

DOM CASMURRO: NARRATIVA DE UMA OPRESSÃO

Victor Leandro Silva*

RESUMO: resultado da crítica aos valores mais tradicionais da ascendente burguesia, a condição feminina desponta como um dos grandes temas a serem abordados pela narrativa romanesca, em especial as elaboradas a partir do século XIX. O presente artigo procura, por meio da análise de quatro grandes romances de adultério, refletir acerca da problemática feminina, a qual encontra, na obra de Machado de Assis, o ponto mais alto de sua representação.

Palavras-chave: romance, burguesia, opressão feminina.

DOM CASMURRO: NARRATIVE OF OPPRESSION

ABSTRACT: A result of the criticism of the more traditional values of the ascendant bourgeoisie, the feminine condition rises as one of the great themes to be approached by the novel narrative, especially those elaborated from the nineteenth century. Throughout the analysis of four great novels of adultery, the present article seeks to reflect on the female problematic, which finds in Machado de Assis' work the highest point of its representation.

Keywords: Romance, bourgeoisie, female oppression.

INTRODUÇÃO

Como fenômeno decorrente do mundo burguês, o romance evocou, em suas narrativas, toda a diversidade de temas que rodeavam a sociedade emergente, muitas vezes confirmando seus valores e ratificando sua posição. No entanto, é de se lembrar que, a despeito de não antepor nenhuma forma de organização à emergente burguesia, os autores não deixaram de criticar alguns de seus princípios, em especial no que diz

* Licenciado em Filosofia pela UFAM. Mestre e doutor em Sociedade e cultura na Amazônia pela Universidade do Estado do Amazonas.

respeito à moralidade, o que é muito bem destacado pela análise de Nancy Armstrong em *A moral burguesa e o paradoxo do individualismo*:

Quanto ao perfil individual representado em relação à moral burguesa, o romance continua fiel à sua missão original, que consistiam em abrir espaços nas posições sociais para formas de individualismo antes menosprezadas. {...}além disso, a retórica da inclusão progressiva se revela uma estratégia de eficiência milagrosa para conseguir que tudo continue exatamente igual. (2009, p.374)

O romance assume, então, a tarefa histórica de tornar-se crítico de seu tempo, colocando em evidência temas que a sociedade burguesa prefere ocultar. Foram imbuídas desse espírito que emergiram narrativas que tratavam de variadas questões que antes eram interditas publicamente. Em especial, a sexualidade ganhou um expressivo destaque, por meio de enredos que frequentemente envolviam casos de falsos celibatários, incestos e adultérios. Sobre este último, o foco principal era uma personagem feminina, posto ser este o ponto mais polêmico a ser debatido na esfera social.

Como bem percebeu Adorno (2012), muitas das problemáticas que foram objeto de celeumas e convulsões tornam-se datadas e perdem sua relevância. Assim, repensá-las é algo a ser realizado para fins de refletir acerca de um momento determinado. É o caso, como destaca o filósofo, do adultério. Contudo, esta é uma circunscrição que não apaga uma marca que subjaz as tramas, que é a condição feminina, a qual, longe de ser uma discussão delimitada no tempo e no espaço, encontra-se em permanente atualização.

Assim, indo mais a fundo na polêmica que permeia os romances de adultério, sua investigação pode conduzir a importantes representações e questionamentos acerca da situação geral da mulher, principalmente no que tange à opressão masculina, demonstrando, ficcionalmente, o caráter ainda significativo dessas relações.

Obviamente, a natureza e a intensidade desses questionamentos não é uniforme. A cada obra, surgem novas perspectivas que abordam, com maior ou menor acuidade,

o retrato de uma sociedade e do lugar subalterno relegado ao feminino. Desse modo, não poderemos falar propriamente em uma homogeneidade, tampouco em libelos acusatórios contra o homem e em defesa da mulher, mas de obras a partir de cujo teor podemos, em diferentes níveis, desvelar os caminhos subterrâneos desse cerceamento.

Nas páginas que se seguem, o percurso adotado foi traçado a partir de obras que, ao mesmo tempo que guardam importantes semelhanças, trazem diferentes olhares para o mesmo problema, encontrando, no texto machadiano, o seu ponto mais forte de inflexão, que transgride a posição adotada por seu tempo.

NIELS LYHNE: MÁ CONSCIÊNCIA E AUTOFLAGELO

Síntese de várias das inquietações de seu tempo, Niels Lyhne, do dinamarquês Peter Jacobsen, não se esquivava à abordagem do adultério feminino. Ele aparece fortemente representado na relação da personagem-título com Fennimore, a esposa de seu amigo Erick. A justificativa para o enlace encontra-se no vazio sentimental vivido por ambos, em especial Fennimore, que embora não sofra maiores desassossegos por parte do marido, não encontra nele o amparo amoroso de que necessitava, e que Niels estava disposto a oferecer.

Dessa maneira, a traição encontra-se justificada também da parte de Niels, que, mesmo interrogando-se sobre a legitimidade do ato que pratica contra o amigo, vê sua ação como boa, em razão do bem que proporciona a sua amada:

A falsidade e o fingimento cotidianos, a atmosfera de desonestidade em que se moviam, nada disso era bastante forte ou capaz de alcançar a altura do êxtase a que Niels elevava as suas relações com Fennimore; pois ele não era apenas o homem que seduzira a mulher de seu amigo, ou melhor, ele o era, ele dizia obstinadamente que o era, mas era também aquele que salvara uma mulher inocente, ferida, manchada pela vida, uma mulher que já se resignara a deixar morrer a sua alma, a quem ele instalara confiança nova, devolvera a fé no que a vida tem de melhor, elevava o espírito a uma região de nobreza e

magnitude, restituíra a felicidade. O que era melhor, aquela miséria inocente ou o bem que ele conquistara para ela? Niels sequer considerava esta questão, já fizera a sua escolha (JACOBSEN, 2001, p. 232)

Partindo dessa premissa, tanto Niels quanto Fennimore permitiram-se envolver-se e viver sua história às escondidas. Inicialmente, ele propôs uma fuga, o que foi rechaçado por ela, que a considerou uma saída vergonhosa, e depois por ele próprio, imaginando que seria um duro golpe em Erick. Escolheram, então, o segredo. Com o passar do tempo, os sentimentos contraditórios foram cedendo lugar à astúcia necessária para tornar possíveis os encontros, no que Niels notou uma certa indignidade “o fato de Fennimore se mostrar tão engenhosa produziu a primeira nuvem no céu daquele amor” (p. 233), mas não deu maior importância, chegando ao ponto de, juntamente com ela, satisfazer-se com os lances de dissimulação que realizavam.

O desenlace, no entanto, foi rápido. A morte inesperada de Erick perturbou a tranquilidade em que repousava o idílio dos amantes. O equilíbrio que sustentava o triângulo amoroso estava rompido. O adultério, antes a chave para o encontro entre os dois, já não era possível. O que quer que houvesse entre eles, dali em diante deveria ser pensado de outra forma.

Foi como uma mulher ultrajada, e ultrajante, que Fennimore se viu desde então. Ao avistar Niels, disparou contra ela toda a fúria diante da ignomínia que praticaram, sem perdoar-lhe o modo como a seduziu e a traição ao amigo, amaldiçoando-se pela mancha que carregaria pelo restante da vida “não poderei encontrar ninguém, por mais miserável que seja, sem que tenha de me dizer que sou ainda mais miserável” (p. 245). Tanto cria nisso, que nem mesmo após declarar seu ódio ao amante, viu-se redimida “tudo se reduzira a uma cena tão mesquinha e vulgar que ela se sentia mais como uma megera raivosa do que uma mulher ultrajada que amaldiçoa” (p. 248). Ao final, não lhe restava senão aceitar a impossibilidade de redenção.

No romance de Jacobsen, perseveraram os valores da boa consciência e dos sentimentos morais prescritos para a época. Não há, como em outras narrativas do

período, uma análise mais ácida das contradições que movem a organização social e suas práticas privadas. Por esse motivo, é que a morte de Erik não pôde ser seguida pela união do casal, pois, mesmo que este tivesse sido formado por um sentimento sincero, o imperativo ético suplanta as emoções, resultando numa visão de indivíduo e sociedade que se autocorrigem tão logo percebam seu erro.

Coerente com essa posição, o castigo de Fennimore foi aplicado por sua própria consciência e não de forma pública. Não foram as convenções ou o julgamento alheio que interditaram sua pretensa felicidade, mas sim a culpa, que a levou a condenar-se, ao menos em relação a Niels, a uma vida de negações e autocastigo, numa boa exemplificação do que Nietzsche (1999) define como má consciência.

Embora se situe em fins do séc. XIX (1880), a perspectiva seguida por Niels Lihne já se encontrava obsoleta em diversas tramas da época, em que a mulher, liberta das limitações impostas por seu juízo internos, encontra na sociedade o grande obstáculo à realização de suas paixões.

LUÍSA E EMMA: ROMANTISMO E CERCEAMENTO SOCIAL

O primo Basílio e Madame Bovary são, sobretudo, narrativas erigidas por dois grandes entusiastas do realismo, e devem, portanto ser observadas por esse prisma, bem como no contexto das contraposições feitas por estas ao romantismo.

Impossível negar a interferência estética na proposta de ambos os romances. Mais do que contestar os valores do seu tempo, os escritores pretendiam suplantar as idealizações que tanto fomentaram as narrativas posteriores a elas, nas quais um sentimento puro e sublime desfazia-se por forças trágicas e interesses mesquinhos, mas que mantinham intactas as ambições dos amantes. Contra isso, os romances de Queirós e Flaubert criticam duramente tais representações, mostrando que estas não vão além do plano literário, sem qualquer relação com a realidade de que, com suas tramas, ambos afirmam se aproximar.

Tal premissa aparece em *O Primo Basílio* desde o subtítulo do romance: *episódio doméstico*, que mostra a intenção de concentrar-se em um evento da vida cotidiana, sem pretensões grandiosas e épicas. Sob a égide de sua proposta, perfilam diversas personagens que representam figuras típicas da sociedade, que se distanciam dos modelos elevados trazidos por estilos de época anteriores.

A trama central, composta pelo triângulo amoroso entre Luísa, seu marido Pedro e Basílio, o amante, resulta diretamente desse contexto. Nela tem-se a ingenuidade do marido e o romantismo da esposa que, dirigida por fantasias amorosas, cede às investidas de Basílio, ícone do homem volúvel e sedutor, que nada mais quer do que aplacar o tédio com aventuras eróticas. Na armação de intriga, é nítido o interesse em desmerecer a nobreza dos sentimentos humanos, não porque estes não sejam dignos dela, mas por simplesmente não serem encontrados na realidade. Nesta, o que se vê são somente indivíduos guiados por interesses egoísticos e vulgares, e os que se afastam desse modelo são oprimidos e devassados por uma sociedade intransigentemente perversa.

Tais traços se evidenciam no conflito entre Luísa e sua empregada Juliana, que usa de chantagem para obter benesses da patroa, num jogo que claramente demonstra a vontade do oprimido em ter o lugar do opressor. À parte essa discussão, a questão que fica é por que afinal Luísa aceita não somente as imposições de sua subalterna, mas também o julgamento moral que é, este sim, o objeto de sua condição submissa, em vez de pedir a ajuda de alguém, como acabou fazendo, ou simplesmente deixar que Jorge descobrisse sua traição, o que também findou por acontecer.

A resposta encontra-se exatamente no reconhecimento que Luísa faz do julgamento social que recaía sobre o adultério feminino. Em seus pensamentos, ela via seu ato como justificado por seus afetos. No entanto, não se via como capaz de tolerar a repreensão pública, que vai até ela por Juliana, que não somente a chantageia, mas passa a tratá-la como um indivíduo moralmente inferior, e por isso digno dos piores castigos.

Jorge exemplifica de igual maneira essa posição. Subjetivamente, ele a ama e consegue suplantar os anseios homicidas que o tomam ao ler as cartas de Luísa a Basílio. Contudo, não consegue suportar o peso, mesmo imaginário, da execração social:

A rua, a presença dos conhecidos ou dos estranhos torturava-o; parecia-lhe que *todo mundo o sabia*, nos olhares mais naturais via uma intenção maligna, e nos apertos de mãos mais sinceros uma irônica pressão de pêssames; as carruagens mesmo que passavam davam-lhe a suspeita de a terem conduzido ao *rendez-vous*, e todas as casas lhe pareciam a fachada infame do *Paraíso*. Voltou mais sombrio, infeliz, sentindo a vida estragada. (QUEIRÓS, 2001, p. 481)

Atormentado pelo fantasma da vergonha perante os outros, não resiste, e mostra as cartas a Luísa. Esta, tão logo percebe o que está ocorrendo, desfalece, vindo a morrer pouco tempo depois. Nesse momento, o marido retorna a si e aos afetos que o ligam à esposa. Arrependera-se. Porém não havia mais nada a fazer.

A morte de Luísa confirma a exclusão provocada por uma sociedade que relega a mulher a uma condição de profundo confinamento moral. Todo o seu sofrimento, incluindo sua morte, surge como consequência da pressão exercida pela comunidade de que faz parte, que proscreve peremptoriamente as mulheres que escapam aos modelos estabelecidos. No caso de Luísa, a exclusão foi literal. Sua existência foi apagada por completo.

Não foi diferente o destino da personagem principal da narrativa de Flaubert. Seguindo o mesmo itinerário romântico de Luísa, Emma não encontrou mais do que o retrato de uma sociedade falsa, dissimulada e sempre propensa a ludibriar e excluir socialmente as mulheres. Se o motivo que a levou ao desespero não estava precipuamente na descoberta do adultério, esta questão caminhava subjacente a ela, e servia bem como justificativa para a indiferença dos homens que a encontraram e aos

quais pediu socorro por conta de suas vultosas dívidas. Porém, sua reação não era de vergonha, mas de revolta:

O desapontamento do insucesso reforçava a indignação de seu pudor ultrajado; parecia-lhe que a Providência insistia em persegui-la e, realçando-se de orgulho, nunca tinha tido tanta estima por si mesma, nem tanto desprezo pelos outros. Algo de belicoso a transportava. Tinha vontade de bater nos homens, de cuspir-lhes no rosto, de esmagá-los todos; e continuava seguindo adiante rapidamente, pálida, tremendo, enraivecida, perscrutando com olhos em pranto o horizonte vazio e como se deleitando com o ódio que a sufocava (FLAUBERT, 2011, p. 426)

Nesse sentido, seu suicídio pode ser visto não como uma fuga, um gesto tresloucado de uma figura histérica ou fraca, mas um ato heroico de insubordinação. É como se, com sua morte, ela emitisse uma declaração de desprezo aos homens, reafirmando a si e negando-se a participar do jogo de dominação imposto por estes.

Porém, se no romance o ato de Emma assume um caráter de redenção, fora do mundo da ficção, tal visão não foi ratificada, tendo a obra sido objeto de acusação formal, por ofender os valores da época. Em sua sustentação acusatória, Ernerst Pinard, advogado de acusação, afirma que,

O romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral. Sem dúvida a sra. Bovary morre envenenada; ela sofreu muito, é verdade; mas morre na hora e no dia exatos, não porque é adúltera, mas porque o quis; morre com todo o prestígio de sua juventude e de sua beleza; morre após ter tido dois amantes, deixando um marido que a ama, que a adora, que encontrará o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon, que lerá as cartas de uma mulher duas vezes adúltera e que, depois disso, ama-la-á ainda mais além do túmulo. Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. Esta é a conclusão. Não há no livro nenhum personagem que possa condená-la. Se encontrardes nele um personagem sensato, se encontrardes um único princípio em virtude do qual o adultério seja

estigmatizado, eu estarei errado. No entanto, se em todo o livro não houver nenhum personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça, se não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral!(Pinard, 2009, P. 212).

Aos olhos do advogado Pinard e de boa parte da sociedade francesa, falta censura às ações de Emma. Essa omissão, por quaisquer que sejam suas razões literárias, jamais poderia ser tolerada. As adúlteras não podem passar sem o devido castigo. Talvez Eça tenha compreendido melhor essa necessidade, enquanto Flaubert preferiu o caminho de maior risco. De todo modo, as tramas rumam para o mesmo ponto, em que as mulheres fatalmente encontram entraves à realização de suas paixões e anseios, diminuídas que são pelas convenções ao seu redor.

DOM CASMURRO: A OPRESSÃO DESVELADA

A acusação de Pinard, quando observada do ponto de vista de suas intenções, apresenta-se como uma tentativa declarada de silenciar a arte e suas pretensões libertárias, forçando-a a seguir enredos moralizantes, e inibindo seu caráter de transformadora da sociedade. No entanto, podemos também colocá-la sob uma outra perspectiva.

Se pensássemos em Pinard como um crítico literário, haveria, dentro de sua admoestação à obra de Flaubert, uma ressalva significativa, e que se estende aos demais textos aqui estudados, além de outros da época. Segundo sua argumentação, a narrativa de Emma falha ao não fazer o devido julgamento de suas ações, em especial o seu adultério, o que, conforme indica até mesmo o processo movido contra o livro, é uma exigência não só necessária, mas presente na sociedade. Traduzindo em termos mais diretos, falta realismo ao romance, ou seja, ele carece exatamente daquilo que parece ser o pressuposto básico de sua composição. Numa narrativa que estivesse

verdadeiramente aferrada aos acontecimentos reais da sociedade da época, as aventuras da Sra. Bovary jamais ocorreriam sem que ela passasse por uma série de censuras, reprimendas e condenações. Assim, a obra-prima de Flaubert, que se prenuncia como um retrato fidedigno de sua época e, por conseguinte, da mulher de seu tempo, finda por escamotear os processos mais agudos da opressão feminina, restringindo-se a representar somente alguns de seus aspectos.

Nesse particular, é que o *Dom casmurro* de Machado mostra-se inovador, pois é nele que vamos encontrar finalmente, dentre as grandes narrativas sobre o adultério do século XIX, um regitro mais autêntico da opressão feminina.

Desde o plano formal da narrativa – em primeira pessoa, sem a presença de um narrador onisciente que pudesse dar equilíbrio aos diversos pontos de vista – o feminino encontra-se suprimido. Capitu não tem voz, e não pode oferecer sua versão dos acontecimentos. Resta-nos seguir a história de Bentinho, que, logo de início, dá o tom da ideia que faz de si mesmo:

Uma noite destas, vindo da cidadã para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto vastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

-continue, disse eu acordando.

-já acabei, murmurou ele.

-são muito bonitos. (ASSIS, 2004, p. 809)

A marca de Bentinho é a indiferença. O apelido que lhe foi dado após o episódio que narrou, e que dá título à obra, foi por ele muito bem recebido, pois denotava com exatidão, principalmente pela presença do *Dom*, que os que tratavam com ele lidavam com um indivíduo de hábitos aristocráticos, e que, acima de tudo, mantinha-se distante dos demais. Com isso, temos a sua visão precisa, ou melhor, a visão do que ele havia

se tornado, uma vez que, em sua juventude, apresentara um temperamento diferente, tendo sido até mesmo capaz de ser arrebatado pelo sentimento amoroso.

E é o desenlace desse sentimento que Bentinho nos conta. Vista por cima, seu relato poderia aparecer como o de um apaixonado desiludido, e esta até poderia ser uma interpretação profícua, não tivesse o próprio narrador oferecido a perspectiva daquilo que aos poucos foi se transformando. Assim, por meio de Bentinho, *Dom Casmurro* passa de uma história de amor a uma narrativa de conversão, em que o sujeito vai deixando pouco a pouco suas paixões e adequando-se a uma determinada posição social.

É dessa posição que o destino de Capitu é traçado. Se, no início, os dois se encontram em condição de igualdade, conversam e trocam confidências sentimentais simplesmente como dois apaixonados que se respeitam, tão logo alcançam a idade adulta, suas relações vão se modificando, de modo que Capitu começa a ocupar um lugar subalterno, sujeita que está à hierarquia social vigente.

Nessa condição, o ciúme não é mais do que um direito à repressão, o qual é exercido por Bentinho de forma irrestrita:

Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê. (2004, p. 918)

O procedimento de Bentinho é engenhoso. Ele apela aos sentimentos para justificar os atos que pratica. Sem motivo que não fosse o excesso de zelo – o termo cioso aí não é gratuito – o Casmurro restringe a vida social de Capitu, ao ponto desta

ser condicionada as suas normas. Com isso, a repressão, disfarçada de amor e cuidado, é revestida de uma atmosfera irrepreensível.

Este processo atinge o seu ponto máximo quando da desconfiança do adultério de Capitu, tendo como cúmplice seu melhor amigo, Escobar, a quem Bentinho reputava a paternidade de Ezequiel. Mais uma vez, Bentinho utiliza-se de argumentos frágeis para argumentar em favor de sua desconfiança, porém isso bastou para que julgasse correto exilar a esposa e o filho na Suíça, afastando-os do seu convívio permanentemente.

Não é difícil questionar a convicção de Bentinho acerca da traição de que foi vítima. Porém, nem de longe isso afeta o cerne da questão que está verdadeiramente em jogo. O êxito de Bentinho, seu grande feito alcançado a partir de sua narrativa, foi o de ocultar a violência praticada contra a esposa sob a fumaça de um enredo de desilusão amorosa. Com isso, a pergunta verdadeiramente relevante “pode um marido subjugar de tal maneira a esposa?” é substituída pela frívola “Capitu traiu Bentinho?”, fazendo com que toda sua perversidade passe a um segundo plano, menos discutido e de qualquer modo sem importância.

Mas, será somente o talento e o poder de persuasivo que faz com que se opte pela segunda pergunta e não pela primeira? Obviamente não. E aí reside o duplo desmascaramento promovido por Machado, pois este não se limita a expor de forma evidente a opressão feminina, mas também mostra como ela está ideologicamente cristalizada. Ora, quando se pergunta se Capitu traiu Bentinho, está-se a perguntar não apenas se ele estava certo, mas se seu castigo foi ou não justo, se ele pode ser perdoado. Assim, o que está em jogo é a absolvição não de Capitu, mas de Bentinho. Se a verdade encontra-se ao seu lado, não existe motivo para se questionar sua conduta perante ela e o filho.

Com Dom Casmurro, o romance alcança definitivamente a representação mais adequada da condição da mulher na sociedade burguesa. Ela não era, de nenhum modo,

um espírito romântico que vagava livremente até esbarrar nos muros da realidade, muito pelo contrário. Ela não tinha voz nem vez, e seus passos eram firmemente controlados, ao passo que o menor deslize poderia resultar em severas conseqüências. Isso sem que elas sequer tivessem, salvo algumas exceções, consciência do estado em que viviam, o que também foi habilmente expresso por Machado, nas cartas enviadas por Capitu ao marido, as quais, mesmo após o castigo recebido, eram “submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas. Pedia-me que a fosse ver” (ASSIS, 2004. P. 939). Tem-se portanto, em Capitu, uma anti-Luísa, uma anti-Emma Bovary, mulher sem fantasias improváveis ou atos desesperados, uma burguesa sem retoques, tão real quanto a literatura pode alcançar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma obra de ficção não comunica senão de modo representatório. Desse modo, não é no que ela diz literalmente, mas pelos acessos possíveis de sua interpretação, que reside sua força e substância. De resto, as intencionalidades alheias a ela carecem de significado caso não encontrem no texto qualquer elemento que as ratifique. Nesse sentido, ela requer necessariamente um intérprete que possa lhe conferir significações relevantes.

Assim, se olharmos para os romances de Jacobsen, Queirós, Flaubert e Machado, sob a ótica da condição feminina, uma leitura de primeira ordem tomaria o último como o menos libertário e mais apto a ser aceito por uma ordem reacionária. Pensemos novamente no advogado Pinard. Ele poderia olhar desconfiadamente para os demais, mas certamente faria poucas reprimendas a *Dom Casmurro*, já que nela encontraria a sua tão ansiada reprovação moral ao adultério.

Eis, aí, o ponto cego da opressão e o paradoxo da ideologia. Ela é capaz de perceber muito claramente as ameaças ao seu estatuto, menos aquelas que com ela se parecem. Como um bom infiltrado, a obra de Machado se insere no âmago da sociedade, para, sorratamente, colocá-la a nu, desmascarando-a na frente de todos,

que não podem mais negar os crimes dos quais são os verdadeiros autores. Esta é, talvez, a maior lição política do Bruxo do Cosme Velho, que soube, de forma inventiva, expor as mazelas da sociedade burguesa, isso bem debaixo dos seus olhos, como um mago faz sumir e reaparecer objetos diante de uma plateia encantada.

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). O belo autônomo – textos clássicos de estética. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

ARMSTRONG, Nancy. *O paradoxo do individualismo*. In.: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In.: *Machado de Assis: Obra Completa*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

QUEIRÒS, Eça de. *O primo Basílio: episódio doméstico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JACOBSEN, Jens Peter. *Niels Lyhne*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PINARD, Ernest. *Sustentação oral no processo contra Madame Bovary*. In.: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

Recebido em: 10/10/2018

Aceito em: 26/12/2018