

LUÍSA E CAPITU: HEROÍNAS OU MÁRTIRES?*

LUCETTE PETIT

(Maître de Conférences - Univ. de Paris - Sorbonne)

"Diz-me a mãe que tiveste, dir-te-ei o destino que terás."

Tal é o axioma enunciado por Eça de Queiroz em **Uma Campanha Alegre**¹: A "farpa", desta vez, era dirigida contra a educação das meninas lisboetas neste famoso mês de Março de 1872. Ora, é o mesmo axioma que vamos utilizar para tentar demonstrar como, através e apesar de diferenças evidentes, as duas figuras femininas de **O Primo Basílio** e de **Dom Casmurro** têm um destino marcado pela "Mãe". Não propriamente a mãe delas, senão a Mãe em geral, e, mais precisamente, a mãe do marido que as escolheu (Luísa) — ou que escolheram (Capitu).

Deixemos outra vez a palavra a Eça:

A valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães. O homem é "profundamente o filho da mulher" disse Michelet. sobretudo pela educação. Na criança, como num mármore branco, a mãe grava — mais tarde os livros, os costumes, a sociedade, só conseguem escrever. As palavras escritas podem apagar-se, não se alteram as palavras gravadas. A educação dos primeiros anos, a mais dominante e a que mais penetra, é feita pela mãe: os grandes princípios... é ela que lhos deposita na alma. O pai, homem de trabalho e de actividade exterior, mais longe do filho, impõe-lhe menos a sua feição; é menos camarada e menos confidente. A criança está assim entre as mãos da mãe como uma matéria transformável de que se pode fazer — um herói ou um pulha.

Tudo pois está dito nestas poucas frases para definir a família lisboeta do século XIX. Pai ausente, mãe responsável da formação inicial da criança. Desta forma **O primo Basílio** — escrito longe de Portugal, na Inglaterra — designar-se-á como a transposição do panfleto chamado de "A menina solteira", verdadeiro sinopse do romance.

* Palestra proferida no Brasil (Rio de Janeiro - São Paulo - Campinas) em abril de 1993.

¹ Eça de Queiroz: **Uma Campanha Alegre**, de **As Farpas**. Lisboa, ed. Livros do Brasil, s.d.; pp.322-

Vejamos qual foi a educação de Luísa: não se alude, de maneira alguma, no decorrer da obra, à criancinha Luísa. Porém no *flash back* autorizado pela notícia da chegada de Basílio em Lisboa, o autor lembra o que foram os primeiros amores de Luísa com o primo. Naquela altura, Luísa simbolizava a típica menina ainda solteira, resultado da educação criticada nas **Farpas**:

*Finham muita liberdade, ela e o primo Basílio. A mamã, coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava: Basílio era rico então, chamava-lhe tia Jojo, trazia-lhe cartuchos de doce...*²

Nem se fala dum pai potencial de Luísa, e a ausência, tanto moral como física da mãe, remete à educação falsa dada à filha: os diminutivos deste retrato maternal resumem a impotência em dar qualquer exemplo válido a seguir. A falta de exercícios, a falta de ação serão transmitidos a Luísa, cuja inconstância de caráter se revela amíde. O egoísmo, o deixar-se ir da mãe, aludem à ausência de intervenção moral: incapaz de mandar e governar, a sua passividade há-de criar um ser "irresoluto e suspenso, que fica no meio da vida, com os braços caídos"³.

Mas, a maior censura dirigida à priocriadora é certamente a aceitação de tais amores, pela única razão do primo ser rico e cheio de atenções para com ela. Não podemos esquecer que essa mãe, sem nome próprio, reveste o papel de figura globalizante e instaura-se como arquétipo duma sociedade deliquescente onde "... no fundo do pensamento e do sonho, há sempre o dinheiro... Daí o desejo de casar com dinheiro, casar rica; seja o marido velho, imbecil, rude ou trivial, contanto que traga o dinheiro e o poder que ele dá... Casar rica para gozar: é em que se resolve a ambição de todo o destino feminino. Dinheiro — e sensibilidade." ⁴ Desmoralização da sociedade, resultado da educação, onde prevalece um único preceito ligado com um prazer futuro, o casar rica. Assim a mãe se deixa iludir pelo dinheiro do genro potencial como pelas belas palavras mimosas, como pelos doces... E estes últimos fazem, segundo os provérbios ainda vigentes na província, da "mulher gulosa" uma "bicha manhosa". Além disso, em Lisboa os doces são a base da alimentação das meninas: "Lisboa é uma cidade doceira como Paris é uma cidade intelectual. Paris cria a idéia e Lisboa o pastel... O sangue alimentado a massa, ovos e natas dá ... almas amolecidas ... O Baltresqui, O Ferrari, A Confeitaria Lisbonense arrasam o nosso organismo social."⁵

² Eça de Queiroz: **O Primo Basílio**, Lisboa, ed. Livros do Brasil, s.d.: p.20.

³ **Uma Campanha Alegre**, p.329.

⁴ Id. supra, p.340.

⁵ Id. supra, p.325.

Assim como a mãe se deixou iludir, a filha deixar-se-á iludir na ocasião do regresso de Basílio. A história recomeça porque a filha é imagem da mãe. E para completar tal influência nefasta — símbolo da sociedade — Eça apresenta, como reveladoras, as *soirées* de inverno na sala da casa da Rua da Madalena, com o seu papel sangue-de-boi:

Que bons serões ali! A mamãe ressonava baixo, com os pés embrulhados numa manta, o volume da "Biblioteca das Damas" caído sobre o regaço. E eles, muito chegados, muito felizes no sofá! O sofá! Quantas recordações! Era estreito e baixo... estofado de casimira clara, com uma tira ao centro, bordada por ela...⁶

Quando Basílio, arruinado, tem de ir para o Brasil, é ainda o sofá que se revela lugar privilegiado de expansão dum sentimentalismo condenável:

Basílio partiu... Que saudades! Passou os primeiros dias sentada no sofá querido, soluçando baixo com a fotografia dele entre as mãos.⁷

A interiorização das consequências da educação maternal evidencia-se através da leitura, de conteúdo sentimental, afastado de qualquer leitura séria — o importante é ser "impressionado, abalado, assim é preferível o drama e o romance..."⁸ —, leitura que, apesar de tudo, invade o corpo de preguiça e infunde sono. Essa mesma preguiça tem como símbolo, já nas **Farpas**, o sofá. As meninas "passam os seus dias na preguiça de um sofá, com as janelas fechadas — ou percorrendo num passinho derreado a Baixa e a sua poeira."⁹ Sofá do modelo materno que inculcou a indolência à jovem Luísa e servirá depois de refúgio aos seus amores não só de solteira senão também de mulher casada e adúltera.

A passagem do domínio maternal (inexistente) ao domínio do marido (onipresente e onipotente), e por fim ao domínio sexual de Basílio, vai se concretizar no sofá, que, de certa maneira, une os fios da vida — sempre dominada — de Luísa. Não fica longe o famoso "títere" do qual fala, asperamente, Machado de Assis, na sua crítica do "Cruzeiro".

Outro aspecto do poder da educação, inspirado das **Farpas** e sempre corolário da preguiça "sofá", abre o romance:

⁶ O Primo Basílio, p.20.

⁷ Id., p.20.

⁸ Uma Campanha Alegre, p.338.

⁹ Id., p.324.

*A sua preguiça é um dos seus males. O dia de uma menina de dezoito anos é assim dissipado: almoça, vai se pentear, corre o "Diário de Notícias", cantarola um pouco pela casa, pega no croché ou na costura, atira-os para o lado, chega à janela, passa pelo espelho, dá duas pancadinhas no cabelo adianta mais dois pontos no trabalho...*¹⁰

Outros erros da educação apresentados no panfleto "informam" o romance, tal como a falta de ar em que se confinam as crianças, elemento fundamental da estrutura da narrativa¹¹; ou a *toilette* que aperta o corpo; ou as modistas, única preocupação do dia; ou a aprendizagem da calúnia que começa desde pequerrucha, a curiosidade mal empregada, a casa em que a menina fica encarcerada como depois no colégio, cuja "uniformidade claustral" leva ao refúgio nas amizades torpes, aos segredinhos, à vida sentimental precoce, implicando por sua vez conversas sobre paixões, ciúmes, intrigas, vinganças. Vida claustral amenizada pelo único intercâmbio de cartas e retratos, a não ser pelo disfarce e pela astúcia.

"A Menina solteira" sendo a melhor introdução a **O Primo Basílio**, a sua conclusão resume da melhor forma o desfecho da obra. Eis o silogismo:

Suponhamos uma mulher nova, educada em Lisboa, com a educação contemporânea. Suponhamos que se lhe diz: "Tu terás todas as elegâncias e triunfos de "toilette"... ninguém possuirá uma casa adornada com mais gosto e requinte... amarás loucamente, serás doidamente amada por um homem novo e belo; os vossos amores serão interessantes como um drama; mas para isto serás forçada a enganar teu marido... e a tua existência será pecadora perante a religião, injusta perante a moral, indigna perante a família. — Aceitas?

*Trata-se de saber se a moral contemporânea dá bastante força a uma alma, para que ela repila, sem mágoa, sem hesitação, com tédio — esta tentação cintilante.*¹²

Luísa não resiste, justamente, a tal tentação. E a consequência deste amor ilegítimo e culpado é o final trágico da obra em que, ideologicamente, isto é, para seguir as normas e os códigos da sociedade estabelecida, o marido tem de matar a mulher, dando assim "um castigo justo ao pecado". Porque, sem dúvida nenhuma, a morte de Luísa não é natural, nem resultante da doença provocada pelas emoções

¹⁰ Id., p.328.

¹¹ Ver: Lucette Petit: **Le Champ du Signe dans le Roman Queiroisien**, Paris. Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.: 458 p. E mais precisamente o cap. II da 3ª parte: "O Primo Basílio: Sous le signe de la chute et du pourrissement", pp.337 a 366.

¹² **Uma Campanha Alegre**, p.341.

vividas antes da chegada de Jorge. É Jorge que mata a mulher, mostrando-lhe a última carta de Basílio, mandada de Paris, isso apesar de saber que uma última emoção havia de matar a doente em via de restabelecimento.

É neste ponto preciso que se pode ler a relação estreita que liga **O Primo Basílio a Dom Casmurro**. Em ambos os romances o drama, ou a tragédia, é provocado pela infidelidade — real ou imaginada — da mulher por isso castigada. Em ambos os casos, não se trata dum castigo dado abertamente, publicado, em que o marido possa ser responsabilizado. Apesar disso, a entrega da carta de Basílio a Luísa, em via de cura, por um Jorge ciumento, se assemelha bastante com a ordem de exílio dada a Capitu por um Bento ciumento — mas sem provas —, exílio que, simbolicamente, equivale à morte.

Desta vez, não é a educação errada da menina que se declina através do panfleto que representam as duas obras, senão a do homem. Com efeito, se os homens escapam à clausura reservada às mulheres, não escapam à dominação maternal que se revela outra forma de clausura.

Nem Jorge nem Bento conheceram o pai. Porém os retratos dos pais respectivos adornam a parede das salas: atestam duma presença masculina e, correlativamente, duma potência ainda vigente, já que recuperada pelas mães. Ao retrato do pai Jorge, na sala de jantar, "...fisionomia redonda, olho luzidio, beicho sensual... só lhe faltava falar."¹³, segundo D. Isaura. O retrato do casal, na sala da Rua de Matacavalos, por sua vez, faz parte integrante da vida do narrador, que não se lembra nada dele, mas foi sempre impressionado pelos "... olhos redondos do pai que pareciam acompanhá-lo por todos os lados(...)." ¹⁴

Nos dois romances, o retrato das mães simboliza uma força e uma dominação, inclusive sobre os maridos. A mãe de Jorge, cujo retrato se destaca estrategicamente por cima do sofá, é uma mulher "de figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro... com mãos de um lívido morto e sobrecarregadas de anéis, direita no seu corpete espartilhado e seco..." ¹⁵. Representação da mulher fechada em casa, macilenta, asfixiada, tanto pela clausura como pelo corpete, que guarda no entanto uma rigidez dominadora. A mãe de Bento "é linda, tem uma flor entre os dedos que parece oferecer ao marido(...)." ¹⁶ A inversão dos papéis faz-se aqui patente no casal. Em relação à educação dos filhos, D. Isaura e o seu físico correspondem perfeitamente ao modelo da "menina solteira", e não há dúvida sobre a maneira de governar o filho, inclusive depois de morta. No caso de D. Glória, a dominação sobre Bento é mais relevante, já que prometeu o filho à igreja antes dele

¹³ **O Primo Basílio**, p.13.

¹⁴ Machado de Assis: **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, ed. de Ouro, s.d., p.46.

¹⁵ **O Primo Basílio**, p.25.

¹⁶ **Dom Casmurro**, p.46.

nascer. Em todo o caso, o que reúne os dois homens é a situação de matriarcado em que foram educados: a exclusão do pai vai fazer deles herdeiros potenciais da autoridade no seio da família acéfala que só lhes foi dado conhecer.

Jorge vivera sempre na mesma casa, com uma mãe que bebe água quente ao jantar e passa o tempo metida na igreja — a tal ponto que morrerá ao voltar do lausperene da Graça, sem um ai. Bento vive na casa de Matacavalos, para onde se deslocou o casal, na ocasião da eleição do pai a deputado no Rio, isso entre três viúvos e um agregado.

As duas casas representam os núcleos do poder a recuperar, isto é, do lugar deixado pelo pai. Ora este poder não se pode alcançar a não ser no matrimônio. Assim, casas e casamentos serão, nas duas obras, intrinsecamente ligados.

Para Jorge, que "...herdou do pai a aparência robusta, os dentes admiráveis e os ombros fortes...", e da mãe "...a placidez e o gênio manso..."¹⁷, não há como hesitar. Quando a mãe começa a se sentir só na casa, batida pelo vento do inverno, não tem dúvida: há-de casar para, de certa maneira, compensar o frio da ausência materna e da casa. E, apesar de não ser sentimental, senão "proseirão e burguês", vai se apaixonar por Luísa, ou, melhor dito, pelos seus cabelos loiros e grandes olhos castanhos. Vai, evidentemente, esperar o despacho no ministério; e já engenheiro de minas, preparado para enfrentar a vida matrimonial, tanto no ponto de vista social como individual, vai se casar.

Corresponde pois, nitidamente, ao homem moderno das **Farpas** que casa com a "menina solteira":

*O homem moderno não é um trovador ou um contemplativo nem um sultão para ter aninhadas, em fofas almofadas, huris perfumadas; mas um trabalhador que precisa ganhar o seu pão, arcar com todas as despesas da vida.*¹⁸

E, uma vez casado, vai instalar a mulher em casa própria, no caso a dos pais.

Para Bento, a situação é muito mais complicada, já que a mãe dispôs dele, antes de nascer, consagrando-o ao sacerdócio. O tipo de castração, imposta ao filho, e que se explica pela esterilidade inicial de D. Glória, após a perda dum primeiro filho, é muito reveladora duma educação não muito afastada da educação à portuguesa.

Com efeito, o poder da religião, num sentido especificamente supersticioso, amplamente condenado em **O Crime do Padre Amaro**, é também uma das bases da educação falsa inculcada à lisboeta:

¹⁷ **O Primo Basílio**, p.13.

¹⁸ **Uma Campanha Alegre**, p.329.

*(...) da religião sabe a "reza", não sabe o "dever": ou pelo menos o que ele supõe o dever é ouvir missa aos domingos, não comer carne à sexta-feira. A religião de que tanto fala e que tanto usa, aos domingos na igreja, e à sexta-feira na cozinha, não lhe serve muito mais do que a um canário ou a uma rola.*¹⁹

O voto de D. Glória que priva o filho, antes do nascimento, da possibilidade de casar e procriar — promessa aliás ignorada do pai de Bento, que imaginava fazer do filho um político como ele — põe a criança, e portanto o futuro adulto, num beco-sem-saída. Desta forma, a tragédia futura se inicia no momento preciso em que Bentinho ouve por trás da porta "a denúncia" de José Dias. Nesta ocasião, Bento vai ser revelado a si próprio. "José Dias me denunciara a mim mesmo"²⁰ diz o narrador, que tinha anteriormente revelado o sentido desta frase: "Se os meus pais padeceram moléstias, não sei(...): era criança e comecei por não ser nascido."²¹, já que a famosa tarde de Novembro foi "...verdadeiramente o começo da minha vida."²²

A revelação dum namoro potencial entre Bento e Capitu implica forçosamente uma luta de parte do futuro seminarista contra a promessa da mãe, e portanto contra a religião que a motivou. Assim a história trágica de **Dom Casmurro** vai se desenrolar toda debaixo do signo da transgressão que há-de empregar métodos hipócritas nitidamente denunciados como tais por Machado de Assis, e que, outra vez, nos levam à crítica das **Farpas**:

*(...) entre nós a mentira é um hábito público. Mente o homem, a política, a ciência, o orçamento, a imprensa, os versos, os sermões, a arte, e o País é, todo ele, uma grande consciência falsa. Vem tudo da educação.*²³

A autoridade de D. Glória sobre o filho — tanto como sobre os outros familiares da casa, também impotentes — o leva a uma submissão que tornar-se-á um combate na sua maioridade. O determinismo, revelador da formação psicológica de Bento, esclarece pouco a pouco o seu desígnio, que é de tomar o lugar do pai, isso através do casamento.

Assim, tal como para Jorge, não são sentimentos verdadeiros que vão motivar a união conjugal. Bentinho vai empreender uma luta baseada em estratégias, pelo menos

¹⁹ Id. p.332.

²⁰ **Dom Casmurro**, p.54.

²¹ Id. p.46.

²² Id. p.47.

²³ **Uma Campanha Alegre**, p.333.

hipócritas — a base de substituição — para conseguir casar com a vizinha, que até a denúncia não tivera qualquer poder de atração amorosa sobre ele.

Chegando aos casamentos, nota-se que os dois vão se verificar num dia de mau augúrio: Luisa e Jorge

*Casaram às oito horas, numa manhã de nevoeiro. Foi necessário acender luz para lhe pôr a coroa e o véu de tule. Todo aquele dia lhe aparecia como enevoado... à maneira de um sonho antigo — onde destacara a cara balofa e amarelada de um padre, e a figura medonha de uma velha, que estendia a mão adunca, com uma sofreguidão colérica... Os sapatos de cetim apertavam-na. Sentira-se enjoada de madrugada...*²⁴

Menos prolixo em signos nefastos neste dia que deveria ser de felicidade, Machado se contenta com uma frase lapidária mas significativa: "Foi em 1865, uma tarde de Março, por sinal que chovia."²⁵ Os dois autores põem assim o casamento numa rede simbólica negativa, apesar de Machado acrescentar depois: "quando chegamos no alto da Tijuca, onde era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas..."²⁶

Mas a ascensão paradisíaca, aquela culminação da felicidade dos noivos, anuncia necessariamente uma descida consecutiva que há-se se revelar infernal.

Quanto às mulheres, que esperam Luísa e Capitu do casamento e, sobretudo, porque quiseram casar? Terá sido por amor?

Para Luísa "tinham passado três anos..", desde a partida de Basílio ao Brasil, "...quando conheceu Jorge".

*Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados: depois percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto; começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando ele lhe disse: —Vamos casar, hem!... disse que sim... Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamãe!*²⁷

²⁴ O Primo Basílio, p.22.

²⁵ Dom Casmurro, p.203.

²⁶ Id. p.203.

²⁷ O Primo Basílio, p.22

Não, Luísa não ama o homem com quem vai casar mas, conforme o prevê a sua educação, vai, por fim, depender dum marido, um alívio para ela e para a mãe. Portanto, entra assim eficazmente nos códigos da sociedade que só vê a mulher amparada pelo homem. Determinada pelo molde da "menina solteira", Luísa há-de aderir completamente ao modelo, vivendo o famoso drama anunciando nas **Farpas**:

*O homem tem para fazer o drama — a guerra, as revoluções, os duelos, os livros, e mesmo (infelizmente para muitos empresários), o próprio teatro. As mulheres, confinadas no mundo do sentimento — têm apenas o amor!*²⁸

A heroína de **O Primo Basílio**, imagem perfeita do modelo, tem inclusive a amiga "romanesca, que via em tudo dramas", para lhe dizer, ao aprender as severidades exageradas do marido: "É homem para te dar uma punhalada"²⁹. Drama anunciado no nevoeiro do dia do casamento, nas palavras da amiga e na educação de Luísa.

Quanto a Capitu, ela não tem as denguiças mimosas da menina de Lisboa. Quando aparece, pela primeira vez, na cena edênica do quintal, é apresentada como uma adolescente livre, independentemente, cheia de sol e ao mesmo tempo pura e madura. O contraste com Bentinho é notável, ela domina a situação como domina o ser aparentemente ingênuo que acaba de ser denunciado a si mesmo. Machado denunciou em Luísa "o títere, que tem só nervos e músculos", e parece ter desejado fazer de Capitu uma personagem diametralmente oposta: um ser cheio de complexidade, exemplo da realidade humana autônoma, que procurou desde o **Brás Cubás** de 1881. Eça queria mostrar, de uma maneira experimental, que a fraqueza de Luísa devia, um dia ou outro, a levar a cair nos erros consecutivos à doença de toda uma sociedade.

Pelo contrário, Capitu dá a impressão, na primeira parte do romance, que nada, nunca, há de influir sobre o seu carácter forte, decidido. Vive ao ar livre (muitas cenas se passam no quintal da casa) enquanto que em Lisboa "as casas não têm quintais — e isto só explica muitos destinos" como diz Eça³⁰. Em Capitu não há a estiolação lenta que explica, em Lisboa, a debilidade do carácter da mulher encarcerada numa casa sem horizonte. Não é anêmica, muito pelo contrário, as suas formas não se contêm no vestido justo; não se aperta em *toilettes*, e traz sapatos remendados apesar de limpos. Nada de preguiça nela, nem de passividade: ajuda em casa e mostra uma determinação implacável para decidir Bento a se rebelar contra a promessa ridícula de D. Glória. Não se deixa influenciar por uma religião "aprendida de cor" e, pelo contrário, reage asperamente contra o beatismo da mãe de Bento e contra a falsa adesão ao catolicismo do filho.

²⁸ **Uma Campanha Alegre**, p.342.

²⁹ **O Primo Basílio**, p.23.

³⁰ **Uma Campanha Alegre**, p.335

Porém, ela tem ambição, uma ambição motivada pela vaidade "que se infiltra na alma, gota a gota, e cria no fundo aquele lago imóvel, negro e resplandecente onde, segundo os místicos, habita e se move o pecado."³¹ Eis a fenda na couraça de Capitu, cujo desejo de se elevar na sociedade vai aniquilar as qualidades essenciais de liberdade e livre determinação que a caracterizavam.

A casa vizinha dá-lhe o exemplo do que a vida pode oferecer de melhor (piano, latim, vida fácil). Assim a natureza voluntária de Capitu, que a fez escapar aos defeitos denunciados por Eça na "menina solteira", não vai resistir à onda maquiavélica que vem chegando de cada lado. O muro que separa o seu quintal do de Bento não é um muro que defenda de qualquer intrusão no seu pseudo-paraiso.

A mãe de Bento mandou rasgar uma porta no muro na ocasião da grande cheia. Simbolicamente, a invasão pela água — tema recorrente da obra — é maléfica e traz de certa maneira a invasão do Éden pelo poder patriarcal. Pouco a pouco, através da porta rasgada, vão entrar as forças de opressão que irão atacar, como o mar ao rochedo, a força até lá inquebrantável, porque unida, do núcleo familiar de Capitu. Não é por acaso que o pai tem a alcunha de Tartaruga: traz, ou melhor, trazia a casa consigo, que formava um tudo inextinguível.

A porta de comunicação que se pretende abrir para que as crianças possam brincar juntas, abre-se para o namoro e, portanto, para a tragédia. Antes do namoro, e apesar da impressão de autonomia, já a família do Pádua tinha passado sob o domínio dos Santiago. Se os Pádua têm casa própria, apesar do pai ser um funcionário público, é porque D. Glória influenciou sobre ele para que não gastasse o dinheiro, ganho na sorte grande, em jóias para a mulher e pássaros e cavalos para si, mas sim na compra da casa. E se o Pádua ainda vive, é porque D. Glória o convenceu a não acabar com a vida na ocasião da perda do posto de administrador interino. Casa própria? Não, é casa devida à influência de D. Glória. Vida própria? Não, é vida devida à D. Glória.

Assim se contaminou de ano em ano o universo dos Pádua, e como o próprio se fez devido, a dependência de Capitu fica desde logo pré-determinada: a porta rasgada se impõe como símbolo da intromissão do mundo burguês num mundo que lhe é inferior. Tudo guarda, no entanto, uma aparência de autonomia, de liberdade, mas a realidade é outra.

É pois vigente no Brasil de Machado, como no Portugal de Eça, a mesma mentira, a mesma hipocrisia. Covardia do Pádua, calúnia dos vizinhos, mentira pública, poder dum religião supersticiosa, os mesmos males regem as sociedades aquém e além-mar.

O realismo da pintura do Portugal eciano em **O Primo Basílio** não é muito afastado do realismo do Brasil machadiano em **Dom Casmurro** — apesar de Machado se defender de subscrever a tal escola. Tanto num como noutro romance "...a tinta

³¹ Id: p.331.

moderna sai do poço da verdade. Não há nada como belas verdades, sadias e robustas, frescas e moças!"³². Verdades publicadas ou veladas, estas informam ambas as obras.

Neste contexto de falsificação onipresente, Capitu passa do papel de menina livre e atrevida ao de mulher dominada. Dependência característica da condição de agregado. José Dias e Capitu são, de certa maneira, as duas faces duma mesma situação social. A única diferença é que o primeiro é consciente da sua posição enquanto que a segunda não se dá conta da onda progressiva que a vem tragando. Onda personificada na mãe de Bento, agente invasor que acompanha o movimento de submersão até o poço. O famoso poço do quintal que, por sua vez, tem um valor simbólico: é ao pé dele que ficou dias inteiros o administrador interino, querendo no seu fundo deixar a vida. É também o poço da verdade e do destino, onde vão abortar as ilusivas possessões devidas a acasos de fortuna do Pádua. Lugar predeterminado das ações fracassadas de antemão, vai ser testemunha do famoso juramento entre Capitu e Bento, que fatalmente condena o matrimônio: "Juremos que nos havemos de casar um com o outro, haja o que houver" diz Capitu. "Compreendeis a diferença; era mais que a eleição do cônjuge, era a afirmação do matrimônio", acrescenta o narrador.³³

Afirmando claramente o seu desejo de casar, Capitu se condena a atravessar a porta rasgada e a entrar definitivamente, e desta vez, à vista de todos, debaixo do poder do emblema patriarcal. "O juramento do poço" leva em si fracasso do namoro, o aborto do casamento e, conseqüentemente, o do nascimento de Ezequiel, condenado antes de nascer pela união contra natureza, já que contra os estatutos sociais. Como o pai, Capitu se sujeita, com o juramento, a um casamento interino, a uma felicidade interina.

Que será de Capitu, uma vez casada? Vai se aproximar ainda mais do caso de Luísa. As duas mulheres passam de imediato debaixo do poder do marido. Bento o lembra no momento de chegar no Alto da Tijuca, com a Epístola de S. Pedro: "As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos rizados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração."³⁴

A parábola invade o texto à medida que o narrador se sente cada vez mais investido pelo poder — de teor divino — que lhe confere o estado de esposo. Paralelamente, Capitu perde pregressivamente a sua rebeldia. O fenômeno se lê através dos olhos, que não são mais de cigana de dissimulada, senão pensativos. Inversão total sublinhada pelo censor, José Dias, que agora vê nela um anjo de virtude, de quem faz a apologia a D. Glória: "... não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa que não lhe digo nada."³⁵

³² id. p.323.

³³ **Dom Casmurro**, p.119.

³⁴ id. p.203.

³⁵ id. p.202.

No caso de Luísa, é o Sebastião que julgava o casamento de Jorge um tanto precipitado: "Casou no ar! Casou um bocado no ar!" Mas rapidamente vai corrigir a má impressão, já que Luísa sai "boa dona de casa, asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho: e aquele serzinho louro e meigo veio dar à casa um encanto sério. — É um anjinho cheio de dignidade — dizia então Sebastião..."³⁶

O mesmo registro qualifica agora as duas esposas, identificadas a anjos do céu, já que seguem os decretos do céu. Com efeito, a mulher prudoniana entra, com o casamento, numa clausura considerada como celestial — daí o recurso à metáfora do céu que sublinha momentos de felicidade fugaz, tanto no "paraíso" antinômico encontrado por Basílio, como "No Céu" de pouca duração de Bento e Capitu.

As duas "boas donas de casa" vão dar aos maridos a impressão de ganhar mais virtudes no convívio matrimonial. O modelo do esquema tradicional funciona pois de uma maneira idêntica nos dois lares assim constituídos. Mas a supremacia dos homens se revela também através de acontecimentos paralelos: Jorge não aceita que Leopoldina frequente a sua casa; Bentinho não aceita que a mulher vá a *soirées* com os braços descobertos, ou que se ponha à janela para se mostrar aos olhos concupiscentes dos dândis. Assim se restringe de uma maneira inelutável, já que ligada com a definição do casamento como prisão, o espaço de atuação autônomo das mulheres.

A partir de aí, Eça como Machado vão recorrer a uma trama simbólica, cada vez mais densa, para traduzir esse aperto concêntrico até a morte anunciada das heroínas. Em **Primo Basílio**, a rede da asfixia seguirá os eixos marcados pelo calor intenso de dois meses de verão, acompanhados da consequente degradação da situação e dos seres. Em **Dom Casmurro**, a trajetória reveladora será a do afogamento no mar, pressagiado na presença recorrente do poço. Nos dois romances, são os ciúmes incontrolados de maridos possessivos que vão iniciar o drama. A partida de Jorge para o Alentejo, por sinal terra quentíssima, o faz de imediato ciumento: não confia na esposa que tem de deixar sozinha, e a põe debaixo do olhar vigiador de Sebastião. Da mesma maneira, Bento não confia na mulher e o seu ciúme antecipado (mangas, dândis) contamina de antemão a sua relação com Capitu.

Para simbolizar os efeitos nefastos da "doença" dos esposos, abafamento e afogamento, duas noções ligadas à falta de ar, e portanto de liberdade, oferecem leituras metafóricas destes dois romances realistas³⁷.

Em Lisboa, a canícula de verão, que abrasa a cidade, se interioriza não só na casa de Luísa, senão no seu próprio ser, na medida em que se sente estrangeira entre paredes, móveis, retratos pertencentes ao marido. Cada saída dela se fará num ambiente de banho morno, correlativo da sua progressiva asfixia interior. Ligados a essa noção

³⁶ O **Primo Basílio**, p.13.: id. p.14.

³⁷ Ver: Lucette Petit "Eça de Queiroz et Machado de Assis devant le modèle réaliste: entre l'adhésion et l'affranchissement." Paris, CREPAL, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1993. 18 p.

de temperatura abafante, o ócio, muitas vezes dominical, e o aborrecimento do dia santo. O abafamento nasce também do olhar escrutador dos vizinhos, que representam uma barreira intransponível à liberdade (quase que de movimento) de Luísa. A vigilância permanente de Sebastião completa uma como que barreira que se erige em verdadeiro cerco ao redor da heroína. À medida que se concretiza a frequência pouco ortodoxa de Basílio na casa de Luísa, estas redes simbólicas vão se apertando, até se unir diante da confeitaria onde Sebastião expõe a Juliano as suas preocupações a propósito da conduta de Luísa. A monstruosa lampréia em ovos, que se exhibe no meio da montra, simboliza por si só a confluência dos elementos asfixiantes que vão invadindo a vida de Luísa: os olhos horríveis do peixe são os da vizinhança, os dentes de amêndoa do monstro que se ferram na tangerina o símbolo de Basílio, que não tardará a agarrar a sua presa.

A construção do romance, a partir desta rede inicial, vai se adensar com outro elemento fundamental, revelador da queda lenta de Luísa na asfixia total: a descida.

Descida da resposta de Luísa a Basílio, depois de se ter oferecido ao primo, que ela deita no "sarcófago" sem a despedaçar. O "sarcófago", destinado a receber coisas mortas (no caso os rascunhos de Jorge), vai receber uma carta inflamada, da qual Juliana se apodera. Do lixo, na cozinha, ao despejo, na rua, a procura da carta comprometedora pela cozinheira Joana — inferior de Juliana na hierarquia das criadas — acabará com a descoberta dum rascunho de Jorge relativo à construção dum poço. O circuito descendente da hipotética carta fechar-se-á com a chegada duma nova carta de Basílio, anunciando que achara o ninho de amor ideal para os dois se encontrarem: "O Paraíso". Situado num bairro miserável da cidade, "O Paraíso" se revela antinômico, já que Luísa baixa para esse lugar pobre, que se encontra num bairro sórdido, numa casa não menos repugnante que o futuro quarto de amor.

A queda de Luísa começa pois no momento preciso em que ela pensa ter chegado ao ponto culminante da felicidade, através duma aventura romanesca que não tem nada que ver com a realidade.

Ora à medida que progridem os signos da asfixia (como o calor, o olhar malévolo da vizinhança, a felicidade ilusória), outros signos tomam uma direção completamente oposta (como as cartas, "o paraíso", a paixão fingida de Basílio). E a medida que Luísa cai nas artimanhas de Basílio, Juliana vê crescer a esperança de conseguir a posição social tão desejada: o ódio de Luísa, então, faz-se inversamente proporcional à inveja crescente de Juliana. Representando dois pólos opostos da mulher, Juliana — criada feia, cujos únicos orgulhos são os pés e a cuia do domingo —, e Luísa —, mulher bonita e desejável — vão travar uma luta desapiedada. A inversão dos papéis, em que a criada se faz ama e a ama criada, sublinhará outra vez o afogamento de Luísa, serva dum falso amor como duma verdadeira bruxa.

Paralelamente, a progressão da asfixia se ilustra, como que em eco, através de outra rede simbólica, desta vez infra-textual, a peça "Honra e Paixão", escrita por Ernestinho, primo de Jorge. O desfecho deste "drama no drama" levanta um problema

de representação no palco, e as três versões propostas vão seguir uma inversão de Luísa. Na primeira versão, o marido enganado deita a mulher adúltera num abismo, na segunda a mata com pistolas e na terceira lhe perdoa. O perdão, adotado como mais conveniente para uma representação cênica, permitirá a estréia da peça no mesmo dia em que morre Luísa, castigada pelo marido. O hiato entre vida romanesca e vida real adensa-se também com a referência extra-textual à ópera de Gounod: O **Faust** estrutura a obra à maneira dum coro cujo apogeu se realiza na representação final, contraponto antecipado da tragédia. A morte de Luísa, premonitoriamente vivida no contexto onírico, revelador das suas angústias, se tece por por meio duma série de contrapontos cada vez mais opressivos e constrangedores na sua utilização, até o aperto final. Acurralada pela sociedade e pelos ciúmes consecutivos do marido, como é pelos artifícios da narrativa, Luísa se asfixia inexoravelmente.

Os mesmos artifícios literários tecem a obra de Machado, através dum jogo espetacular entre o **Otelo** de Shakespeare e a ópera de Verdi, a ligação dos dois "Otelos" se fazendo no capítulo "A vida é uma ópera"³⁸. Porém, as referências extra-textuais são manipuladas por Machado dum modo inverso ao de Eça. Com efeito, elas não vão acompanhar e ilustrar, como o vimos, o decorrer da ação e o viver das personagens. São, pelo contrário, os protagonistas do romance que vão adensar o conteúdo polifônico das referências. Neste sentido, a escolha do nome de Ezequiel, dado ao filho de Bento e Capitu, é exemplar.

O poço, antes referido, e que aparece como uma força estruturante do romance desde o início, se reveste, a partir da aparição de Ezequiel, de outro valor simbólico. Vimos já que se apresenta como uma prefiguração do mar: profundo, negro, ameaçador, lugar das ações condenadas ao aborto, torna-se depois um poço de dúvidas. Invadido pelas suspeitas, Bento não entende a frieza de D. Glória para com Capitu e Ezequiel. Capitu explica que a mãe deve ter ciúmes do filho, e o leitor compreende então que Capitu é vítima dum ciúme triangular que a vai cercando, ainda mais com o nascimento da criança. Desta forma se explicita a metáfora dos "olhos de ressaca" cuja "onda cava e escura" que ameaça tragar sai precisamente das pupilas. O negro das pupilas ressalta assim ao negro do poço maléfico, apesar de, no fundo dele, se encontrar a verdade. Integrado desta maneira ao campo imagético do mar, o poço vai acompanhar a tragédia que se condensa na segunda parte do romance.

Este declive, anunciado na subida do capítulo "No Céu", ponto culminante a partir do qual só se pode baixar, se concretiza com a instalação do casal na praia da Glória (nome alusivo à onipresença maternal), onde começa o processo de desmoronamento das ilusões de Bento e, consecutivamente, o desencadeamento das obsessões ciumentas. O mar, elemento maléfico retomado nas imagens aquáticas dos olhos, pupilas, poço, se adensa dum valor mítico com Ezequiel, que nasce nessa mesma praia da Glória. Na Bíblia, o mar é o símbolo da hostilidade de Deus, e é justamente

³⁸ Id. p.15.

o próprio Ezequiel que profetiza contra Tyr³⁹ e anuncia à cidade a subida dos abismos e das águas. De certa maneira, Ezequiel introduz o processo definitivo de destruição do casal, que se manifesta através da subida da ressaca. Ressaca que concretiza a ameaça profética, definitivamente completada pela descida no fundo do poço.

*Car ainsi a dit Adonai Iahvé: Quand je ferai de toi une ville en ruines, pareille aux villes qu'on n'habite pas, quand je ferai monter contre toi l'abîme, et que les grandes eaux te recouvriront, alors je te ferai descendre avec ceux qui sont descendus dans le gouffre, vers le peuple du temps jadis; je te ferai habiter dans le pays des profondeurs, comme dans les ruines antiques, avec ceux qui sont descendus dans le gouffre.*⁴⁰

Os temporais, cada vez mais numerosos e violentos, que sacodem os alicerces do matrimônio, relacionam-se com o agente do mal, Escobar, com a realização da primeira parte da profecia. Bento esclarece o uso central da metáfora aquática, evidenciando o desfecho futuro da profecia, anunciador da descida dos sobreviventes até ao fundo do poço:

*Releva-me estas metáforas: cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, posto sempre fosse homem da terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio.*⁴¹

Vemos revelar-se a posição terrestre de Bento, que se opõe à constituição de origem marítima dos outros protagonistas do drama: Capitu e os olhos de ressaca; Escobar, grande nadador; Ezequiel, por fim, investido do poder bíblico do profeta designado para anunciar a destruição do conjunto insular de Tyr — aliás o núcleo da Praia da Glória, cuja pureza legada pela Mãe se viu contaminada pela maldade e o adultério.

De tal modo, a progressão do drama seria a seguinte: o narrador, Bentinho, se identifica com a terra — ou melhor dito, com Deus, que a fez, a cidade culpada sendo o recinto simbolizado por Escobar e Capitu, agentes marítimos maléficos, e Ezequiel, "filho do homem", mas intercessor divino, cujo destino será presenciar a execução da destruição pelo mar, decretada por Deus.

Foi, com efeito, Ezequiel que contituiu o maior traço de união entre os dois casais Bento-Capitu e Escobar-Sandra (já que os pais pensam casar os filhos

³⁹ **La Bible: L'Ancien Testament.** II (Ezéquiel), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1959; pp. 434-621.

⁴⁰ Id. Chap. XXVI - 1 et XXVI - 19, p.535.

⁴¹ **Dom Casmurro**, p.246.

respectivos: Ezequiel-Capituzinha). União que repete a união da origem através do muro rasgado da Rua de Matacavalos, e a das prais do Flamengo e da Glória, unidas na ocasião do deslocamento de Escobar e da mulher:

... tínhamos, por assim dizer, uma só casa. eu vivia na dele, ele na minha, e o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo era como um caminho de uso próprio e particular. Fazia-me pensar nas duas casas de Matacavalos, com o seu muro de permeio.⁴²

O sentido da aproximação nefasta vai sublinhado pelo próprio narrador:

Um historiador da nossa língua, creio que João de Barros, põe na boca de um rei bárbaro algumas palavras mansas, quando os portugueses lhe propunham estabelecer ali ao pé uma fortaleza; dizia o rei que os bons amigos deviam ficar longe uns dos outros, não perto, para não se zangarem como as águas do mar que batiam furiosas no rochedo que eles viam dali.⁴³

Como a porta rasgada conduziu ao poço de Matacavalos, a relação das duas prais através de Ezequiel, conjugada à aproximação do mar, vai acrescentar o valor nefasto do profeta da desgraça que leva o povo culpado até ao extremo do castigo divino, desta vez no fundo da xícara que contém o veneno mortífero. O café envenenado, que Bentinho se destinava, esfria na xícara, virando assim símbolo da água do poço, preta, fria, destinada agora a Ezequiel. Foi o retrato de Escobar que determinou Bento a acabar com a vida, é a aparição do filho que muda a primeira intenção de suicídio em assassinio. Mas o profeta não acabou ainda sua missão: agora que fechou a margem do poço, resta cumprir o projeto final de Deus, isto é, engolir o ser de Capitu. A queda de Capitu se verifica pois num roteiro simbólico: caiu na armadilha de Bento, como na xícara, como no poço, como no mar.

Começou a destruição de Tyr com a morte de Escobar e agora a onda atinge Capitu, que perde o seu papel de heroína para o de mártir. A grandeza dela, ao aceitar o veredito de exílio pronunciado pelo marido, é proporcional ao castigo infligido por um ser que, como ela diz, "apesar do seminário, não acredita em Deus..."⁴⁴

Aparece pois, nitidamente, a opressão de Capitu pela sociedade, pela religião e pela mãe todo-poderosa, que forjou um filho que se quer, por sua vez, onipotente frente à esposa. O casamento, desde logo, se pode definir como uma clausura tanto mais opressiva quanto mais submetida a uma série de prejuízos convencionais:

⁴² id. p.228.

⁴³ id. p.229.

⁴⁴ id. p.254.

*Confeiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa superação é indispensável e estou às suas ordens.*⁴⁵

Poder do homem identificado com o poder da religião, já que é no momento preciso em que Bento confirma o seu veredito que tem a consciência da própria afirmação de ser todo-poderoso.

*Acaso haveria em mim um homem novo, um que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam?... Respondi-lhe que ia pensar, e faríamos o que EU pensasse. Em verdade vos digo que tudo estava pensado e feito.*⁴⁶

Para se afirmar na sua supremacia, Bento tem de acabar com a mulher. As palavras: "em verdade vos digo" são reveladoras do exclusivismo, de teor divino, indispensável numa sociedade patriarcal, onde a exclusão do elemento feminino equivale à preservação de toda rivalidade. A força lendária de Capitu, progressivamente roída no casamento, não pode resistir à força, desta vez de atração, para o fundo do poço.

O ciúme doentio de Bento o levou a uma paranóia, cuja expressão suprema é a identificação com Deus. O nascimento de Ezequiel determinou assim o sentido profundo da narração de Bento desde o começo da obra: o processo do narrador contra a mulher é o processo de Machado contra a sociedade⁴⁷.

O exílio de Capitu instaura-se como o castigo da deportação, primeira praga da vingança de Iahvé contra os povos rebeldes e adúlteros. A purificação permite então a restauração do Templo na terra de novo santificada.

A reconstrução, de maneira completamente idêntica, da casa de Matacavalos no Engenho Novo adquire desde logo uma dimensão bíblica. Lembra a Quarta Parte do Livro de Ezequiel em que Iahvé guia o Vidente dentro do Templo novamente reconstruído, e perfeitamente igual ao primeiro, que foi contaminado pelos rebeldes idólatras. A semelhança precisa dos elementos arquitetônicos, das medidas e forma do altar, dos adornos interiores desejada por Iahvé, se reconhece no empenho de Bento de fazer da nova casa o espelho perfeito da precedente.

Sempre, no sentido duma mimesis do Livro profético, a re-instalação da Glória no Templo purificado. No Livro de Ezequiel, a descrição se interrompe para mostrar a Glória de Iahvé, chegada do Oriente, e que penetra no Templo para reinar de novo. O narrador, por sua vez, insiste sobre a re-instalação da mãe na sala da nova

⁴⁵ id. p.225

⁴⁶ id. p.256.

⁴⁷ Ver: Lucette Petit: "**Dom Casmurro** et la Prophétie d'Ezéquier", à paraître.

casa: "Tenho ali na parede o retrato dela ao lado do marido, tais quais na outra casa."⁴⁸

Uma vez aniquiladas as forças rebeldes que ameaçavam o poder patriarcal, preservado (até o afogamento de Escobar e a deportação de Capitu) pela mãe ainda viva, este é agora completamente recuperado pelo herdeiro; o seu símbolo criador pode reinar de novo. É a esta "exposição retrospectiva" do aniquilamento do mal e da vitória da Glória que o narrador pode, desde logo, convidar as suas visitas⁴⁹.

O "Anjo" exilado, a "Santa" enterrada, mas restaurada na sua autêntica Glória antiga: Iahvé tem ainda de cumprir o último ato da tragédia — isto é, da ópera cujo libreto é obra de Deus. O retorno do "filho do Homem" instaura de novo o narrador no seu papel de pai "entre manso e crespo", tal como Deus⁵⁰.

Quando, ao entrar na sala, Dom Casmurro, Dom do poder e do sacerdócio, se depara com Ezequiel a olhar para o medalhão de Massinissa, não pode recuar diante da necessidade da última expurgação. Último testemunha do processo assassino de purificação empreendido pelo pai, o filho o julga através do Rei núpida que envenenou a mulher. A condenação implícita que representa "o filho de seu pai"⁵¹, inclusive como último vestígio de desonra ainda vivo, deve por sua vez desaparecer da terra. Pai e filho vão vestidos de luto: o filho pela morte da mãe, que viveu e morreu devota do pai, Deus personificado; o pai, Deus na terra, que leva o luto dos pecados do mundo.

Último símbolo do pecado, uma vez que acabou com a sua tarefa de intermediário dos desígnios divinos, Ezequiel será condenado. Iahvé "Não gostava da ressurreição"⁵² do vestígio do adultério, como não queria que fosse visto pelo último sobrevivente da tragédia, Prima Justina. O estratagema divino funciona perfeitamente, já que o pai tem meios de pagar o afastamento do filho, afastamento acompanhado duma maldição:

*Comigo disse que uma das conseqüências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho; antes lhe pegasse a lepra*⁵³.

A realização da maldição proferida pelo ser supremo não dá lugar à dúvida, da mesma maneira que as arqueologias dele só podiam acabar nos "campos arqueológicos", isto é, o cemitério de Jerusalém.

⁴⁸ Dom Casmurro, p.46.

⁴⁹ id. pp.264-265.

⁵⁰ id. p.261.

⁵¹ id. p.261.

⁵² id. p.263.

⁵³ id. p.263.

A crucificação simbolicamente lembrada através da presença dos dois comparsas (ladrões da Bíblia) da universidade, assim como a inscrição no túmulo, tirada da profecia de Ezequiel, fecham o processo de purificação destruidor decidido pelo narrador e condenado por Machado.

O "livro no livro" que constitui a narração do Dom Casmurro que foi Bentinho (designado por Deus), e acabou se imaginando investido do poder de Iahvé, se define, pois, através do Livro de Ezequiel, como um panfleto contra um poder abusivo e incontrolado, inclusive pelos que o detêm. A vida é, sim, uma ópera onde a polifonia não impede que um só coro cante, "o da guilhotina e da escravidão", ambas simbólicas do poder absoluto.

Luísa e Capitu ilustram, através de redes simbólicas diferentes, mas de teor próximo, a mesma condição da mulher drasticamente dominada pelo homem e pela sociedade. A morte castiga-as sem que o assassino seja condenado, já que a hipocrisia do comportamento consegue salvar as aparências. O ciúme devastador, que atua hipocritamente, acaba sendo a metáfora estruturante destas duas obras que, abertamente ou veladamente vingadoras, aproximam as duas margens do Atlântico.