, é que jamais consegui imaginar Consuela de jeito nen-

hum. Que outras coisas eu não saberia a respeito dela por estar cego, cego de tanta obsessão?” (ROTH, 2001, p. 82).

Capitu e Consuela têm um final trágico. Capitu é amordaçada, impedida de se pronunciar perante as acusações do marido; é banida do ambiente familiar ao ser mandada para o exílio com o filho Ezequiel e, por fim, condenada sem chance de argumentação pela “pena” inquiridora do marido. Consuela é devastada por um câncer de mama, como uma forma de castração feminina, e recorre ao ex-amante para perpetuar o símbolo maior do desejo de Kepesh: quer ter seus seios fotografados pelo homem que mais os desejou. As duas são imortalizadas: uma será lembrada pela obra do marido e condenada; a outra será recordada como o eterno objeto de desejo, que não mais existirá. As duas, contudo, são tratadas como objetos e, se passarem disso, têm de ser punidas e execradas. Consuela será sempre um corpo estonteante para David Kepesh, e Capitu, a personificação infiel e dissimulada de Desdêmona. Ambas mereceram a morte, ainda que figurada no caso de Capitu, fossem culpadas ou inocentes.

Gagged mermaids: *Dom Casmurro*’s Capitu and *The dying animal*’s Consuela

Abstract

This article attempts to bring the characters of novels *Dom Casmurro*, Machado de Assis – Capitu, and *The dying animal* of Philip Roth – Consuela, in order to demonstrate that, despite being located in different eras and cultures, both are punished transgressed beyond the order of the dual male world, in which the woman is the “other” / object of the property “subject” / man, to meet their expectations without defense. These characters are characterized by their narrators, Bento Santiago and David Kepesh, so unilateral, so that their voices are not heard. The entire trajectory is shown from the angle of the man, so in some time, these women could be subject to their speeches.

Key words: Capitu. Consuela. Transgression. Women.

Notas

- ¹ Referência a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.
- ² Na tragédia de William Shakespeare a prova da infidelidade de Desdêmona é o lenço que Otelo deu-lhe no casamento e que Iago planta no quarto de Cássio (ex-tenente de Otelo e suposto amante de Desdêmona), para que o mouro o encontre. Isso o levou ao suicídio, após matar a esposa. Bento se pergunta: e se Desdêmona fosse culpada como – ele supunha – Capitu?
- ³ Janie Wyatt d'O *animal agonizante*, de Roth; Ema de *Madame Bovary*, de Flaubert; Ana de *Ana Karenina*, de Tolstói; Luisa de *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz; Lili de *Travessuras da menina má*, de Mário Vargas Llosa.
- ⁴ Ulisses, no encontro com as sereias, que encantavam a todos os homens que se aproximavam delas, é orientado por Cirse – a poderosa deusa de belas tranças e dotada de voz humana – que: “Aquele que, sem saber, for ao seu encontro e lhes ouvir a voz, esse não voltará a casa, nem a mulher e os inocentes filhos [...]; mas será encantado pelo seu canto sonoro. Elas estão assentadas num prado, junto de um grande monte de ossos de homens em putrefação, cujas carnes vão desaparecendo.” Com a revelação, ela orienta Ulisses a tapar os ouvidos dos seus companheiros com cera amolecida e amarrar-se ao mastro do convés para que possa se deleitar com a voz das sereias sem ceder aos seus encantos nem ser devorado por elas.

Referências

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

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Porto Alegre, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Edipe, 1960.

COIMBRA, Adriane Costa de Oliveira. *Essas mulheres machadiana...* 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 223-240.

GUALDA, Linda Catarina. A mulher como anjo e monstro: representações do feminino em *The turn of the screw* e *Dom Casmurro*. *Anais do Seta*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 371-377, 2007.

HOMERO. *Odisséia*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994.

ROTH, Philip. *O animal agonizante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROWLEY, Hazel. *Tête-à-Tête*: Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Trad. de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 31, n. esp., p. 95-112, 2006.

_____. A dissimulação em questão: revisitando *Dom Casmurro* de Machado de Assis. *Sigila*, Paris, n. 8, p. 35-50, 2001.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. [s. d.] Surdina. Disponível em: <http://www.surdina.com>. Acesso em: 19 mar. 2009. *Novos estudos Cebrap*, n. 29, mar. 1991 (primeira parte); SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. (segunda parte).