

# AMIZADE MASCULINA E HOMOEROTISMO EM DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS

**OSMAR PEREIRA OLIVA**

Universidade Estadual de Montes Claros  
Montes Claros, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** Em muitas obras literárias, o homoerotismo se manifesta através de um olhar seduzido, revelado pela sensibilidade de um artista. A contemplação do corpo belo produz um efeito erótico, sob o olhar daquele que procura a perfeição na arte. Este ensaio discute as representações do masculino e as relações de amizade na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a partir da descrição homoerotizada que Bentinho, o narrador, realiza de seu amigo Escobar.

**Palavras-chave:** homoerotismo; corpo masculino; olhar; sedução

## *MALE FRIENDSHIP AND HOMOEROTICISM IN DOM CASMURRO, BY MACHADO DE ASSIS*

*Abstract: In many literary works, the homoeroticism emerges from a seductive gaze, which is revealed through the sensitiveness of an artist. Contemplating the attractive body triggers an erotic effect when viewed by someone who seeks perfection in art. This essay discusses the representations of masculinity and friendships in Machado de Assis's Dom Casmurro, based on narrator Bentinho's homoerotized description of his friend Escobar.*

*Keywords: homoeroticism; male body; gaze; seduction*

*O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.*

Octavio Paz, *A dupla chama:*  
amor e erotismo, p. 34

**E**ste trabalho é parte da minha tese de doutorado, desenvolvida na UFMG em 2002, na qual apresento um estudo comparado sobre narrativas do século XIX que poderiam constituir um *corpus* de literatura homoerótica. A primeira parte da pesquisa se dedicou a analisar *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós, *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha, e *O barão de Lavos*, de Abel Botelho. A segunda parte foi dedicada especialmente a uma interpretação das personagens masculinas nos romances de Eça de Queirós, procurando articular as representações do homem viril, do homem homossexual e do homem afeminado ao contexto histórico de Portugal no século XIX.

Antes de começarmos a nossa incursão pela obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, buscando refletir sobre a amizade masculina e as configurações homoeróticas, gostaríamos de fazer uma breve referência aos estudos mais recentes sobre gays e lésbicas, na literatura, cuja maior representação encontramos nos *Queers Studies*. Esses estudos procuram resgatar do anonimato ou do silenciamento as narrativas escritas por homossexuais ou que abordam a homossexualidade de uma forma explícita, na tentativa de valorizar essas produções. A presença de homossexuais na literatura (como autores ou como personagens) é bem mais antiga do que podemos imaginar; até mesmo nas narrativas bíblicas, que condenam a homossexualidade, nós encontramos essa prática. No entanto, a preocupação com essa identidade sexual somente ganha realce no final do século XIX, quando surgiram pesquisas médico-científicas procurando nomear e classificar as variantes sexuais, logo rotuladas como desvios ou patologias. Nessa época, teve início a tentativa de identificar o que é um verdadeiro homossexual,

[...] a fim de que os médicos, sexólogos, psiquiatras, juristas, etc., pudessem entender-se sobre quem dentre os "homossexuais" era um "verdadeiro degenerado", um "verdadeiro pervertido", um "invertido simples sem outros sinais de degeneração" ou, por fim, um "vicioso", um "obsceno" que mesmo não sendo "verdadeiramente homossexual" praticava o "homossexualismo" pelo gosto da depravação.<sup>1</sup>

Portanto, rotular um homem de "homossexual" seria uma forma de estudá-lo e curá-lo dessa "anomalia". No entanto, fazer uma opção sexual por um parceiro do mesmo sexo não determina definitivamente alguém como hetero ou homossexual, já que a escolha pode ser quase permanente ou fortuita, temporal. Outra dificuldade nesse "entendimento" entre especialistas refere-se ao fato de que uma pessoa pode manter relações sexuais tanto com homens quanto com mulheres sem manifestar preferência por um ou por outra. Nesse sentido, o médico húngaro Benkert

tentava combater a legislação alemã contra o homossexualismo, e Ferenczi, de modo análogo, mostrou pela primeira vez, na literatura psicanalítica, que o rótulo de homossexualidade era largamente insuficiente para descrever a diversidade das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados.<sup>2</sup>

Até meados do século XIX, homossexualidade era um desejo sem nome mas que, em seguida a essas pesquisas, passou a ser um nome que não se ousava pronunciar; no entanto, nem por isso deixava de se manifestar tanto na vida real quanto na ficção. Por considerar, juntamente com Costa,<sup>3</sup> que *homossexualidade* é um termo que não dá conta de abarcar todas as relações entre iguais, a ele preferimos o termo *homoerotismo*, o qual estendemos a certas narrativas do século XIX e do início do século XX, como *Dom Casmurro*, *Morte em Veneza*, *A correspondência de Fradique Mendes*, *O barão de Lavos*, *O Ateneu*, *Bom-crioulo*, *O retrato de Dorian Gray*, entre outras. Além disso, dificilmente chegaríamos a uma conclusão para poder determinar o que seja um "verdadeiro homossexual". Assim, chamaremos a essas narrativas de homoeróticas, sem receio algum de estarmos incorrendo em anacronismo ou impropriedade conceitual. Para tanto, lancemos mão da

---

<sup>1</sup> COSTA, A *inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*, p. 32.

<sup>2</sup> Idem, p. 42.

<sup>3</sup> Ibidem.

crítica de André Green, ao escrever sobre a homossexualidade na literatura, justificando a sua escolha, dizendo-nos que

[...] *lo que me interesa no son las obras sobre homosexuales, ni las obras escritas por homosexuales, sino aquellas que reflejan una sensibilidad que (de forma legítima, aunque un tanto teórica) puede calificarse de "homosexual". Dejo de lado la literatura lesbiana, que configura un ámbito que no he estudiado. Me refiero, por consiguiente, a obras cuyo valor principal es la belleza, las cualidades, o el encanto de hombres jóvenes, que se consideran tales y que no desean dejar de serlo, aun cuando dicha belleza, cualidades, etc., se expresen frecuentemente a través de un estilo, de un humor insolente o de un desprecio hacia la realidad que aparentemente no tienen nada que ver con la sexualidad.*<sup>4</sup>

Importante ressaltar que as narrativas que Green pretendeu analisar são aquelas que deixam de lado o autor homossexual ou as personagens homossexuais, mas que, de alguma forma, tematizam a sedução, a sensibilidade, o culto da beleza, o desejo interdito. É a esse mundo sensível que o crítico denomina de homoerótico. Nessas narrativas, *"las mujeres se hallan ausentes, o cuando aparecen tienen una importancia temática secundaria. Sin embargo, creo que no hay razón para calificar de homosexuales a estos relatos. Son simplemente homoeróticos"*.<sup>5</sup> As personagens masculinas podem revelar uma sensibilidade homoerótica e estimar a sensualidade da beleza do corpo físico do outro sem que isso possa ser considerado homossexualidade. Jurandir Freire Costa, em consonância com essa percepção homoerótica, explica-nos que a palavra *homoerotismo* se refere

[...] à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse.<sup>6</sup>

Assim como Costa, preferimos também o uso do termo *homoerotismo* a *homossexual*, pois sem se limitar à relação considerada no século XIX – e por

---

<sup>4</sup> GREEN, La homosexualidad en la literatura, p. 282.

<sup>5</sup> Idem, p. 283.

<sup>6</sup> COSTA, cit., p. 22.

muitos ainda hoje – como “a-normal”, esse conceito nos é mais útil para tratarmos de questões que remontam à Grécia Antiga, nas relações de pederastia, conforme aparecem em alguns diálogos de Platão, como *O banquete*, *Fedro* e *Lísis*. O homoerotismo é uma construção de linguagem, assim como o é, também, a identidade de gênero. Como diz Costa,

[...] não existe objeto sexual “instintivamente adequado ao desejo” ou vice-versa, como reitera a psicanálise. Todo objeto de desejo é produto da linguagem que aponta para o que “é digno de ser desejado” e para o que “deve ser desprezado” ou tido como indiferente, como incapaz de despertar excitação erótica.<sup>7</sup>

Nesse sentido, acreditamos não existir um objeto sexual anterior à escritura. Pensamos na sexualidade não como um impulso ou como uma força motora para a narrativa, e sim como um produto da escrita, como afirma Allen: “*En effet, l’existence antérieure de la sexualité est précisément une illusion, une illusion engendrée par les projections des textes qui la disent antérieure, précédente et extérieure au discours même qui la constitue*”.<sup>8</sup> Assim, a narrativa não é o lugar da incorporação de uma sexualidade exterior, mas o lugar de produção da sexualidade do corpo.

Um dos pioneiros dos estudos homoeróticos no Brasil foi José Carlos Barcellos,<sup>9</sup> o qual se dedicou a leituras inovadoras quanto a escritores “fora de qualquer suspeita”, como Eça de Queirós e Machado de Assis. Barcellos, comentando as possibilidades de leituras em narrativas homoeróticas, questiona se “não seria possível depreender, num contexto cultural determinado, um estilo literário gay, independentemente da explicitação do homoerotismo como tema”.<sup>10</sup>

Há algo que nos chama a atenção em autores como Eça de Queirós, Machado de Assis, Thomas Mann, Oscar Wilde, que é a forma como alguns de seus narradores olham o corpo masculino e falam excessivamente dele sem que a homossexualidade se manifeste explicitamente. Esses autores não constituiriam um *corpus* de uma literatura homoerótica?<sup>11</sup> Mas o que

---

<sup>7</sup> Idem, p. 28.

<sup>8</sup> ALLEN, Homosexualité et littérature, p. 17.

<sup>9</sup> A esse respeito, veja o livro *Literatura e homoerotismo em questão*, 2006.

<sup>10</sup> BARCELLOS, Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas, p. 19.

<sup>11</sup> Preferimos não utilizar o termo gay, como quer Barcellos, devido ao fato de esse termo ser ainda muito recente e de a sociedade moderna ter-lhe atribuído caráter depreciativo e preconceituoso, de forma inegavelmente discriminadora. Estamos chamando de literatura homoerótica a narrativa que

caracterizaria esse tipo de literatura? Maria Ângela Toda Iglesia indica que alguns romances publicados no final do século XIX podem ser considerados "homossexuais"<sup>12</sup> porque tratam do tema de maneira mais ou menos aberta e já pressupõem uma certa cumplicidade com um possível leitor homossexual e também por apresentarem uma série de *leitmotifs* recorrentes nessa categoria de romance, a partir de então.

Já em muitas narrativas homoeróticas, há uma insistência dos narradores em caracterizarem os corpos masculinos à semelhança das estátuas clássicas, comparando-os aos corpos dos belos deuses da mitologia greco-latina. E os narradores, quase sempre, são artistas que "pintam", cada um a seu modo, o modelo de homem que eles gostariam de ser ou de possuir. Nesse sentido, extremamente válida é a reflexão de Toda Iglesia,<sup>13</sup> que associa arte à homossexualidade. Para ela, as personagens principais do romance homossexual são artistas amadores ou profissionais.

Além disso, caracterizam-se pela beleza física, aspecto melancólico e olhos extraordinários; em suma, homens fatais. Por outro lado, os narradores descrevem tão detalhadamente esses corpos de desejo, com efeitos minúsculos e refinados, como se fossem decoradores do interior, elaborando a grande casa da ficção – tomando aqui de empréstimo essa bela metáfora de Allen.<sup>14</sup>

Ler *Dom Casmurro* é semelhante a voltar para casa, depois de uma viagem ou de um distanciamento qualquer. É sempre diferente cada retorno, a casa e à escrita. A disposição de um objeto em certo canto ou a ausência dele modifica o espaço de tal maneira que a casa nunca é a mesma quando a ela voltamos. Confessamos jamais ter pensado na complexa relação de amizade entre Bentinho e Escobar, já que Capitu parecia preencher todas as lacunas, crescendo por todos os lados, capaz de arrastar também o leitor nas ressacas de seus olhos.

---

põe em evidência as relações entre iguais, sejam elas sociais ou sexuais, em que afloram sentimentos, emoções e afeições. Mas nem toda literatura homoerótica é homossexual. A literatura homossexual deve tematizar e explicitar as relações sexuais entre iguais, sejam homens ou mulheres, mas literatura homoerótica pode simplesmente aludir a uma afeição, a um desejo não confirmado fisicamente, ficando o erótico latente apenas na linguagem.

<sup>12</sup> O conceito de *romance homossexual* é de Toda Iglesia ("That Horrible, Horrible Fate of Mine!: el Héroe Homosexual en el Decadentismo", 1995-96), no entanto preferimos usar a terminologia *literatura homoerótica* que, a nosso ver, pode dar conta de certas relações e questões mais abrangentes e complexas que o termo *homossexual* parece restringir.

<sup>13</sup> TODA IGLESIA, cit., p. 87.

<sup>14</sup> ALLEN, cit., p. 16.

A escrita da narrativa se justifica pela tentativa de Bento Santiago de reconstituir seu passado, sua vida, a fim de encontrar-se como um sujeito completo. Tentativa frustrada, bem sabemos, pois o casmurro narrador-escritor nos confessa que não conseguiu "recompor o que foi nem o que fui".<sup>15</sup> Bento Santiago não afirma sua identidade na velhice, porque não chegou a conquistá-la na infância ou na adolescência.

O maior ensimesmamento desse narrador é a consciência de saber que não foi possível construir sua identidade numa época que tanto a exigia. No final do século XIX, a sociedade brasileira passava por uma mudança radical, não só quanto aos valores morais e religiosos, mas também quanto à economia. Os grandes latifundiários, produtores de café e senhores de escravos, veem surgir novas formas de comércio, novas práticas do capitalismo às quais a nossa aristocracia rural não estava acostumada, sendo logo minadas as suas bases, pelos burgueses – comerciantes livres. É nesse contexto histórico, de transição, que Bento Santiago procura, angustiadamente, construir um corpo e uma alma para si, com o objetivo de firmar sua identidade masculina e, de certa maneira, patriarcal.

A obsessão desse narrador em busca de sua identidade não poderia deixar de ser conflituosa, lacunosa e ambígua. Antes mesmo de ser concebido, seu futuro já havia sido traçado pela sua mãe, d. Glória, sem o conhecimento de seu pai. Isso se explica pela promessa que ela fizera para que "vingasse" o segundo filho, uma vez que o primeiro nascera morto; vemos, nessa atitude, o comportamento beato da mãe de Bento Santiago e o medo do fracasso feminino, da esterilidade que impediria a consolidação da identidade da mulher do século XIX – casar e gerar filhos –, que a levou à promessa: se fosse varão, metê-lo-ia na Igreja. Antes de entrar para a escola, Bento Santiago perde o pai e passa a dividir o espaço familiar com a mãe, o tio Cosme e a prima Justina: "era a casa dos três viúvos".<sup>16</sup> Em relação à estrutura familiar de Bento Santiago, John Gledson afirma:

O estado que define de modo mais completo a família é o de viuvez. Numa sociedade, teórica e praticamente ainda patriarcal, o chefe da família foi eliminado [...]. Nenhum dos membros da família tem força de caráter para assumir o papel fundamental do pai.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> ASSIS, *Dom Casmurro*, p. 3.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>17</sup> GLEDSON, *Machado de Assis: impostura e realismo*, p. 52.

No século XIX, predominou a norma patriarcal, em que o pai exercia grande poder sobre a família, controlando quase todas as suas atividades, desde a esposa e filhos até os criados e agregados. A ausência do pai certamente influenciou a formação da personalidade do herdeiro da oligarquia rural, a partir do próprio nome, que identifica e dá certa sustentação de poder ao sujeito: Bento Santiago é chamado apenas de Bentinho; criança frágil, que recebeu uma educação não somente feminina, mas também católica demais. Isso contribuiu para acentuar o conflito de sua alma em fragmentos, lacunar e vazia. Segundo Sócrates Nolasco, a ausência do pai representa a quebra do modelo de comportamento masculino que "valoriza a violência e a competição como atributos de homem, em oposição à incorporação de uma linguagem afetiva em seu cotidiano".<sup>18</sup> Sendo herdeiro de uma fortuna e de uma tradição rural, Bentinho não sabe se relacionar com essa herança, como se comprova na seguinte passagem:

Posto que nascido na roça (donde vim com dous anos) e apesar dos costumes do tempo, eu não sabia montar, e tinha medo ao cavalo. Tio Cosme pegou em mim e escanchou-me em cima da besta. Quando me vi no alto (tinha nove anos), sozinho e desamparado, o chão lá embaixo, entrei a gritar desesperadamente: "Mamãe! mamãe!". Ela acudiu pálida e trêmula, cuidou que me estivessem matando, apeou-me, afagou-me [...].<sup>19</sup>

Diversamente do que se esperava do masculino, no contexto brasileiro do século XIX, para um homem herdeiro de escravos e de fazenda, Bentinho não sabe montar e, pior que isso, tem medo de cavalo, símbolo de força, de virilidade e de poder; é um símbolo fálico por excelência, com o qual Bentinho não tem nenhuma afinidade. Ao chamar desesperadamente pela mãe, esse sujeito reclama a ligação com o cordão umbilical, solicita, de novo, o aconchego e a segurança materna, não conseguindo desvincular-se do útero. Pierre Bourdieu, ao discutir os ritos de instituição, destaca os "ritos ditos 'de separação', que têm por função emancipar um menino com relação a sua mãe e garantir sua progressiva masculinização, incitando-o e preparando-o para enfrentar o mundo exterior".<sup>20</sup> Muitos desses ritos incitam os meninos a praticar esportes, jogos viris e a caça, por exemplo, encorajando a ruptura com o mundo materno, "ruptura da qual as filhas

---

<sup>18</sup> NOLASCO, *O mito da masculinidade*, p. 13.

<sup>19</sup> ASSIS, cit., p. 10.

<sup>20</sup> BOURDIEU, *A dominação masculina*, p. 31.

(bem como, para sua infelicidade, os 'filhos de viúva') estão isentas – o que lhes permite viver em uma espécie de continuidade com a mãe”.<sup>21</sup> Sem rompimento com a mãe, não há independência, não há novo sujeito, não há identidade masculina. A simbiose com a mãe torna o menino feminino, por extensão, como discute Robert Stoller,<sup>22</sup> citado por Lionel Ovesey e S. Ethel Person:

Embora seja verdadeiro que, na infância, o primeiro objeto de amor do menino é a mãe, há uma fase anterior na qual ele está com ela fundido antes que ela exista como um objeto separado; isto é, ele ainda não distinguiu seu próprio corpo e psique como diferentes dos dela – e ele é do sexo feminino com uma identidade de gênero feminino. É possível, então, que o menino não comece como um heterossexual como Freud supôs, ao contrário, ele deve se separar da feminilidade e do corpo feminino de sua mãe e experimentar um processo de individuação na masculinidade.<sup>23</sup>

A insegurança de Bentinho, ao ser montado no cavalo, sinaliza para sua incapacidade de se manter equilibrado em um espaço diferente do que sempre ocupa. Sua instabilidade emocional aponta para a dificuldade de olhar de cima ou de estar em cima. Quem olha de cima enxerga o que está à frente e pode agir melhor, inclusive para descobrir coisas novas que poderão trazer felicidade ou benefícios para o observador, já que se encontra, estrategicamente, numa posição de destaque para poder negociar melhor os espaços, principalmente se associamos esse fato à transição por que passa a aristocracia rural, cedendo lugar para uma burguesia mercantilista, capitalista. Bentinho, como herdeiro dessa tradição em declínio, não consegue articular seus interesses com a nova classe emergente e, também por isso, deve mesmo sucumbir. Em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu comenta as relações sociais ou afetivas que se estabelecem entre homens e mulheres como forma de controle, através das quais o masculino se impõe sobre o feminino. Para ele:

As divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de

---

<sup>21</sup> Idem, p. 36.

<sup>22</sup> STOLLER, *Perversion: the Erotic Form of Hatred*.

<sup>23</sup> OVESEY; PERSON, *Teorias psicanalíticas de identidade de gênero*, p. 134.

*habitus* diferentes, sob a forma de *hexis*, corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino. Cabe aos homens, situados do lado exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares [...]. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos [...].<sup>24</sup>

Mas Bentinho tem dificuldades de enxergar além do círculo familiar e materno. Nem mesmo aquela que poderia ser a mulher de sua vida foi percebida por ele. Numa conversa escutada atrás da porta, entre sua mãe e o senhor José Dias, é que Bentinho toma ciência de que Capitu representava um perigo para os planos de d. Glória de enviá-lo para o seminário, pois os dois poderiam estar "namorando", segundo o agregado.

O corpo e a alma de Bentinho são uma casa vazia. Sua alma somente se manifesta na presença de Capitu ou de Escobar; é, portanto, um sujeito dependente dos outros. Tanto Capitu quanto Escobar são sujeitos mais completos do que o narrador, como ele mesmo afirma: "Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também".<sup>25</sup> Nas situações mais difíceis, embaraçosas, Capitu reorganiza a fala, os gestos e as cenas, driblando as desconfianças de quem se aproximasse deles, nos momentos de maior intimidade, com uma capacidade criativa que Bentinho não possui nem consegue desenvolver, o que o faz pensar que ela sempre foi "oblíqua e dissimulada".

É conhecida a crítica sobre o fingimento de Bentinho quando quer construir uma imagem dissimulada de Capitu, desde a infância dela, a fim de convencer o leitor a aceitar o seu ponto de vista acerca dos fatos narrados, além de tentar transmitir ao leitor a sua imagem de um homem ingênuo, que fora traído pelos dois amigos de seu coração. Não devemos nos esquecer de que é ele, Bentinho, o que domina e manipula a narrativa, segundo seus interesses. Ainda que a ida de Capitu com Ezequiel para a Europa seja considerada por alguns críticos como o momento crucial em que cai a máscara do homem bom, vilipendiado, a nosso ver esse fato comprova,

---

<sup>24</sup> BOURDIEU, cit., p. 41.

<sup>25</sup> ASSIS, cit., p. 50.

sobretudo, a impotência de Bentinho diante de uma mulher forte como Capitu, segundo o próprio narrador nos confessa:

[...] Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma cousa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até à cabeça.<sup>26</sup>

As qualidades que Bentinho atribui a Capitu, de autocontrole, de mulher decidida e forte, somadas à sua capacidade de refletir e de imaginar, aproximam-na de Escobar, provocando inveja no narrador, e vão minando a sua identidade masculina, que deveria ser viril, racional e dominadora. A escrita é uma forma de esse sujeito tentar se encontrar, como já dissemos, e recompensar as suas muitas faltas e vazios, na ilusão de que a ferida da sua alma fosse suturada. Essa ferida pode ser pensada sob dois aspectos: por um lado, Bentinho amou Capitu e não conseguiu corresponder à mulher que era mais mulher do que ele era homem. Ou, se Bentinho não a amou em nenhum momento da narrativa, permanece a ferida aberta, no sentido de que não amar também provoca rasuras no sujeito desejanste. Por outro lado, poderíamos compreender a escrita como uma forma de condenar Escobar, o seu muito amado, não por "tê-lo traído" com Capitu, mas por não ter correspondido aos sentimentos que o narrador tinha por ele. John Gledson vê a escrita do romance como uma forma de Bentinho se proteger de todos que estão à sua volta; a escrita é um dos mecanismos de autodefesa, um escudo, porém incapaz de ocultar o seu "corpo vulnerável": "Bento está cômico de sua incapacidade para 'atar as duas pontas da vida', e essa consciência põe à mostra a mentira de todas as suas certezas".<sup>27</sup>

Se Bentinho pode ser considerado o vilão da história, que não dá oportunidade aos outros de se defenderem, acreditamos também que ele é vítima da sua fraqueza e da sua submissão a d. Glória e, principalmente, vítima de seu ciúme doentio, por não ter conseguido a identificação com o PAI, posto que o faz um sujeito mais incompleto do que os demais, e por ter amado tanto o seu primeiro amigo e a sua primeira namorada.

Até que o agregado José Dias coloque em prática o plano para livrar Bentinho de cumprir a promessa feita por d. Glória, o adolescente vai para o seminário e é nessa nova casa, espiritual, que o narrador vai encontrar

---

<sup>26</sup> Idem, p. 133.

<sup>27</sup> GLEDSON, cit., p. 42.

Escobar, um duplo de si mesmo, um homem que o completa, pois é como ele gostaria de ser. No capítulo intitulado "Um seminarista", o narrador relembra seus ex-colegas de seminário, tantos rostos e homens comuns, alguns já mortos, na época da escrita desse "diário". Dentre esses homens, ressalta a figura de Escobar:

Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse [...]. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva, como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando.<sup>28</sup>

As descrições que Bentinho vai fazendo de Escobar são tão minuciosas e, de uma certa forma, afetivas, que nos permitem falar de sedução. Não é por acaso que o narrador nos informa que Escobar entrou na sua intimidade. A casa vazia – a alma de Bentinho – passa a ser preenchida pelo outro que ele mesmo não é e jamais chegará a ser. A alma do narrador é uma casa desprotegida, abandonada, envelhecida e "morta":

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos.<sup>29</sup>

Casa assim, sem a presença do pai, mantida e organizada pela figura materna, tradicional e miticamente considerada frágil, não oferece resistência alguma à invasão, à posse, principalmente porque na casa de Bentinho "as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...".<sup>30</sup> Uma casa como essa seria facilmente ocupada. Foi o que aconteceu com a alma de Bentinho. Escobar tomou conta de cada espaço vazio na alma desse sujeito constituído de buracos, lacunas.

---

<sup>28</sup> ASSIS, cit., p. 93-4.

<sup>29</sup> Idem, p. 94.

<sup>30</sup> Ibidem.

Se o relacionamento "amoroso" com Capitu foi induzido, inconscientemente, por José Dias, a intimidade com Escobar surgiu espontaneamente, e ficou guardada no coração do narrador. Enquanto Bentinho se constitui, a cada passo da narrativa, como um sujeito fragmentado, vazio, Escobar figura-se como o seu oposto: "Notei que os movimentos rápidos que tinha e dominava na aula também os dominava agora, na sala como na mesa".<sup>31</sup> Ao se referir a Capitu, Bentinho recorda seus olhos de cigana oblíqua e dissimulada, ou seus olhos de ressaca, mas de Escobar lembrava os olhos claros, "dulcíssimos; [...]. A cara rapada mostrava uma pele alva e lisa. [...] Realmente, era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado".<sup>32</sup> Além de prestar demasiada atenção ao corpo do amigo e a cada gesto dele, o narrador vai-se revelando, pouco a pouco, seduzido. Valéria Jacó Monteiro, comentando Augusto Meyer,<sup>33</sup> nos diz que "*Dom Casmurro* é o livro de Capitu", mas é, também, uma "tragédia do olhar".<sup>34</sup>

Através da metonímia metaforizada olho-olhar, cujo foco é Capitu, destacamos que esta personagem é o *leitmotiv* da intriga da obra. No entanto, é essa mesma metáfora do olhar, ou "metaforolhar", no dizer de Monteiro, que perpassa praticamente todas as análises de nossa pesquisa, sendo que o foco do olhar do narrador ou das personagens masculinas abandona o objeto corporal feminino, centrando-se nos corpos masculinos. É nesse sentido que direcionamos a nossa análise de *Dom Casmurro*, pois Bento Santiago encaminha o seu olhar com muito mais intensidade e gozo sobre o corpo de Escobar do que sobre o corpo de Capitu.

Na sequência dessa cena anteriormente citada, após o jantar, Bentinho acompanha o amigo até a porta de sua casa: "Separamo-nos com muito afeto: ele, de dentro do ônibus, ainda me disse adeus, com a mão. Conservei-me à porta, a ver se, ao longe, ainda olharia para trás, mas não olhou".<sup>35</sup>

Interessante observar que essa cena repete a mítica despedida dos amantes, quando o homem sai do espaço particular para o público, por algum motivo, e a mulher fica à soleira da porta, acenando com a mão ou despedindo lágrimas de saudade antecipada. É a mulher que fica e espera,

---

<sup>31</sup> Idem, p. 117.

<sup>32</sup> Idem, p. 117-8.

<sup>33</sup> MEYER, *Textos críticos*, p. 219.

<sup>34</sup> MONTEIRO, *Dom Casmurro: escritura e discurso – ensaio em Literatura e Psicanálise*, p. 91.

<sup>35</sup> ASSIS, cit., p. 118.

enquanto o homem parte, sem a certeza de que vai voltar.<sup>36</sup> Essas despedidas, "tão rasgadas e afetuosas",<sup>37</sup> foram presenciadas por Capitu, que, da janela de cima, questionava quem era aquele amigo tamanho: "– É o Escobar, disse eu indo pôr-me embaixo da janela, a olhar para cima".<sup>38</sup> Não poderíamos deixar de relacionar essa cena à do cavalo (em que Bentinho não consegue manter-se em cima do animal), já citada e discutida. Aqui, Bentinho ocupa o espaço inferior ao espaço ocupado por Capitu, já que ele se encontra embaixo da janela em que ela está, a olhar para cima. Nessa cena percebemos, simbolicamente, a condição de inferioridade de Bentinho em relação a Capitu.

A admiração e a afeição que Bentinho tem por Escobar excedem ao "amor" que dizia sentir por Capitu, já que não descreve nenhuma situação com ela em que revele tão efusivos sentimentos, também comprovados quando Escobar, no seminário ainda, calcula, mentalmente, os valores dos aluguéis das casas de Bentinho:

Fiquei tão entusiasmado com a facilidade mental do meu amigo, que não pude deixar de abraçá-lo. Era no pátio; outros seminaristas notaram a nossa efusão; um padre que estava com eles não gostou.

– A modéstia, disse-nos, não consente esses gestos excessivos; podem estimar-se com moderação.<sup>39</sup>

Talvez não fosse o gesto em si que incomodasse o padre, mas o medo da evolução dos sentimentos, o temor de que o contato corporal entre dois homens pudesse conduzi-los a excessos de ternura, à homossexualidade. O seminário, habitado apenas por homens, muitos deles adolescentes, favorecia o surgimento de "afeições contra a natureza". Daí a repreensão do padre. Sabendo que eram vigiados, para burlar a censura, os dois amigos se tocam, às escondidas, uma vez mais, "com tal força que ainda me doem os dedos".<sup>40</sup>

Como sabemos, a escrita de *Dom Casmurro* é elaborada quase quarenta anos após os fatos acontecidos; isso quer dizer que cada momento

---

<sup>36</sup> Por outro lado, após a morte de Escobar, quando Bentinho envia Capitu e Ezequiel para a Europa, temos uma situação inversa a essa, pois o feminino é que passa a ocupar o lugar público, o fora de casa, enquanto Bentinho fica, tentando resgatar a sua identidade através da reconstrução da casa de Mata-cavalos. O fato de Capitu aceitar, sem resistência, a ida para o estrangeiro confirma o quanto ela é mais segura de si do que o narrador.

<sup>37</sup> ASSIS, cit., p. 118.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Idem, p. 148.

<sup>40</sup> Ibidem.

participado com Escobar ficou impregnado na memória do narrador como algo de que não queria e não podia esquecer-se, como o contato que ainda lhe fazia doerem os dedos, ou lhe doía na alma. Segundo o narrador,

A minha alegria acordava a dele, e o céu estava tão azul, e o ar tão claro, que a natureza parecia rir também conosco. São assim as boas horas deste mundo. Escobar confessou esse acordo do interno com o externo, por palavras tão finas e altas que me comoveram [...].<sup>41</sup>

Ora, somente a paixão é capaz de despertar na alma sentimentos tão delicados e harmônicos com a natureza. Em nenhum momento da narrativa o narrador abre as janelas e portas da sua alma para falar de seu amor por Capitu como fala de seu amigo Escobar. Isso se justifica porque, quando saiu do seminário para se casar com Capitu, ela havia chegado tarde demais. A alma de Bentinho, de janelas e portas sem chaves nem fechaduras, já havia sido preenchida por Escobar. Restou a ela o alpendre, um espaço intermediário que nem é dentro nem é totalmente separado da casa. Assim, Capitu não está dentro nem está completamente fora da casa desse narrador ensimesmado, enquanto Escobar adentrou a alma dele, definitivamente:

Enquanto viveu, uma vez que estávamos tão próximos, 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.<sup>42</sup>

Essa passagem refere-se a uma recordação que o narrador tem da época em que os dois amigos se casaram. Apesar de viverem em casas separadas, os dois mantinham estreita relação de amizade, como se fossem um. De uma certa forma, Bentinho perde o seu amigo do coração para uma mulher; isso gerou ciúmes no narrador, que tentará encontrar um meio de culpá-lo de alguma maneira, a fim de expulsá-lo, definitivamente, da casa de sua alma. Certa vez, ao conversarem sobre o mar, Escobar se gaba de saber nadar bem, ter ótimos pulmões e braços fortes. Pede a Bentinho para comprovar:

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Não só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra cousa; achei-os mais

---

<sup>41</sup> Idem, p. 146.

<sup>42</sup> Idem, p. 181.

grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar.<sup>43</sup>

Bentinho infringiu sérias regras de comportamento masculino. Primeiro, admirou tanto um homem que o alojou em sua intimidade, antes do amor por uma mulher; segundo, ousou tocar, mais de uma vez, no corpo de outro homem, seu amigo extremado. Apalpar os braços de Escobar despertou inveja em Bentinho, ou por não ter um corpo atlético como o do amigo ou por não saber nadar. Mas, além disso, o narrador sentiu uma outra coisa que não quis nos revelar, talvez pensando na discriminação e na repressão da sociedade do século XIX, como eles já haviam experimentado, um dia, no pátio do seminário.

No entanto, a amizade intensa desses dois homens e a afeição que sentiam um pelo outro saíram pelas brechas da narrativa ou pelas frestas das janelas e portas semicerradas de suas almas, espalhando, durante a escrita, uma sensação de um desejo castrado, encarcerado na memória do narrador. Pode ser que, ao falar de si mesmo, tentando reconstituir o que foi e o que ele era, Bentinho acabe deixando sair desses quartos fechados a sua afeição por Escobar, como se comprova na dedicatória e na fotografia dos dois, sobre a mesa do narrador:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida ao peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: "Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70".<sup>44</sup>

O retrato é uma forma de memória associada à afeição. Quando fotografamos alguém, tentamos eternizar aquilo que é mortal, fugaz; tentamos congelar o tempo naquele instante, para vivê-lo a qualquer tempo. A fotografia é a mais perfeita ilusão de eternidade. Oferecemo-la a alguém quando o amamos e queremos compartilhar com essa outra pessoa o nosso desejo de ser lembrado, de ser amado. Há, nesse oferecimento, um pacto de amor, um segredo dividido, talvez uma confissão implícita de que amanhã seremos outras pessoas ou de que amanhã já não viveremos.

---

<sup>43</sup> Idem, p. 184.

<sup>44</sup> Idem, p. 186.

Quando o retrato é oferecido com uma dedicatória, a confissão é explícita: amamos aqueles a quem ofertamos essas cristalizações de fragmentos de nossas vidas. Normalmente, as dedicatórias são escritas atrás dos retratos, assumindo um caráter íntimo, confessional, que não deve ser compartilhado por todos, apenas pelo destinatário da doação. No caso do retrato de Escobar, oferecido a Bentinho, a dedicatória foi escrita na frente, em letras razoavelmente grandes, pois o advogado-narrador as podia ler de onde estava, a uma certa distância. Além disso, essa dedicatória tem um caráter afetivo explícito: "Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar".

A afeição entre os dois amigos é semelhante à dos amantes; esse sentimento vai-se revelando pouco a pouco e deve ser interdito o quanto antes. Talvez seja por isso que Escobar morre, no capítulo seguinte, intitulado "A catástrofe". Morte inesperada (por afogamento, quando já sabíamos que Escobar possuía braços fortes e sabia nadar muito bem); a saída de cena do grande amigo é narrada de maneira brusca e breve, em um capítulo de apenas doze linhas. O que se segue é a desconfiança de Bentinho de que Escobar tinha sido amante de Capitu, já que o narrador a vira chorando no dia do enterro do amigo, enternecida como se fosse a verdadeira viúva.

Depois da separação e da morte de Capitu e de Ezequiel, Bento Santiago torna-se *Dom Casmurro*, porque não foi homem suficiente para ser esposo e pai, da mesma forma que Capitu fora esposa e mãe. Solitário, o narrador constrói uma nova casa, situada no Engenho Novo, reproduzindo nela algumas características que lembravam a casa antiga, a de Mata-cavalos, onde começou a sua história "mal contada" e "mal vivida" com Capitu.

Como diz o narrador, no início da obra, "O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência".<sup>45</sup> Seu projeto era bastante ambicioso e inexecutável, pois o passado não pode ser resgatado como ele de fato foi. Toda tentativa de recuperá-lo culminará no abismo e no vazio das palavras e da memória, lacunar, incompleta. Reconstruir a história de sua vida é ficcionalizá-la, pois a memória não dá conta de resgatar todos os fatos acontecidos com o narrador, como ele próprio nos afirma:

Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. Por exemplo, agora que contei um pecado, diria com muito gosto alguma bela ação

---

<sup>45</sup> Idem, p. 3.

contemporânea, se me lembrasse, mas não me lembra; fica transferida a melhor oportunidade.<sup>46</sup>

Ao retornar à casa de Mata-cavalos, Bento Santiago não é mais o Bentinho de outrora, agora ele é *Dom Casmurro* e não pode ser reconhecido naquele antigo espaço onde conheceu Capitu e sua sedução: "No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. [...] Tudo me era estranho e adverso".<sup>47</sup> Foi por se considerar um estranho na casa onde vivera os melhores dias de sua vida que Bento Santiago deixou que a demolissem e procurou transferir algumas lembranças para a nova casa, do Engenho Novo. Para Monteiro, a destruição da casa relaciona-se com o desencanto de Bentinho, que, talvez, pretendesse reviver na nova casa o seu amor perdido ou reencontrar-se com a mãe, símbolo de identidade e de completude:

Dom Casmurro desejava ver recuperada, na antiga casa, a perfeição dos momentos vividos por ele. O reencontro com a casa não lhe trouxe de imediato o amor, cuja representação simbólica seria o afeto materno. Estando a mãe morta, veio à tona o sentimento de incompletude, liberando a agressividade que fora dirigida a casa, compreendido este sentimento no não impedimento de destruí-la.<sup>48</sup>

Mas o tempo não passou apenas para o narrador, passou também para Ezequiel, que, ao retornar da Europa, já é um homem feito. Apesar disso, somente a alma de Bentinho havia envelhecido, impressão que ele não consegue reconhecer e a transfere para a antiga casa; nesse sentido, a alma de Bentinho tornou-se uma tapera, um mausoléu triste e inabitável, um monumento soturno, portanto, casmurro. Não é o caso do filho Ezequiel, que sempre, ao voltar para casa, "contava-me as recordações que ia recebendo das ruas e das casas. Admirava-se que muitas destas fossem as mesmas que ele deixara, como se as casas morressem meninas".<sup>49</sup>

Portanto, como já dissemos, foi a casa da alma do narrador que havia envelhecido e estava em escombros, daí a tentativa de reedificá-la, através da escrita que, por ser uma fabulação memorialística, sempre apresentará certas fissuras, as quais poderão minar a construção do narrador, a qualquer tempo.

---

<sup>46</sup> Idem, p. 113.

<sup>47</sup> Idem, p. 212.

<sup>48</sup> MONTEIRO, cit., p. 64.

<sup>49</sup> ASSIS, cit., p. 215.

As casas não podem morrer meninas como não podem morrer velhas, mas a alma do narrador sim, como a de Bentinho, que começou a envelhecer na adolescência, pela impossibilidade de se constituir um sujeito pleno e consciente, incapaz de amar e de ser ele mesmo, já que se declara um sujeito em falta. Que a terra lhe seja leve!

## Referências

- ALLEN, Dennis. Homosexualité et littérature. *Franco-Italica*, serie contemporanea, Alessandria, n. 6, p. 11-27, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- \_\_\_\_\_. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro: Dialogarts, ano 7, n. 8, 2000, p. 7-42.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GREEN, André. *Narcisismo de vida: narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.
- GREEN, Martin. La homosexualidad en la literatura. In: STEINER, George; BOYERS, Robert (Org.). *Homosexualidad: literatura y política*. Madri: Alianza, 1985, p. 282-300.
- MEYER, Augusto. *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MONTEIRO, Valéria Jacó. *Dom Casmurro: escritura e discurso – Ensaio em Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Hacker Editores; Cespuc, 1997.
- NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- OVESEY, Lionel; PERSON, Ethel S. Teorias psicanalíticas de identidade de gênero. In: CECCARELLI, Paulo Roberto. *Diferenças sexuais*. São Paulo: Escuta, 1999, p. 121-150.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.
- STOLLER, Robert. *Perversion: the Erotic Form of Hatred*. New York: Pantheon, 1975.
- TODA IGLESIA, Maria Ángeles. That Horrible, Horrible Fate of Mine!: el Héroe Homosexual en el Decadentismo. *Stylistica*, Sevilha, n. 4, p. 85-91, 1995-96.

**OSMAR PEREIRA OLIVA** é professor na Universidade Estadual de Montes Claros, Unimontes. Publicou recentemente: Aforismos e ironia em *A mão e a luva*, de Machado de Assis. *Araticum* (On-line), v. 12, p. 85-97, 2015; *Brasil e Portugal nos oitocentos: crítica, imprensa e ficção*. Montes Claros, MG: Editora Unimontes, 2015, v. 1; Machado, Camilo e Eça: devaneios em torno do conto "O diplomático". In: OLIVEIRA, Paulo Motta; PAVANELO, Luciene Marie (orgs.). *Diálogos possíveis: Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e a literatura do século XIX*. São Paulo: 7Letras, 2016, v. 1, p. 106-15.

Recebido: 07.04.17

Aprovado: 09.07.17