

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

DOM CASMURRO EM MOVIMENTO:

Suas traduções-reescrituras em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Sônia Lúcia Ramalho de Farias.

**ARIANE DA MOTA CAVALCANTI
RECIFE
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

***DOM CASMURRO EM MOVIMENTO:
Suas traduções-reescrituras em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*.***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Sônia Lúcia Ramalho de Farias.

**ARIANE DA MOTA CAVALCANTI
RECIFE
2009**

Cavalcanti, Ariane da Mota

Dom Casmurro em movimento: suas traduções-reescrituras em São Bernardo e Amor de Capitu / Ariane da Mota Cavalcanti. – Recife: O Autor, 2009.

225 folhas

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - Crítica. 2. Literatura comparada. 3. Assis, Machado, 1839 - 1908 - Crítica e interpretação. 4. Ramos, Graciliano, 1892 - 1953 - Crítica e interpretação. 5. Sabino, Fernando, 1923 - Crítica e interpretação. I. Título.

**82.09
809**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2009-33**

ARIANE DA MOTA CAVALCANTI

**Dom Casmurro em Movimento: Suas Traduções - Reescrituras em São
Bernardo e Amor de Capitu**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

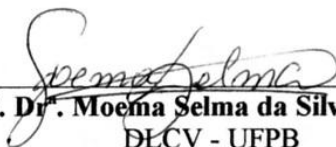
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr.^a Sônia Lúcia Ramalho de Farias
Orientadora – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr.^a Moema Selma da Silva D'Andrea
DECV - UFPB

Recife – PE
2009

A
Nina
Emani e Mariluz,
o triângulo mais forte que já li.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Sonia Ramalho, minha querida orientadora, não apenas pelos últimos dois anos de total assistência, mas por acompanhar a minha trajetória desde a graduação. Sônia “deixa as suas marcas” na minha história acadêmica por ter me oferecido a descoberta do que é estudar literatura com sistematicidade e compromisso teórico; por ter me mostrado o que é ensinar e, simultaneamente, conferir ao aluno a possibilidade da autonomia intelectual. Este percurso de mestrado, do início até a “última página”, só se explica por que ela passou por mim. Inúmeras aulas, encontros, e-mails, livros emprestados; minha gratidão é insuficiente para responder à sua generosidade e profissionalismo.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE (PPG-LETRAS), coordenado titularmente pela professora Ângela Dioníso, por quem guardo grande admiração pela competência de seu trabalho, tanto em sala de aula e como pesquisadora, quanto dentro da função administrativa que agora desempenha. Com o auxílio do programa, que vem crescendo com a iniciativa da equipe coordenada por Ângela Dinoníso, tive acesso ao apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPQ), que foi fundamental para que eu pudesse me dedicar integralmente à realização da pesquisa.

Ao professor, e vice-cordenador do PPG-LETRAS, Anco Márcio Tenório Vieira devo muitos agradecimentos, não somente pelas aulas durante o curso, bem-vindas como felizes surpresas, que, reconhecidamente, alargaram meus posicionamentos críticos e teóricos, como também pela sua sempre acessibilidade e interesse em colaborar com o meu trabalho, sugerindo referências bibliográficas decisivas para o desenvolvimento da pesquisa e, inacreditavelmente, disponibilizando a sua biblioteca pessoal.

Ao professor Aldo de Lima do Departamento de Letras da UFPE agradeço por ter, ainda nos anos iniciais da graduação, instigado significativamente a minha curiosidade pela noção de sistema literário brasileiro, presente no *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Foi desse embrião cativado por ele que me veio mais tarde a iniciativa de estudar como os escritores brasileiros “passam

a tocha” entre si, dinâmica altamente presente entre os romances recortados neste trabalho.

Agradeço de maneira muito especial à professora Else Ribeiro Pires Vieira, da Queen Mary, University of London. Estive com Else Ribeiro em julho de 2008, em um simpósio sob sua coordenação, dentro do XI Encontro Internacional da ABRALIC realizado na USP, ocasião em que tive a oportunidade de solicitar a sua tese de doutorado, à qual, meses antes, já vinha tentando ter acesso pela internet sem nenhum êxito, pois não estava publicada no meio. A professora foi imensamente generosa por se dar o trabalho de fazer uma cópia da tese e enviá-la por sedex ao meu endereço no Recife. Sua enriquecedora pesquisa, *Por uma teoria pós-moderna da tradução*, é uma das bases teóricas centrais desta dissertação, que, certamente, perderia em muito se não fosse a simpatia e a disponibilidade que ela demonstrou diante da minha solicitação.

Agradeço aos demais professores do Programa de Pós-graduação em Letras dos quais fui aluna: Lourival Holanda, Lucila Nogueira, Roland Walter, Yaracilda Coimet e a saudosa Piedade Sá, pelo significativo desenvolvimento que me proporcionaram em suas respectivas disciplinas, as quais frutificaram comunicações e publicações que, então, pesam positivamente no meu currículo acadêmico.

Agradeço aos amigos que me fizeram companhia nesta “travessia”. São muitos e nobres os “jagunços” que desbravaram comigo este “Grande sertão”. As veredas se repartem em muitos nomes: Raul Azevedo, Rebeca Santos, Clederson Diego, Joelma Santos, Frederico Machado, João Batista, Kleiton Pereira, Cristhiano Aguiar, Eduardo França, Denise Faria, Conrado Falbo, Bárbara Roberta, Luciana Escoperrante, Marta Virgínia, Maria das Graças Dias, Tereza Katarina, Zilda Oliveira. Lindos e vibrantes, meus amigos.

E a mais precíua gratidão: a Emani e Mariluz; ao amor que vejo entre os dois e deles recebo: meu apoio e impulso.

DOM CASMURRO EM MOVIMENTO:

Suas traduções-reescrituras em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*.

Resumo: Esta dissertação estuda como o romance *Dom Casmurro* é traduzido-reescrito em dois romances situados em momentos distintos do século XX: *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e *Amor de Capitu* (1998), de Fernando Sabino. A análise comparativa então desenvolvida demonstra como cada um dos romances reescreve de maneira particular a obra machadiana, apontando como as ressignificações do romance se constituem em diálogo com as tendências estéticas e ideológicas de seus respectivos contextos de produção.

Palavras-chaves: *Dom Casmurro*, reescritura, *São Bernardo*, *Amor de Capitu*.

**DOM CASMURRO IN MOTION:
Its translations-rewritings in *São Bernardo* and *Amor de Capitu*.**

Abstract: This dissertation analyses how the novel *Dom Casmurro* is translated-rewritten into two novels situated in different times of the twentieth century: *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos, and *Amor de Capitu* (1998), by Fernando Sabino. The comparative analysis developed then demonstrates how each novel rewrites the work by Machado de Assis in a peculiar way, pointing out how the novel's resignifications constitute a dialogue with the aesthetic and ideological tendencies of its respective production contexts.

Keywords: *Dom Casmurro*; Rewriting; *São Bernardo*; *Amor de Capitu*

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.

Grande Sertão: Veredas.

SUMÁRIO:

Introdução	11
Capítulo 1. Dom Casmurro em movimento	19
1.1 Como o <i>livro de areia</i>	19
1.2 Próximo ao <i>status de mito literário</i>	22
1.3 Um texto <i>escrevível</i>	27
1.4 <i>Dom Casmurro</i> “em três versões”.....	31
1.4.1 O foco na imagem feminina	34
1.4.1.1 José Veríssimo e João dos Santos.....	37
1.4.1.2 Lúcia Miguel Pereira.....	42
1.4.1.3 Augusto Meyer e Eugênio Gomes.....	44
1.4.1.4 A imponência de um feminino pérfido.....	47
1.4.2 O foco em Dom Casmurro: o discurso bacharelesco.....	57
1.4.2.1 Hellen Caldwell.....	58
1.4.2.2 Silviano Santiago.....	61
1.4.2.3 Roberto Schwarz.....	65
1.4.2.4 John Gledson.....	68
1.4.2.5 A abertura e a (de)limitação em um recorte analítico específico.....	71
1.4.3 O foco no ceticismo e na problematização da escritura do livro.....	74
1.4.3.1 José Raimundo Maia Neto e o ceticismo pirrônico.....	74
1.4.3.2 Abel Barros Baptista e a <i>Autobiografia</i>	83
1.4.3.3 Mais abertura.....	90
1.5 <i>Dom Casmurro</i> “aqui e agora”.....	92
Capítulo 2. A tradução enquanto reescritura	96
2.1 Eneida Maria de Souza: <i>Tradução e intertextualidade</i>	97
2.2 Else Vieira: <i>Por uma teoria pós-moderna da tradução</i>	99
2.3 João Alexandre Barbosa: <i>Envoi: a tradução como resgate</i>	113
2.4 “Traduzindo”: o que se “leva adiante”.....	116

Capítulo 3. A tradução de <i>Dom Casmurro</i> em <i>São Bernardo</i>.....	118
3.1 A leitura escreve a tradução.....	118
3.2 A tradução e o contexto ficcional do Romance de 30.....	121
3.3 Graciliano e Machado / <i>São Bernardo</i> e <i>Dom Casmurro</i>	128
3.4 <i>São Bernardo</i> ressignifica <i>Dom Casmurro</i>	134
3.4.1 O discurso bacharelesco minado.....	135
3.4.2 A Imagem feminina: um suplemento intelectual e socialista.....	146
3.4.3 O perfil cético e autobiográfico em <i>São Bernardo</i>	160
3.4.3.1 O ceticismo na escrita de Paulo Honório.....	160
3.4.3.2 A <i>autobiografia</i> em <i>São Bernardo</i>	165
CAPÍTULO 4. A tradução de <i>Dom Casmurro</i> em <i>Amor de Capitu</i>.....	178
4.1 A autoria declara a tradução.....	178
4.2 A tradução e o ritmo paródico do contexto ficcional de 90.....	180
4.3 <i>Amor de Capitu</i> ressignifica <i>Dom Casmurro</i>	186
4.3.1 A retórica da verossimilhança transvertida para a terceira pessoa.....	187
4.3.2 A Imagem feminina sob a marca de Dom Casmurro.....	193
4.3.3 O ceticismo traduzido em tripla realização e a autobiografia minada.....	202
Conclusão.....	209
5.1 A diferença na dissolução da retórica da verossimilhança.....	209
5.2 As imagens do feminino.....	212
5.3 As ressignificações do ceticismo e da autobiografia.....	214
Bibliografia.....	218

INTRODUÇÃO

O romance Dom Casmurro pode ser incluído entre os mais notáveis do gênero, não já brasileiros, mas universais, cujo manancial de sugestões não se esgota nunca, obrigando por isso mesmo a crítica tê-lo sempre sobre a alça de mira.

Eugênio Gomes.

Este trabalho coloca em ação o que Eugênio Gomes sugere ser uma espécie de “tarefa inevitável” para a crítica: “mirar” o romance *Dom Casmurro*, que, pela sua “inesgotável” fonte de sentidos, está entre os mais notáveis do imaginário literário não só nacional, como universal. O ensaísta de *O enigma de Capitu* (1967), ao “mirar” o romance, faz questão de assinalar:

Obviamente, toda a obra de literatura que admite várias interpretações é rica de sentido e, por isso mesmo, atrai maior interesse da crítica. Acha-se precisamente nesse caso o *Dom Casmurro*, que é a narrativa mais ambígua da literatura nacional (1967, p. 15).

Em face às palavras do autor, este sítio dissertativo que então tem início se confessa seduzido pelos ilimitados atrativos que Machado de Assis faz germinar a partir de curtíssimos 148 capítulos, dissolvidos em menos de 200 páginas.

É surpreendente a imponência de *Dom Casmurro* no conjunto da obra machadiana. Inicialmente, muitos tenderam a explicá-la com o argumento da romântica “genialidade”, mas há, contudo, uma justificativa mais contundente a respeito. Machado mais do que ser o “puro gênio”, na sua imagem mais romanceada pelos críticos, sobretudo os da primeira geração crítica que o recepciona, voltados, como frisa Antonio Candido (2004), para seu “estilo impecável”, e para a sua “ironia fina”; ou mesmo, antes de ser um “mulato ressentido”, em sua qualificação mais indigna disseminada por Silvio Romero, atuou como um escritor moderno. Como tal, Machado criou narrativas e personagens em compasso com a problematização crítica das possibilidades da linguagem, da exploração do código literário. O fez, ainda, apresentando um

“instinto de nacionalidade” peculiar, ao colocar em cena, sem cair na descrição pitoresca comum a muitos dos seus contemporâneos, as marcas da sociedade brasileira do século XIX; o resultado desse posicionamento artístico se revela apoteoticamente em *Dom Casmurro*.

Se *Dom Casmurro* se destaca, sobretudo pela pluralidade interpretativa que tem evocado, é porque se trata de um romance que se colocou como “questão” e, ao mesmo tempo, como “resposta” a certa prática literária “tradicional”, comum à produção majoritária de seu tempo, a qual estava baseada predominantemente em “contar um enredo” a um leitor “passivo”. O romance machadiano, como toda obra dita moderna, caracterizada pela introdução da reflexividade sobre o próprio código literário, pela autocrítica, e pelo convite de uma maior participação do receptor na construção dos sentidos, não se limita a apenas “narrar” uma história; ele problematiza a atividade narrativa na sua relação dialógica com o leitor, à medida que apresenta todas as “ferramentas” para que a própria leitura se instale enquanto “dúvida” e impulse o “recontar” e o “reescrever” o lido, convergindo para diferentes caminhos interpretativos. Tal perfil do romance machadiano, antes de ser fruto de uma “genialidade solitária”, como está mais do que demonstrado por uma vasta produção crítica, aponta para o diálogo travado pelo autor com um núcleo de escritores e pensadores ingleses e europeus, cujas obras igualmente estiveram além da sua tradição contemporânea, entre os quais estão Shakespeare, Sterne, Maistre, Garret, Luciano, Pascal, Schopenhauer, Montaigne, etc.

A escritura de Machado em *Dom Casmurro* revela, surpreendentemente, que as possibilidades de sentidos podem se multiplicar em uma proporção ininterrupta, e, desse modo, a “procura” para “localizá-los”, em vez de apaziguar, inquieta, desafia. O “leitor desafiado, então, pode ficar entre desistir de “reler/reescrever” a história; ou, por outro lado, enfrentar o turbilhão inesgotável que é o *Dom Casmurro*. E qual das alternativas vem se tomando uma realidade freqüente ao longo da vida literária do romance? A existência de incontáveis interpretações, vindas do público em geral e de críticos de várias nacionalidades, junto às diversas obras que surgem como “reescrituras” do livro do narrador

Casmurro e sua Capitu, respondem à questão: mostram que não se vira simplesmente a cara para ele, mas se coloca-o sempre sob “a alça de mira”.

Este trabalho se atém à produção literária do século XX que, de alguma forma, inquietada com o texto de Machado de Assis, o reescreve. Tentará, assim, investigar como novos escritores acabam criando novas obras que retomam *Dom Casmurro* e a ele conferem novos significados. É notável que o romance machadiano tem sido avidamente “reescrito” por uma grande leva de escritores somente a partir do final do século XX. José Endoença Martins, na obra *Enquanto isso em Dom Casmurro*; Domício Proença Filho, em *Capitu – Memórias Póstumas*; Dalton Trevisan, nos contos *Capitu sou eu*¹ e *Capitu sem enigma*; e Fernando Sabino, em *Amor de Capitu*, são alguns dos principais nomes, entre os vários, que se voltam para o texto de Machado nos últimos anos. É também no mesmo período, com uma recorrência mais acentuada a partir da década de 90, que o livro alcança a sua expansão para outros meios semióticos, como o teatro, o cinema, a dança e a música².

Contudo, essa incidência maior nos últimos anos dos Novecentos, que se adentra pelo novo milênio, não nega a “feitura” de uma “presença” do romance também na primeira metade do século XX. A força de *Dom casmurro* é de tal imponência, que ele não pode ser visto apenas na produção literária mais recente, animada pelo ritmo do pastiche e da paródia. É possível perceber sua reaparição sutil, sob uma “nova roupagem”, na década de 30, em *São Bernardo* (1934). O romance de Graciliano Ramos lança mão da “fôrma” machadiana: trata-se de uma obra que é semelhantemente constituída pela escritura de um livro a “revisar o vivido”; uma escritura conduzida por um narrador-protagonista igualmente afetado pela paixão do ciúme frente à esposa – o “novo burguês do Sertão”, Paulo Honório; o seu casamento também é minado e o personagem acaba semelhantemente solitário nos redutos de sua propriedade. Sob essa ótica, que rastreia “um ponto

¹ Ver o ensaio a respeito do conto, de Moema Selma D’Andréa, *Capitu sou eu, ou é ela? Afinal, quem é Capitu*. Centenário de Machado de Assis. João Pessoa: *Correio das Artes*, ano LX, n. 52, setembro de 2008.

² Refere-se à música *Capitu*, de Luiz Tatit, cuja letra assinala a célebre relação entre a personagem e o mar, bem como a interliga com um site da internet.

de encontro” entre as duas obras, *São Bernardo* pode ser encarado como um romance que retoma *Dom Casmurro*, reescrevendo-o em 30 com novos adereços.

Dessa forma, este trabalho pretende sair do curso comum da maioria dos estudos acerca dos retornos de Dom Casmurro no século XX, que se concentram bem mais na análise das obras mais recentes, e se destina a investigar como o romance também se faz presente na primeira metade dos Novecentos, em *São Bernardo*. O objetivo é comparar a partir de quais traços estéticos e ideológicos particulares o livro machadiano é reescrito tanto por um romance da primeira, quanto da segunda metade do século XX.

A obra da década de 90 selecionada para se estabelecer uma comparação com *São Bernardo* é *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino. O livro se faz interessante por se propor, ironicamente, a se passar por uma “Leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”, tal qual está indicado no seu subtítulo. Percebe-se que as obras de Graciliano e Sabino estão em contraponto, na medida em que a primeira “retoma” e “refaz” o narrador em primeira pessoa, também trabalhando na escritura de um livro “acerca do que viveu”; e em que a segunda pretende “excluí-lo”, minando, contrariamente, a mesma escritura. Está neste “desajuste”, na curiosidade de sua análise, a motivação para a pesquisa. A meta é verificar como as duas obras, erigidas em contextos ficcionais diferentes do século XX (as décadas de 30 e 90), se reportam para *Dom Casmurro* e o “atualizam”, a partir de novos e diversos enfoques estéticos e ideológicos, colocando-o, assim, em contínuo movimento no nosso sistema literário.

Particularmente sobre o diálogo entre *São Bernardo* e *Dom Casmurro*, assinala-se a relevância de sua contemplação em um estudo sistematizado, como o aqui desenvolvido, uma vez que a crítica costuma mencionar a proximidade entre os autores³ e até mesmo entre as duas obras quanto a vários aspectos,

³ Entre os diversos ensaios que tocam no assunto, podem ser citados os mais conhecidos, como os de Álvaro Lins (Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo. In: *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1991, p-p 128-136), e A. Fonseca Pimentel (Graciliano e Machado de Assis. In: BRAYNER, Sônia (Org). *Graciliano Ramos*: Coleção fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p-p 238-243.). Uma abordagem comparativa entre os escritores feita mais recentemente é a de John Gledson (Machado de

como o tema do ciúme, da possibilidade de adultério, da “coloração” trágica, mas são raras as iniciativas mais aprofundadas de analisar comparativamente o jogo intertextual em que estão envolvidas, suas semelhanças e diferenças. O ímpeto desse trabalho se direciona, assim, em ir além da simples percepção do diálogo, aparente em pareceres como os seguintes, de Eduardo Lourenço e Abel Barros Baptista, que, ao dissertarem sobre o trágico moderno, associam os dois romances:

É precisamente no autor mais “ortodoxo” (nessa época) que encontramos uma das raras visões realmente trágicas do romance brasileiro moderno. Referimo-nos não só ao autor de *Angústia*, mas também do *tão machadiano São Bernardo*, livro de um pessimismo intenso que tanto admirava um dos nossos romancistas com maior sentido trágico, Carlos de Oliveira (LOURENÇO, 2001, p. 202, grifo meu).

O trágico requer uma construção poética: desentranhar-se-ia dum *encadeamento das ações*, determinado por princípio passível de descrição ao menos poética. A literatura brasileira oferece exemplos preciosos dessa exigência de inteligibilidade e dos paradoxos que enfrenta. O mais célebre, e decerto fundador, é *Dom Casmurro*; outro de que agora me ocupo, é *São Bernardo* (BAPTISTA, 2004, p. 193).

Se os autores citados deixam apenas as “pistas” do diálogo, aqui se investiga a intertextualidade latente entre os romances com mais afinco. O estudo conduz ainda não só a uma resposta de como o *Dom Casmurro* ganha novos sentidos na primeira metade do século XX, em Graciliano Ramos, como o próprio *São Bernardo* é conduzido a ser visto com um “outro olhar”, que ultrapassa os pareceres já cristalizados na crítica; os de que ele tematiza “A reificação de Paulo Honório” (LIMA, 1966), “O mundo à revelia” (LAFETÁ, 1977), que rompe com a descrição natural pitoresca (CANDIDO, 1992), sendo emblema de um “corte amolado” no neo-naturalismo de 30 (SUSSEKIND, 1984)⁴. A *São Bernardo* se oferece aqui um novo sentido: que ele seja encarado também como um romance

Assis e Graciliano Ramos: especulações sobre sexo e sexualidade. In: *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo Companhia das letras, 2006).

⁴ No capítulo três será discutido o emprego do termo naturalismo e neonaturalismo pela autora.

que trava contato com a nossa tradição literária, se constituindo como uma “tradução/recriação” de *Dom Casmurro*. Assim, Paulo Honório não fica limitado a ser um ícone da burguesia industrial nascente no sertão brasileiro, mas também um “Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro” suplementado e diferenciado em jogo com o novo “horizonte de expectativa” da década de 30. O presente trabalho procura alargar, assim, as percepções não só do romance machadiano, como do texto do escritor alagoano.

Quanto à obra de Sabino, ela desperta uma significativa curiosidade de pesquisa, pois “transforma” o narrador Casmurro e sua fulcral subjetividade na obra machadiana em um narrador em terceira pessoa. É importante investigar que tipo de “suplementação” reside nessa “reformulação”; indagar como a “substituição” do narrador casmurro pelo “novo” narrador interposto por Sabino dialoga com o novo horizonte de expectativa da década de 90, marcado pela criação paródica; e é a esta tarefa que este trabalho se dedica.

A pesquisa está disposta em cinco etapas. O primeiro capítulo, “*Dom Casmurro*: O livro ilimitado” se constitui como o mais extenso deles, tamanho é o objetivo que o compõe. Trata-se de um capítulo que a) discorre acerca de como o romance machadiano se expande ininterruptamente em variadas interpretações críticas e em novas versões literárias, mantendo-se sempre atual entre nós, a ponto de se aproximar da condição de *mito literário* na cultura ocidental; b) também apresenta três imagens interpretativas do romance que são as mais recorrentes na crítica e que terminam demonstrando a sua “mutação” ao longo do seu desenvolvimento histórico literário. São elas: 1) a ligada às primeiras recepções, em que a *figura feminina* se revela no foco das atenções; 2) a relacionada com a chamada “virada Caldwell”, ocorrida com a publicação do *The Brazilian Othello of Machado de Assis* em 1960 pela autora americana, em que o *discurso bacharelesco do narrador* passa a ser visto como um dos elementos centrais da obra; e 3) as últimas leituras atreladas à questão do *ceticismo* e da *autobiografia*, isto é, a problematização da escritura do livro desentranhados do próprio livro de Dom Casmurro. Estas se mostram, em relação às vertentes críticas anteriores, mais atentas para os sentidos móveis e indeterminados que

vigoram no romance, para seu caráter incógnito, assinalando o seu caráter de narrativa fortemente marcada por uma ‘indecidibilidade’. Essas imagens interpretativas, que marcam o movimento renovador dos sentidos de *Dom Casmurro*, no decorrer de sua história literária, são tomadas como “balisas” para a análise comparativa entre os romances recortados como *corpus* de análise; isto é, o *feminino*, o *discurso bacharelesco*, o *ceticismo* e a problematização da escritura do livro (ambos sugestivos dos traços insolúveis da narrativa) serão os elementos selecionados para serem averiguadas de que maneiras particulares eles retomam em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*.

O segundo capítulo, “A tradução enquanto reescritura”, apresenta brevemente em que acepção teórica se entende a relação dialógica entre os três romances. Expõe-se que *São Bernardo* e *Amor de Capitu* são *traduções* de *Dom Casmurro* para o século XX, especificando-se, a partir dos autores Eneida Maria de Souza (1993), Else Ribeiro Pires Vieira (1992) e João Alexandre Barbosa (1986), que a atividade de tradução não mais se limita a seu sentido tradicional estrito de “transcrição interlingual”, mas numa acepção mais ampla, se redefina como uma atividade intertextual de reescritura, efetuada em compasso com o contexto ficcional do “tradutor-escritor”. Quanto a esse particular do contexto ficcional de produção e recepção, o capítulo enfatiza, ao expor a problematização da prática tradutória feita por Else Vieira, as conjecturas de Jauss (1997) sobre a historicidade da obra literária, demonstrando como elas se “ajustam” à dinâmica de “tradução-reescritura” do romance machadiano pelas duas obras do século XX.

O terceiro capítulo e o quarto tratam respectivamente da análise da tradução de *Dom Casmurro* por *São Bernardo* e por *Amor de Capitu*, demonstrando como cada uma daquelas balisas indicadas, o feminino, o discurso bacharelesco e o ceticismo, seguido do caráter “autobiográfico” aparente na obra, se re-apresentam em nova roupagem estética e ideológica. A quinta e última seção finaliza o estudo, arrematando as peculiaridades de cada romance, situado em um contexto de produção particular, reescrever o romance machadiano.

Contudo, é importante salientar que a análise se debruça de maneira mais extensa sobre *São Bernardo*, que, comparativamente a *Amor de Capitu*, se

constitui como um objeto de estudo um tanto mais complexo. Uma das razões que explicam essa maior complexidade em torno de *São Bernardo* e, conseqüentemente, a maior delonga na sua abordagem, é que o romance opera a tradução de *Dom Casmurro* mediante a criação de uma nova *diegese*, isto é, depara-se com um novo mundo, com novos personagens, nova proposta de linguagem e etc. a ressignificar e suplementar o texto machadiano; isso naturalmente pede um amplo fôlego de análise. Como a dinâmica tradutória em *Amor de Capitu* consiste basicamente na “supressão” do narrador primeiro e na transposição total da narrativa para a terceira pessoa, mantendo-se muito da narrativa matriz (há trechos inteiros que retornam graficamente intactos, o que, contudo, como será visto, não deve ser identificado como apenas semelhança), a obra não demanda a mesma intensidade de conjecturas, de modo que é possível apresentar brevemente seus traços principais na realização da tradução de *Dom Casmurro*. Além do que, a supressão do narrador machadiano em *Amor de Capitu* “dissolve” e “enfraquece” certos elementos presentes no romance-matriz, como a disposição autobiográfica encontrada na obra, por exemplo, que não reaparece dissolvida em *São Bernardo*, mas sim, nele está presente de maneira mais viva, e ainda com peculiaridades que necessitam de uma atenção mais demorada em relação ao que se passa com o texto de Sabino.

Feitos os devidos esclarecimentos iniciais, abre-se, então, a partir de agora, uma reflexão sobre como uma obra do século XIX, podendo-se dizer uma das mais “abertas” que até hoje se tem notícia, se mantém em continuo movimento de renovação, atravessando os limites do seu tempo e conferindo terreno para que novas obras se realizem, impulsionando o curso do sistema literário brasileiro.

CAPÍTULO 1

DOM CASMURRO EM MOVIMENTO

1. 1 Como o *livro de areia*

A LINHA CONSTA DE UM NÚMERO infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinitos de volumes... Não, decididamente não é este, more geométrico, o melhor modo de iniciar meu relato.

Jorge Luis Borges

Se para o narrador borgiano esta não é “a melhor” maneira de iniciar sua história, ela parece ser uma das maneiras talvez mais convidativas para se começar a falar sobre *Dom Casmurro*. O romance de Machado de Assis, por mais que não seja totalmente simétrico ao célebre “livro de areia”, assim chamado “porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (BORGES, 2001, p.113), dele se aproxima em uma medida considerável. Embora *Dom Casmurro* tenha as páginas contáveis e numeradas na seqüência crescente e habitual, apesar de ser composto de um único volume e ter início bem demarcado num capítulo elucidativo da gênese do próprio título, não seria descabido vê-lo como um livro também “ilimitado”. Essa “infinitude” está atrelada singularmente à pervivência que a obra tem ostentado ao logo de pouco mais de um século.

A multiplicidade de sentidos do livro e, certamente em decorrência desta, o grande interesse por ele simplesmente não cessam. É impressionante como se passam os anos e uma densa camada de leitores a ele se mantém de olhos atentos; constantemente vem à tona mais um ou outro ensaio/ tese colocando-o em foco; aqui, acolá, mais um conto, romance, peça, filme, programa de TV, site na web, uma notinha no jornal que seja, celebrando seu aniversário, brotam para trazê-lo novamente à baila, e assim, impulsionam o seu contínuo movimento no nosso imaginário cultural. Esse é o perfil do romance machadiano; *como se fosse* infinito de pontos, linhas e volumes, *como se fosse* um livro de areia – em movimento renovador a cada nova leva de leitura.

Pode-se entender o *Dom Casmurro* como um “livro ilimitado” partindo-se de duas perspectivas, as quais se aliam e se impulsionam mutuamente. A primeira se relacionaria com o fato de que, como destaca Moema Selma D’Andrea (1996, p. 116), ‘Machado de Assis não permite que se lhe ponha um ponto final na arquitetura de seu romance’, isto é, estaria ligada à questão do próprio discurso narrativo encerrar sentidos que não se fecham pacificamente. Nas palavras de Fábio Lucas, ele ostenta uma “ambigüidade insolúvel” (LUCAS, 1997, 3), o que demanda variadas versões interpretativas, as quais se erigem na tentativa de “entender-explicar” qual o composto dessa “porção enigmática” criada pelo “bruxo do Cosme velho”. A segunda estaria atrelada ao fato do romance se perenizar através de novas criações literárias, ou pertencentes a outros meios semióticos, que o retomam diferenciadamente. Por essas duas vias, a recepção (crítica) e a produção enquanto reescrita, o romance adquire movimento ininterrupto e vem se colocando sempre no presente.

Na introdução de seu *Machado de Assis: Impostura e realismo*, John Gledson, ao traçar seu objetivo, ‘apresentar ao leitor *uma nova interpretação* de uma das obras mais célebres da língua portuguesa: *Dom Casmurro*’ (2005, p. 7, grifo meu), admite: ‘Isso poderia parecer temerário, dada a grande quantidade de ensaios já publicados sobre o assunto – mas em certo sentido, *Dom Casmurro* parece se ajustar a semelhante risco’ (2005, p.7). A declaração de Gledson acaba sugerindo o caráter ilimitado do livro; ela demonstra sua suscetibilidade constante a novas guinadas interpretativas, as quais põem em eterna expansão o seu alcance significativo.

Já Eliane Ferreira, em *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis* (2004), além de assinalar tal multiplicidade de leituras em torno do *Dom Casmurro*, ainda convida a se notar a “infinitude” do texto machadiano pela perspectiva da sua capacidade de retorno em novas versões artísticas, diz a autora:

Aos sessenta anos, Machado de Assis publica o romance que seria o mais estudado tanto por seus críticos nacionais quanto pelos estrangeiros, além de ter sido adaptado para o cinema, teatro e televisão. Os temas nele abordados – amor, inveja, ciúme, traição, religião, casamento, julgamento – instigam as

investigações dos leitores comuns e especializados. Ao longo de mais de 100 anos de sua publicação, o drama de Bentinho e Capitu transpôs o campo literário, mesclando-o com outras áreas de conhecimento: filosofia, sociologia, história, psicologia e advocacia. Saindo do espaço acadêmico e do papel, o romance se populariza principalmente na década de 90 do século XX. Versões do romance estão disponibilizadas na rede como *e-book*, além de *cd-rom* não apenas deste livro, mas também de poesias e contos, declamados por Othon Bastos (2004, p. 176).

Eliane Ferreira chega mesmo a apresentar uma ampla lista de novas “variantes” da obra. É interessante citar algumas delas:

1) a adaptação do romance para o cinema em 1968, escrita por Paulo Emílio Salles e Lygia Fagundes Telles;

2) a peça teatral *Dom Casmurro – o princípio do avesso*, adaptada em 1996 pela dramaturga Marici Salomão;

3) o documentário produzido em 1997 por Norma Bengell, que apresentou uma “Capitu futurista”, e foi exibido pela GNT, da Rede Globo;

4) o espetáculo de Dança “Santa Cruz”, realizado também em 1997, cuja coreografia, de Márcia Milharzes, se baseou na relação de Dona Glória, Bentinho e Capitu;

5) a tradução no mesmo ano do romance para o inglês por Jonh Gledson, a serviço da Oxford Press, para inaugurar a Biblioteca da América Latina, o que ocasionou a descoberta do romance por Harold Bloom, rendendo a inclusão de Machado entre os cem autores mais criativos da história literária, elencados no seu livro *Gênio*, de 2003;

6) uma outra peça adaptada em 1999 e intitulada *Capitu*, dirigida por Marcus Vinícius Faustini;

7) a criação de um júri em função das comemorações do centenário da personagem Capitu, para decidir a sua culpa ou inocência;

8) a peça *Madame*, cuja produção de Maria Velho da Costa, recebeu o apoio dos governos brasileiro e português, por ocasião da celebração dos 500 anos da descoberta do Brasil (a peça trazia Capitu e a heroína de *Os maias*, Maria Eduarda, estreitando laços de amizade);

9) a alusão ao romance feita pela telenovela da Rede Globo *Laços de família*, exibida em horário nobre, em que muitas das cenas se passavam numa livraria de nome *Dom Casmurro*, e em que havia uma prostituta de nome Capitu. O romance, segundo Ferreira, teve aí o seu ápice de popularidade;

10) a adaptação e gravação do livro em *cd-rom*, publicada em 2003 pela Avon Cosméticos do Brasil;

11) a versão *pop* do romance para o cinema, lançada também em 2003, sob o título *Dom* e dirigida por Moacyr Góes, que adaptava a trama oitocentista para a cena contemporânea.

A autora finaliza a listagem comentando: “Todas essas releituras/traduições suplementam o romance, deixando-o sempre vivo” (2004, p.180). Aqui se faz crucial destacar ser ao lado delas que se posicionam *São Bernardo* e *Amor de Capitu*, o presente *corpus* de pesquisa. Vale ainda citar o texto inspirado em *Dom Casmurro A flor e o fruto*, do pernambucano Carlos Cavalcanti Borges, que obteve em 1970 o prêmio Cláudio de Souza, de teatro, da Academia Brasileira de Letras; como também vale destacar as produções lançadas mais recentemente, como a coletânea *Capitu mandou flores*, organizada em 2008 por Rinaldo de Fernandes, a reunir ensaística e prosa literária em torno do livro, e também a mini série produzida no mesmo ano por Luiz Fernando Carvalho, *Capitu*, exibida na Rede Globo no final de dezembro.

1. 2 Próximo ao *status de mito literário*

Por se alastrar com tamanha proporção, *Dom Casmurro* se aproxima do *status de mito literário*. Como destaca Jean-Claude Carrière (2003), o imaginário cultural do ocidente após a explosão da Modernidade, entre os séculos XV e XVII, passou a ser povoado de novos tipos de mitos, os mitos em forma literária. Estes se mostram diferentes dos mitos em *forma simples*, que segundo André Jolles (1976), se definem como narrativas sem origem definida, dispersas pelo imaginário popular e nele configurada com ares de irrefutabilidade, mantendo a função de explicar os fenômenos da natureza, da cultura, do universo. Diz Jolles:

“Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a forma que chamamos Mito” (1976, p. 88). Desse modo, o surgimento dos *mitos literários* demarca-se como um evento singular, visto que estes não eram comuns no mundo antigo, em que predominantemente os mitos pretendiam-se figurar como manifestações originadas “antes dos homens” (CARRIÉRE, 2003, p. 27).

Carrière explica que diversamente dos antigos, “os novos mitos europeus nada têm de indiscutível. Apresentam-se como personagens que hoje chamaríamos de ficção, e surgem da cabeça de um autor, isto é, um inventor, um mentor” (2003, p. 28). Ele sublinha:

Tal inventor, por certo, não tem consciência, quando escreve, quando publica, de que está criando um novo mito. É exatamente o que caracteriza, antes de tudo, essa nova geração de mitos: não sabem que são mitos. É a sociedade imediata que os cerca e a posteridade que decidirão (2003, p. 28).

Segundo o autor, a razão de determinadas obras se instituírem enquanto *mitos literários* e, como tal, adquirirem força no cenário cultural, a ponto de se perenizarem e se manterem como atuais ao longo de várias gerações, sobretudo no corpo de novas obras que as retomam e as recriam, se atrela ao fato de elas se constituírem como “invenções do espírito que correspondem a uma necessidade, a uma carência” (2003, p. 29), as quais seriam tipicamente humanas. Dessa forma, entende-se que um dado texto literário alcança a condição de mito quando encerra determinadas temáticas que continuam se revalidando diante das mutáveis expectativas de diversos leitores ao longo do desenvolvimento histórico. É justamente esse caráter de “atualidade” que vai impulsionar uma nova geração de escritores a retomá-lo e recriá-lo a partir de outros padrões estéticos e ideológicos, corando-o, assim, enquanto uma obra mítica.

Caso se tome como parâmetro esse conceito de *mito literário* apresentado por Carrière, *Dom Casmurro* tem muitas prerrogativas para se aproximar da condição mítica. O romance, semelhantemente a *Otelo*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *O Fausto*, *Dom Juan*, *Dom Quixote* e tantos outros *textos-mitos* marcantes do

nosso imaginário literário, manifesta a propriedade de continuar respondendo a certas necessidades e carências dos sujeitos que compõem a sociedade ocidental; bem como está continuamente sendo retomado e reescrito por novos artistas na nossa cena cultural. Como diz Gledson, a *persona* de Dom Casmurro, seu ciúme, sua introspecção, seu perfil psicológico complexo de maneira geral, nos remete a muito da subjetividade fraturada que marca a nossa civilização. O autor coloca:

A origem de seu apelo universal como personagem – se “apelo” for um termo adequado – está em que a maioria de nós compartilha, até certo ponto, sua inexperiência, suas tentações e defeitos. É irônico que alguém cujo estímulo e maneiras são tão urbanos e prudentes seja, afinal, tão ingênuo e tão vítima da própria imaginação. O romance nos põe em face do desafio de perceber que essa conjunção é comum e perfeitamente compreensível – tão comum que pode passar despercebida, tanto na ficção como na realidade (2005, p. 84).

Nesse sentido, o fato de *Dom Casmurro*, como frisa Gledson, ainda oferecer sentidos capazes de dizer algo significativo face aos conflitos interiores dos sujeitos atuais pode ser encarado como uma razão que o faz continuar vivo, em mesas de debates, em artigos e ensaios, no corpo de novas produções literárias, há mais de um século após sua publicação.

Retomando-se as palavras de Eliane Ferreira sobre o romance, já dispostas acima: “Os temas nele abordados – amor, inveja, ciúme, traição, religião, casamento, julgamento – instigam as investigações dos leitores comuns e especializados”, e somando-se às dela, as palavras de Bosi: “trata-se de uma história de amor, suspeita, ciúmes e desejos” (2007, p.41); e as de Gledson: “o romance revela verdades de todos os tipos acerca de dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais, sobre o uso da linguagem, da imagem e da metáfora” (2005, p. 7), fica nítido o quanto *Dom Casmurro* envolve temáticas atuais e perenes na nossa civilização e o quanto há uma grande probabilidade das gerações futuras nele rearticularem sentidos ainda válidos. Esta sua atualidade temática, na qual a *metaficção* presente em sua composição se torna também um

trunfo, o deixa em trânsito pelas cabeceiras do público contemporâneo, nas escrivatinhas de professores e críticos, nas telas, nos palcos e nas prateleiras das livrarias que estampam novas versões da obra; é este mais um traço que o aproxima do patamar de mito literário.

Além de as *obras míticas* encerrarem temas e demais elementos que se revalidam no pensamento ocidental, continuando atuais, e além de proporcionarem “respostas” para questionamentos tipicamente humanos, é notável como, de alguma forma, elas acabam mantendo contato com o sabor do “enigma”, da “dúvida”, do “inacabado”. Aqui se encontra mais uma evidência de que o romance machadiano com elas trava uma relação dialógica. O *Édipo-Rei* de Sófocles, por exemplo, um *mito literário* que se erige ainda na antiguidade grega, é emblemático do enigma: a glória inicial do personagem tem início com a vitória sobre a Esfinge, e a trama em si circula em torno do enigma do assassinato de Laio, que vai se revelando lentamente ao herói e ao espectador. *Hamlet* é, em seu miolo temático, uma peça que se volta para a *dúvida*; além do “*to be or not to be*”, largamente popularizado de boca em boca por todo o globo como a fala dos “indecisos”, não se pode esquecer que a obra de Shakespeare põe em cena um protagonista que está sempre colocando em questão as aparências do mundo ao seu redor. A encenação da peça “A ratoeira” dentro da própria peça shakespeariana é o emblema da argúcia do príncipe dinamarquês para duvidar e ir em busca de respostas: “É com a peça que penetrarei o segredo mais íntimo do rei” (SHAKESPEARE, 2004, p. 213), diz ele, no desejo de encontrar provas para a impostura do tio. Ainda há o fato de que o próprio caráter da rainha Gertrudes é um ponto de interrogação; o bardo inglês não permite que decifremos em que medida exata a sua fidelidade ao rei Hamlet foi ou não inabalável (semelhante à de Capitu). Já em *Romeu e Julieta*, surge a configuração de uma história amorosa *inacabada*; está-se diante de uma união que, paradoxalmente, se eterniza a partir do momento em que Shakespeare “mata” o casal. Como assinala Julia Kristeva, “o leitor/espectador deixa *Romeu e Julieta* convencido da imortalidade dos amantes, para sempre gravados em nossa memória, adormecidos mais do que mortos” (2003, p.95). Vale assinalar ainda, que a chama

amorosa dos adolescentes é alimentada pela presença do “segredo”; o casamento secreto e a iminência do perigo em serem descobertos parecem acender com mais virulência a paixão entre eles (Kristeva, 2003).

Sem dúvida, o secreto, o obscuro, o inalcançável rondam, a partir de enfoques, resoluções e formas estéticas variadas, os mitos literários. A trajetória do Fausto, tanto o de Christopher Marlowe, do século XVI, quanto o Goetheano, só tem início por causa da sua ambição pelo domínio de um saber que ultrapassa as capacidades humanas convencionais, isto é, uma espécie de potência intelectual “desconhecida” por qualquer outra criatura terrena. O Dom Juan, nas versões de Tirso de Molina, também do século XVI, e de Molière, por exemplo, só alcança a sua tão célebre fama de burlador de mulheres, porque para conquistá-las ele “encobre” a sua essência de lobo em pele de cordeiro, a “dissimula” através da manipulação fingida dos códigos do amor cortês (WATT, 1997). Até em Cervantes, caso se pare para pensar, o que move a jornada de Dom Quixote é o fato de que para ele a distinção entre o plano da vida e o plano da ficção é completamente “obscurecida”, ele a desconhece. Assim, as lacunas, o desconhecido, nas suas diferentes formas de manifestação, é um moinho de vento que impulsiona a base dos textos-míticos do nosso imaginário cultural; e é por mais esse traço particular que o *Dom Casmurro* machadiano, pela sua faceta enigmática, duvidosa, obscura e inacabada, vem próximo deles se colocar.

O indecifrado é mais um trunfo machadiano que aproxima *Dom Casmurro* dos mitos literários modernos e, que, portanto, o torna um romance moderno, inquietante para leitores de todos os tipos até hoje. João Alexandre Barbosa explica que a modernidade é um estado “ilusional”, provocado por um texto que se reveste de uma aura de eterna atualidade. Na sua perspectiva, tomada de assalto a Baudelaire, modernidade é “dar ao presente histórico a ilusão de intemporalidade” (BARBOSA, 1986, p.30). Se o sulco enigmático se mantém presente desde tempos remotos até a contemporaneidade literária, compondo obras como a de Borges, e sua “biblioteca de Babel” inesgotável, como a de Cortázar, e sua casa “estranhamente tomada”, ou a de Guimarães Rosa, dona de um pacto selado incertamente na calada de uma noite de linguagem entre

segredos diadorianos, isso só aponta para a sua atualidade, sua modernidade. Por tabela, a sombra do impalpável que envolve *Dom Casmurro* sacramenta a sua bem-vinda eterna presença entre nós. A seguinte fala de Antônio Candido sublinha a modernidade característica do “esquema de Machado de Assis”: “A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX”⁵ (2004, p. 18).

1.3 Um texto *escrevível*

Antonio Candido comenta a “despreocupação” de Machado frente às tendências realista e naturalista em voga na sua época:

Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do romance que “narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele [Machado de Assis] cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional (2004, p.22).

Candido dá, mais uma vez, a prerrogativa para ser assinalado que o “esquema de *Dom Casmurro*” seduz justo pelo fragmentário, por essa “forma” que não termina de dizer, que não deixa concluir pacificamente. É incontestável que ler o romance

⁵ Um suplemento para as palavras de Candido: embora tenhamos conhecido a força de uma literatura oitocentista, caracterizada pela tentativa de ostentar o que Barthes (2004) chamou de “o efeito de real” — isto é, a criação diante do leitor da sensação de que o real em sua totalidade está ali, relatado e totalmente revelado, sem muitos mistérios —, o dito “universo oculto” pode ser visto como uma verdadeira sombra na produção literária ocidental, como se indicou aqui, ao se falar a respeito dos “textos-mitos”. Portanto, por mais que o autor não tenha dito isso com todas as letras, é sempre bom alertar para que o “oculto” não seja visto apenas como “uma tendência prezada agora no século XX”. Candido acerta em sugerir que a literatura do século XX é instigada pelos “abismos”, está aí a contribuição de Adorno (2003) para reafirmar o fato, ao constatar que “a posição do narrador no romance contemporâneo” solapa “o preceito épico da objetividade” (2003, p.55). Mas um detalhe precisa estar em evidência: o “oculto” é um elemento recorrente no desenvolvimento da literatura em geral. O que certamente ocorre de diferencial nos últimos tempos é que se vive um momento em que a escrita o explora de maneira diferente, intensificando e deixando bem mais aberta a questão da dúvida, para que o leitor participe mais da produção de sentidos. O oculto, portanto, nos últimos tempos se apresenta de uma forma mais freqüente, intensa e múltipla.

é uma atividade inquietante, e que dificilmente não se deseja relê-lo; tudo pela sua cadeia de incertezas, as quais nos remetem à abertura de novas questões, que, por sua vez, são insolúveis.

O *Madame Bovary* e seu minimalismo descritivo no intuito de revelar objetivamente todas as facetas do real, deixa, de certa maneira, o leitor mais passivo. O trabalho imaginativo demandado acerca do caráter de Ema, por exemplo, não precisa ser tão hercúleo, pois este está claramente exposto na narrativa. É lógico que não se está propondo aqui que seja ignorado o fato de que a escrita de Flaubert faz de Ema uma personagem complexa e fascinante, sobretudo, pela ousadia da sua *persona* um tanto quixotesca, suas fantasias e seus desejos de transgredir os limites de sua realidade doméstica e provinciana. A questão é que não se pode negar que é mais provável a leitura do romance francês ficar, por exemplo, entre “deliciar” e “chocar” o leitor (dependendo do seu *horizonte de expectativa*), à medida em que ele se depara com uma heroína que se regozija, “*dans la glace*”, por ter um amante, do que propriamente o “inquietar”, na proporção que o conduziria a formular questionamentos sem respostas definidas, do tipo “quem é, realmente, essa mulher de ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’”? Confia-se ou não neste livro de um Dom Casmurro? Do que se trata, afinal, este livro?

O *primo Basílio*, de Eça de Queiroz, é outro romance que ronda a questão do adultério no século XIX cuja leitura não desperta a inquietação característica de *Dom Casmurro*, no sentido específico de impulsionar o leitor a fomentar questionamentos que se mantêm em aberto. O próprio Machado critica que a heroína se limita univocamente a ser um “títere”. Ele reclama:

a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada do autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere, não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixão ou remorsos; menos ainda consciência (ASSIS, 1986, p. 905).

É por ser avesso a certos modelos centrais de personagens próprios do seu cenário literário contemporâneo que Machado cria um narrador-protagonista

embriagado pela paixão do ciúme, e que, pela escritura de um livro, tenta “reatar as duas pontas” de uma vida marcada pela sombra de uma possível (possível?) traição; o resultado é um romance cheio de armadilhas e dúvidas como *Dom Casmurro*. Nele protagonizam um marido-narrador, cujo o discurso não escapa à pena de ser colocado em dúvida, e a ambígua figura de uma mulher Capitolina, que é uma verdadeira mina de desassossego para qualquer “caro leitor”. Assim, embora o romance machadiano trave laços como a temática oitocentista do adultério feminino, diferentemente das obras de Flaubert e Eça, e muito possivelmente em resposta crítica ao realismo e ao determinismo que as compõem, ele não encerra centralmente uma questão moral, mas sim, uma questão formal, isto é, ligada à tessitura discursiva. É o que confirma a fala de Helder Macedo:

Dom Casmurro não só se organiza em torno de uma pomenorizada especulação sobre a natureza de uma personagem feminina – Capitu – mas também, de uma perspectiva narrativa e estrutural (1991, p. 14).

Portanto, a obra termina por problematizar a produção e a recepção do discurso narrativo na sua indissociação com a subjetividade do narrador, no caso, uma subjetividade impalpável, turva e casmurra: a do marido ciumento.

É evidente que ingredientes como esses atestam que a produção de Machado, e dentro desta particularmente *Dom Casmurro*, se caracteriza por atrair e tomar o fôlego do leitor e da crítica em geral. Lúcia Miguel Pereira reconhece que a tendência “labiríntica” machadiana é um forte atrativo:

Um dos segredos da permanente sedução exercida por Machado de Assis sobre todos quantos procuraram o estudar – e são hoje muito numerosos – é que dificilmente se lê com atenção algum trecho seu, ainda de anódina aparência, sem julgar descobrir alguma ponta do fio desse novelo que nunca se chega a desembaraçar, alguma entrada desse labirinto onde há tanto prazer perder-se. Ora uma perspectiva insuspeita sobre a obra, ora uma fugidia indicação sobre o homem – há sempre algo a destrinchar, a investigar, a interpretar (1994, p. 15).

Especialmente frente a *Dom Casmurro*, debatem-se angustiadamente as pálpebras na tentativa de entender, completar, adivinhar, terminar um serviço de escritura. O romance pede mais e mais da grande massa de “leitores amigos”; os desafia. Pode-se dizer que, por essa razão, *Dom Casmurro* se configura como o que Barthes chama de texto *escrevível*. De acordo com o teórico francês, o texto *escrevível* seria definido como o contravalor do texto *legível*, diante do qual o leitor se veria

mergulhado numa espécie de ócio, de intransitividade, e, resumindo, de *seriedade*: ao invés de agir, de aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever, tudo que lhe resta é a pobre liberdade de receber ou rejeitar o texto: a leitura nada mais é do que um *referendum* (BARTHES, 1992, p. 38).

Dessa maneira, para Barthes, o que está em jogo no texto *escrevível* é “fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto” (1992, p. 38). É com essa dinâmica que o receptor de *Dom Casmurro* se identifica. Praticamente está-se diante de um texto que dá margem para que a leitura efetive a sua própria escritura. Quando um “feitor-escritor” aceita profissionalmente esse desafio, partindo para a confecção de uma nova obra que o retoma e o ressignifica, chega-se ao momento no qual *Dom Casmurro* concretiza significativamente a sua faceta *escrevível*.

Contemplando o perfil *escrevível* do texto machadiano, este trabalho parte do pressuposto de que para a seguinte questão: “que textos eu aceitaria escrever (re-escrever), desejar, avançar, como uma força, neste mundo que é o meu?” (BARTHES, 1992, p. 138), os romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, apresentam como resposta: o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Logo, a problemática a que se propõe aqui responder é “como cada um dos dois romances reescreve o texto machadiano”? isto é, que novos sentidos a ele imprimem? A partir de quais traços estéticos? Quais marcas ideológicas? Dessa maneira, fica aparente que aqui se está em busca de mapear o movimento de *Dom Casmurro* adiante de sua época, adiante de si mesmo, através da análise de como duas obras pertencentes a contextos

ficcionais diferentes o trazem à tona no século XX, perpetuando a sua presença e seu estatuto de livro ‘ilimitado’.

1. 4 *Dom Casmurro* “em três versões”

Para realizar o objetivo aqui proposto de analisar como *Dom Casmurro* é reescrito no século XX, em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*, depara-se com uma necessidade: delimitar de que forma ele é interpretado dentro deste trabalho. Acredita-se que somente a partir desta delimitação, há a possibilidade de se pensar com quais peculiaridades específicas o texto de Machado retorna e se refaz nas obras de Graciliano Ramos e Fernando Sabino.

Há, contudo, um detalhe: inicialmente tenta-se fugir a uma definição estática, unívoca e totalizadora a respeito de *Dom Casmurro*, afinal, se há uma definição mais apropriada para o texto machadiano é que ele vem a ser, na verdade, um romance escorregadio, de sentidos inacabados e múltiplos; sentidos que se reelaboram a cada contexto de recepção. Reconhece-se, inclusive, que esta já é uma definição erigida como certa “redução” de sua pluralidade, mas como não se vê outro caminho, pois, diante das metas analíticas estabelecidas, faz-se, de fato, necessário efetuar um “recorte” sobre o romance, a mesma definição é aqui provisoriamente defendida, uma vez que ela sugere em “certa parcela” o seu caráter multifacetado.

Prefere-se, assim, de início, adotar o ponto de vista de que o romance “vem sendo”, em vez de colocar taxativamente “o que ele é”, ou seja, opta-se por reconhecer seus diversos sentidos ao longo de sua caminhada na história literária. Nesta perspectiva, se está em comunhão com Hans Robert Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1997), texto que como se sabe representa um marco para a “estética da recepção”, e no qual o autor repensa a idéia do significado fixo do texto literário, sua estaticidade enquanto um monumento acabado e definido, propondo que sua história seja estudada a partir da variabilidade de sentidos a ele impressos ao longo das diversas recepções no decorrer do tempo. Diz Jauss:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura (1997, p. 25).

Por esta perspectiva, de imediato, se atenta para o fato de que *Dom Casmurro* adquire diversas leituras em função da variação dos contextos em que cada recepção se situa, tomando formas de uma obra cujos sentidos estão sempre em movimento, sem se petrificarem em uma única imagem interpretativa.

Antonio Candido já tem destacado:

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são exatamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar de ao menos pressentir os outros (2004, p. 18).

O argumento de Candido, originalmente direcionado às variadas interpretações em torno de toda extensão da obra de Machado, pode ser assinalado, principalmente quanto à situação específica de *Dom Casmurro*. Muitas vezes as leituras críticas sobre o romance simplesmente se afastam, outras se contradizem e em não poucos casos até se suplementam. É importante reconhecer como faz o autor, que todas elas têm a sua importância, visto que focalizam o texto a partir de enfoques particulares, relacionados a *horizontes de expectativas* embasados por concepções estéticas e ideológicas diferenciadas.

Portanto, se a análise comparativa aqui pretendida demanda a delimitação de um sentido para *Dom Casmurro*, a fim de que seja possível o estudo de sua re-significação estética e ideológica em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*, opta-se de

início por defini-lo como um livro de sentidos variados ao longo dos diversos contextos de recepção que o acolheram e, ainda, de sentidos em movimento.

Diante deste direcionamento adotado, passa-se à apresentação das interpretações mais marcantes ostentadas pela crítica em torno do romance, as quais estariam distribuídas em basicamente três concentrações: 1) na Imagem feminina; 2) na feição não confiável do narrador e advogado Casmurro; 3) na tônica ceticista do livro escrito pelo narrador personagem, bem como na problematização da própria escrita do livro presente na narrativa, duas abordagens que se encontram no ponto em que ressaltam o aspecto indecível, irresoluto da obra, podendo ser agrupadas num só bloco.

Cada uma dessas perspectivas teve sua evidência mais ou menos em contextos específicos: A imagem feminina, por exemplo, torna-se o centro das atenções das primeiras recepções do romance, compreendidas aproximadamente entre o momento de sua publicação até os anos 60; nesta fase, demonstrou-se muita inquietação com o “perfil dissimulado” de Capitu. A focalização sobre o narrador casmurro e sua provável “impostura” de utilizar o “dom” retórico bacharelesco para acusar a esposa, torna-se uma verdadeira “tendência” surgida com força total logo após o marco que representou a obra da americana Linda Caldwell, *The brasilian Othello of Machado de Assis*, de 1960, na qual ela repensava a “culpa” de Capitu, a partir do argumento de que o marido narrador encamava a fusão de Otelo e Iago e, como advogado, defendia a “causa” de acusar a mulher. Por fim, a crítica que desentranha do romance a sua faceta indecível, mediante a observação da sua veia ceticista e do seu teor tematizante da escritura do livro dentro do livro se desenvolve entre os anos finais do século XX e o início do novo milênio. No caso da problematização da abordagem que focaliza a tessitura do livro, percebe-se que é ela guiada pelo pós-estruturalismo, voltado para a auto-refletividade da linguagem literária, para intertextualidade, acentuando a pluralidade do texto literário, agora não mais limitado a uma *estrutura* fixa, mas dissolvido pelos “significantes flutuantes” da *escritura*.

É fundamental perceber que, apesar de essas três diferentes concentrações críticas se manifestarem com mais evidência em um momento

histórico particular do que em outro, isso não indica que são estanques. O fato de a partir das décadas de 60 e 70, por exemplo, a maioria dos críticos passarem com mais notoriedade a movimentar o curso do vetor da “pérfida Capitu” para a “retórica da verossimilhança” (SANTIAGO, 2000) não indica que o tema tenha estado totalmente ausente no domínio da crítica antecedente, bem como, não significa que a questão “Capitu” tenha deixado por completo de ser mencionada na ocasião da dita “virada Caldwell”, ou ainda que a questão ceticista e a do livro dentro do livro, de um todo, não tenham sido percebidas nas fases anteriores. É preciso ter em mente que a problemática está simplesmente em torno de mais ou menos evidência de cada interpretação em um dado contexto histórico específico, de maior ou menor concentração, sistematização crítica e teórica em torno de cada assunto, e não de preponderância total de um ou de outro. A presença mais forte de uma interpretação em relação à outra num momento “X”, é claro, se relaciona, retomando as palavras de Antonio Candido, acima citadas, com as “obsessões” e “necessidades de expressão”, de cada geração crítica em particular, isto é, seus posicionamentos teóricos, estéticos, ideológicos.

Expõem-se, a seguir, de maneira mais detalhada, as três perspectivas críticas elencadas.

1.4.1 O foco na imagem feminina

Luiz Costa Lima, no ensaio *Sob a face de um bruxo*, destaca que durante anos após a publicação de *Dom Casmurro*, Capitu se apresentou frente ao público como uma figura feminina indissociada da infidelidade (1981, p. 88). Esse estigma, segundo ele, esteve associado a uma tendência interpretativa da primeira geração crítica em torno da obra, que via uma correspondência direta entre o perfil pessoal de Machado de Assis e o do seu narrador Casmurro. Afirma Costa Lima sobre a vertente interpretativa:

Ao publicá-lo, em 1900, Machado é também um ancião, também viúvo e sem filhos, respeitado, na verdade, mas não menos solitário que o seu personagem. Ao ouvirem a confissão do

personagem: “talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...*” (cap. II, 808-9), seus intérpretes associavam a criatura ao criador, velhos à procura do que foram. Talvez mesmo por isso não notavam haver uma leve discrepância entre o que o narrador declarara buscar – que as sombras perpassassem ligeiras – e as palavras do poeta que convoca, onde as sombras são inquietas. Décadas se passaram sem que o desacordo seja notado e indagado. Prova de que o discurso do personagem-narrador fora convincente, de que a traição por ele sofrida tocara seu leitor e contara com sua “compreensão”. Assim, Capitu, o seu amor de meninice, sua futura mulher, tornou-se para o leitor brasileiro o símbolo mais palpável da fêmea infiel (LIMA, 1981, p. 88).⁶

Costa Lima se propõe a expor alguns pareceres críticos que promoveram a fama infiel de Capitu: o de Américo Valério – “*Dom Casmurro*, que descreve o cidadão que perde a satisfação de viver pela traição da mulher com seu melhor amigo” (*apud* LIMA, 1981, p. 88); o de Mário Matos, crente de que no próprio subconsciente do público o adultério insurge “desde a afeição brotada entre os dois adolescentes” (*apud* LIMA, 1981, p. 88); o de Barreto Filho, que via na infidelidade de Capitu “uma traição à infância, uma negação da poesia da vida” (*apud* LIMA, 1981, p. 88).

A lista de Costa Lima ainda pode ser preenchida com outros nomes, entre os quais, citam-se os de Artur de Azevedo e Agripino Grieco, curiosamente, críticos separados por uma margem de mais de 50 anos. O primeiro, como ressalta Hélio de Seixas Guimarães (2004), ao escrever uma resenha que vem a lume três dias após a publicação do livro, não nota o caráter ambíguo do relato do narrador, apresentando o romance da seguinte maneira:

Trata-se de um moço que desde a infância gosta da vizinha, e por isso mesmo não sente a menor vocação para a vida eclesiástica, a que o destinam em virtude de uma promessa feita a Deus. No seminário onde passou dois anos, dando á igreja, no fim desse tempo, homem por si, adquiriu um amigo íntimo, que mais íntimo se tornou depois do seu casamento com a vizinha. Esse amigo morre, e o marido, que tem um filho, repara quando este vai crescendo, que é o retrato vivo do morto.

⁶ Costa Lima comete um engano de ordem biográfica: Dona Carolina, na verdade, morre em 1906.

Convencido de sua desgraça, quer a princípio matar-se e matar o intruso; afinal, resolve viver, mas com a mulher na Europa. E como se mette n'uma casinha do Engenho Novo, e não se importa com os vizinhos nem com as vizinhas (*et pour cause*), chamam-lhe D. Casmurro (*apud* GUIMARÃES, 2004, 407).

Já o segundo autor, Agripino Grieco, mesmo estando décadas à frente de Artur Azevedo, também não menciona a ambigüidade do romance, e vai mais além: nas suas conjecturas sobre Capitu, ele destaca com virulência a sua “perfidia”, dando como indubitável o adultério e a paternidade de Escobar, nesses termos:

Mas impressionante, mesmo para quem haja vivido longa vida e corrido muitas literaturas, é a perfídia sempre engatilhada dessa brasileira, o seu maquiavelismo do coração, pior que o do espírito. Capitolina recorda-nos a manta descrita por Fabre e que devora o macho depois de fecundada. [...] E uma nota soberba é quando Capitu incide numa espécie de distração ou de cincada e pergunta a Bento, o pai putativo, se já reparou que os olhos do pequeno Ezequiel possuíam a “expressão esquisita” dos olhos de Escobar, o pai autêntico. Inconsciência, provocação, prazer de lembrar o delito? Um pouco de tudo nesse pedacinho admirável (GRIECO, 1960, p.99).

O fato de Azevedo e Grieco compartilharem visões semelhantes de um feminino adúltero, apesar da significativa margem de tempo que os separa, é um caso que vem reafirmar o argumento de Costa Lima, de que durante anos a ambigüidade narrativa não esteve sempre evidente para a crítica.

Em outro ensaio muito anterior ao de Costa Lima, *O processo penal de Capitu*, escrito na década de 50 (o qual, só pelo título, já é amostra da forte tendência de se concentrar a interpretação do romance na figura feminina) Aloysio de Carvalho Filho também assinala que inicialmente os críticos tenderam a tratar a personagem como adúltera sem margens de dúvidas. Ele transcreve as opiniões de Alfredo Pujol, que, em 1917, a julgou de seu ponto de vista como advogado – “ardilosa e pérfida, acutelada e fingida, Capitu soube ocultar aos olhos do marido a sua ligação criminosa com Escobar” (*apud* CARVALHO FILHO, 1950, P. 92) –, e de Pedro Lessa, que como juiz, disse em 1919 que nem mesmo por ter morrido de

morte natural, a personagem feminina deixará de provocar “horror, ou pelo menos repugnância, no espírito de toda senhora dotada de um pouco de sensibilidade moral” (*apud* CARVALHO FILHO, p. 92). O autor ainda menciona o posicionamento da crítica contemporânea à sua época, que, a seu ver, não se mostra diferente. Cita, da mesma forma que Costa Lima, os nomes de Mário Matos e Barreto Filho, acrescentando os de Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes, Lúcia Miguel Pereira e Augusto Meyer, como adeptos da sentença de culpa para Capitu; sentença que ele mesmo recusa, em nome da ambigüidade que assinala estar presente na obra. Nas suas palavras:

“Que lhe parece, então? *Capitu*, culpada? Inocente? A resposta de MACHADO DE ASSIS vem discreta e amena, sem surpreender, nem decepcionar:

—Talvez culpada. Quem sabe inocente? (CARVALHO FILHO, 1950, p. 121)

A despeito das significativas indicações de Costa Lima e Carvalho Filho, de que a crítica primeira tendeu a condenar a personagem dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, é, contudo, necessário destacar certas particularidades a respeito. São casos peculiares a crítica de José Veríssimo, João dos Santos, da própria Lúcia Miguel Pereira, Eugênio Gomes e de Augusto Meyer, que no tratamento de Capitu, emitem posições curiosas, nem sempre deixando clara com todas as letras a marca do adultério. Portanto, merecem uma breve análise.

1. 4.1.1 José Veríssimo e João dos Santos

Em *A recepção de Dom Casmurro* (2004), Hélio de Seixas Guimarães, diversamente de Costa Lima e Carvalho Filho, não destaca apenas a tendência da crítica a culpar Capitu, mas além de reconhecê-la, ele acrescenta que ainda nessa fase embrionária da recepção do romance, já surgia a desconfiança diante da validade do relato do narrador. Diz ele a respeito das resenhas críticas publicadas em jornais contemporâneos à publicação do livro escritas por Veríssimo e João dos Santos: “Ainda que tendam a endossar a visão do narrador e encampar sua

condenação de Capitu, ambas acabam demonstrando desconforto e chegam a suspeitar da autoproclamada isenção do narrador em relação ao narrado” (2004, p.235). A conclusão a que chega é: “os questionamentos sobre as conseqüências de um ponto de vista tão particular sobre a narração dos fatos têm a mesma idade do romance, que desde as páginas iniciais apresenta a recepção como problema” (2004, p. 237).

Na verdade, o posicionamento de José Veríssimo frente ao romance é um tanto “embaçado”, pois em diferentes textos ele demonstra opiniões diversas. Na sua *História da literatura brasileira* (1969), seu parecer se difere do da resenha escrita em 1900, que Hélio de Seixas Guimarães anexa ao final da sua pesquisa, *Os leitores de Machado de Assis* (2004). Segue-se um trecho do seu artigo da *História da literatura brasileira* que enfoca Machado de Assis e que especificamente trata de *Dom Casmurro*:

É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçou com a sua faceirice calculada, com a sua profunda ciência congênita de dissimulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com o seu temperamento pacato. Ela o enganara com o seu melhor amigo de infância, também um dissimulado, sem que ele jamais os percebesse ou desconfiasse. Somente veio a descobrir quando lhe morre num desastre o amigo querido e deplorado. Um olhar lançado pela mulher ao cadáver, aquele mesmo olhar que trazia “não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”, o mesmo olhar que outrora o arrastara e prendera a ele e que ela agora lança ao morto, lhe revela a infidelidade dos dois (VERÍSSIMO, 1969, p. 288).

Fica claro que Veríssimo focaliza o adultério, a dissimulação, o cálculo e a faceirice da personagem feminina, aceitando a traição sem questionar minimamente a versão problemática do marido-narrador ciumento. O único detalhe que ele comenta é o fato da traição apenas ser “insinuada” e não “indicada” explicitamente por Machado, que, segundo ele, pela sua “reputação” de homem “decente”, não colocaria na sua obra “obscenidades”. Continua a dizer:

Era impossível em história de um adultério levar mais longe a arte de apenas insinuar, advertir o fato sem jamais indicá-lo. Machado de Assis é, com justa dose de sensualismo estético indispensável, um autor extremamente decente. Não por afetação de moralidade, ou pudícia, mas em respeito a sua arte. Bastava-lhe saber que a obscenidade, a pornografia, seriam um chamariz aos seus livros, para evitar esse baixo recurso de sucesso, ainda que a fidalguia nativa dos seus sentimentos não repulsasse tais processos (VERÍSSIMO, 1969, p. 288)

Parece visível que o posicionamento do autor revela dissonâncias, pois, como ele pode dar por certo o adultério, se ao mesmo tempo defende que este está apenas “insinuado”, sem estar “indicado”? A justificativa moralista de que Machado não o explicita “em respeito a sua arte” não tapa o sol com a peneira, isto é, não anula o fato da questão da traição ser, na verdade, uma incógnita no romance. Logo, se por um lado, Veríssimo claramente acusa Capitu, aceitando a sugestão do narrador, o seu próprio discurso crítico se mostra incongruente e revela a impossibilidade de definir a consistência, ou a inconsistência, do delito extraconjugal. Esta é a prova de que o romance confundia a sua investida analítica, à procura de uma explicação “pacífica” para o livro de Dom Casmurro.

Se neste ensaio da *História da literatura brasileira*, a queda de Veríssimo para culpar Capitu parece se chocar com sua própria sintaxe discursiva, na resenha de 1900 destinada ao Jornal do Comércio, para o comentário da recém-publicação de *Dom Casmurro*, a “confusão” que o romance deixa em sua mente é superiormente até problematizada. Ele volta a sublinhar a “faceirice” de Capitu, mas também comenta o perfil suspeito do narrador que a retrata, confessando a sua inquietação com o que viria a ser a “verdade” interpretativa, delegando a tarefa aos leitores em geral:

Capitu, a dissimulada, a pérfida, é deliciosa de affectuosidade felina, de reflexão e de inocência ou displante, de animalidade inteligente e perspicácia feminil, do geito, feitiçaria e graça, e, com isto tudo, viva, real, exacta. *Dom Casmurro* a descreve, aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Elle procura cuidadosamente esconder esses sentimentos, sem talvez conseguilo de todo. (...) A sua conclusão, que não é talvez aquella que elle confessa, seria acaso que não ha como escapar á malícia das mulheres e á má fé dos homens. Mas vejo que é no fundo, a mesma

que elle nos dá. Perco-me decididamente em explicações. Lede a fábula, e tirai-lhe vós mesmos a moralidade (*apud* GUIMARÃES, 2004, p.414).

Assim, verifica-se que embora os dois depoimentos de Veríssimo se diferenciem conteudísticamente, um querendo dar por certa a traição, outro deixando a decisão a cargo do público, uma evidência se apresenta: o feminino neles pulsa como uma força significativa no texto machadiano. Se no primeiro ensaio citado a adúltera se revela, no segundo é exposta a sua essência pérfida como um retrato de um narrador suspeito.

Quanto a João do Santos, chama atenção o fato de, embora ele afirmar sobre Capitu que “todo o empenho da moça consistia em ocultar a um marido naturalmente confiante e um pouco ingênuo o que havia de máo nas suas relações com o amigo” (*apud* Guimarães, 2004, p. 415), ao mesmo tempo ele sugere que o relato do narrador, por não estar na terceira pessoa, mas na primeira, mostra-se permeado da carga subjetiva própria de um homem ressentido por se achar enganado, possibilitando-se colocá-lo sob pena de uma reflexão mais vertical, antes de aceitá-lo como um discurso isento de passionalidade. É o que pode ser depreendido do trecho:

Qualquer pessoa contando um lance em que figurou commovidíssima, mas no qual sabe depois que representou um papel grotesco, por estar sendo n’esse momento comicamente enganada, não pode mais reviver o eternecimento primitivo, logo contrabalançando pela consciência de que era n’essa ocasião vítima de um engano visível. Assim, a tendência irônica do escritor, achou n’este livro o logar mais próprio para expandir-se (*apud* Guimarães, 2004, 417).

Logo, a resenha do autor não pode oferecer, embora defenda que isto seja possível ao fim da leitura do romance, uma imagem “nítida” de Capitu, visto que seu discurso deixa a seguinte dúvida: como o crítico pode afirmar que “todo o empenho” da personagem feminina foi o de ocultar ao marido uma relação com o melhor amigo, se ao mesmo tempo, ele sublinha a carga passional do relato de um narrador que se vê ridicularizado e não pode mais “reviver o eternecimento

primitivo”, isto é, não pode escrever sobre a esposa e formar a sua imagem discursiva sem o ressentimento de se achar traído e ridicularizado? Há, então, nos seus argumentos um desajuste, o que evidencia o nível de complexidade do texto machadiano diante de uma crítica que procurava fornecer uma interpretação de sentidos simples e definidos para *Dom Casmurro*, mas na verdade, não os encontrava, desembocando em pareceres confusos.

Veríssimo e João dos Santos, embora não percam totalmente de vista a problemática da narrativa suspeita, focalizam seus olhares para a “faceirice feminina” de Capitu, e o fazem destacando aspectos diferentes deste seu perfil. Veríssimo sublinha o caráter irresistível da moça, que toma a iniciativa do primeiro beijo. Ao transcrever a cena do romance ele afirma:

Mas também, apesar das prevenções de José Dias, quem houvera com quinze annos e a innocência de Bentinho, e mesmo sem isso, resistido à curiosa e solerte Capitú, acoroçada pela ingênua e velhaca cumplicidade de seus pais? Lê-de-me aquelle delicioso capítulo do “penteado”, ó vos que já tivestes quinze annos, e dizei-me quem houvera capaz de resistir á Capiú?” (*apud* GUIMARÃES, 2004, p. 412)

E logo após a transcrição, ele retorque: “Que excellente, e penetrante, e fino estudo de mulher nos deu como a brincar, recobrando-o de riso e ironia, o Sr. Machado de Assis, nessa sua Capitu” (*apud* GUIMARÃES, 2004, p. 412).

Quanto a João dos Santos, ele seleciona a cena do segundo beijo, destacando agora, não a feição irresistível da moça oferecendo os lábios, mas a sua dissimulação frente ao pai. Afirma ele: “Capitu é um typo de dissimulação, perfeitamente acentuado” (*apud*, GUIMARÃES, 2004, p. 415). E continua:

Desde o princípio duas boas cenas dizem o que valem a moça. A melhor d’ellas é a do segundo beijo que os dous namorados trocam. Precisamente quando estavam no melhor da emoção, o pai interrompe-os. Nem um momento, porém, Ella se perturba. Bem pelo contrário, trava immediatamente a mais natural das conversas (*apud*, GUIMARÃES, 2004, p. 415).

As percepções de Veríssimo e Santos, dessa forma, atestam a força que a imagem feminina adquire diante da crítica, uma imagem de mulher irresistível, dissimulada, mas que, curiosamente, convive com a imagem, ainda que não problematizada o bastante, de um narrador suspeito. Mais adiante serão discutidas as razões dessa ensaística embrionária de *Dom Casmurro* focalizar justo essa figuração pérfida do feminino. Por hora, fica-se guardada apenas a informação de que o caso particular dos dois críticos oitocentistas, como se tem a oportunidade de observar, figura como uma exceção frente aos argumentos de Costa Lima e Carvalho Filho de que o discurso ambíguo não tenha sido notado durante anos. É visível que ele é levemente mencionado, a ponto de tornar em certos casos contraditória a postura da crítica.

1. 4.1.2 Lúcia Miguel Pereira

Em *Prosa de ficção* várias passagens indicam que a autora vê como clara a traição de Capitu. Ela chega a reduzir a complexidade da obra no seguinte comentário: “*Dom Casmurro* pode ser interpretado como um episódio vulgar de adultério” (1950, p.73). Outras situações em que se mostra a sua convicção do “delito” feminino são quando passa a indagar as causas que conduzem Capitu a trair: “Traíndo o marido, não seria Capitu vítima de tendências ingovernáveis?” (1950, p. 93), e quando sublinha o “único erro da astuciosa: amar Escobar” (1950, p. 102). O que mais intriga, é que o mesmo ensaio está permeado de comentários que reforçam a tendência machadiana para o incógnito, como o que assinala a manipulação do autor de aspectos “ricos de entretons, mais sugestivos que definidores” (1950, p. 98), e mesmo assim, não há a percepção da ambigüidade no discurso em *Dom Casmurro*.

Em contrapartida, na obra *Machado de Assis, estudo crítico e biográfico* (1988), o ensaio intitulado *O artista* mostra que o posicionamento da autora se modifica um pouco. A autora apresenta, assim como a resenha de José Veríssimo, uma visão um tanto “embaçada” da questão do adultério feminino. Ao mesmo tempo em que atenta para o tom dubitativo do romance, ao comentar: “Na

obra morosa e dubitativa, o *Dom Casmurro* destoa pela vivacidade” (1988), e quando faz uso da conjunção condicional “se” ao mencionar a traição: “Capitu, se traiu o marido...” (1988, p. 237), ela em outros trechos, curiosamente, parece deixar transparecer que acredita no adultério. Este impasse diante da sua crença, ou não na traição surge a partir do momento em que define a temática de *Dom Casmurro* como “a questão da responsabilidade”, e começa a elucubrar quais são as motivações no caráter de Capitu para o adultério. A autora diz:

há a idéia central de saber se Capitu foi uma hipócrita, ou uma vítima de impulsos instintivos. Em outras palavras se pode ser responsabilizada; e por aí entra na galeria machadiana das criaturas dirigidas por fatalidades poderosas e desconhecidas (1988, p. 238)

Nota-se não só que a autora centraliza a significação do romance no “caso Capitu”, mas também que a personagem se limita a ser “responsabilizada” pela traição através de duas alternativas: uma “falha moral” (entendida como culpa propriamente dita) ou uma “fraqueza” diante de “impulsos instintivos”, caso em que a personagem, a seu ver, seria muito mais uma vítima. Se aqui não se comete um engano, nos termos colocados pela autora, “parece” que a questão é a seguinte: Há uma responsabilidade de traição delegada a Capitu; o leitor escolhe se ela é uma vilã (uma traidora hipócrita) ou uma mocinha (a traidora indefesa e fraca diante de instintos que a tomaram).

Além de problematizar a responsabilidade de Capitu, colocando-a como o cerne do romance, o ensaio praticamente na sua totalidade se dirige à personagem feminina. Primeiro ela arrisca uma explicação de Capitu através de um argumento biográfico: “Convém não esquecer de que consta ter passado outra mulher pela vida de Machado de Assis, além da Carolina. (...) não é impossível que a perturbadora Capitu seja uma reminiscência da desconhecida (1988, p. 238-239). Depois, acentua o seu poder de sedução, sua sensualidade, visão do feminino que, como será visto adiante, tem suas marcas ideológicas ligadas a um modelo de pensamento patriarcalista; são suas palavras: “Há nela uma sedução pecaminosa” (1988, p. 239). Também é destacada a imponência de Capitu como

mulher diante de Bentinho: ‘Era um emotivo, um tímido, dominado pelas impressões. Mas Capitu, felina, ondulante, cheia de manhas e recursos, já se revelava, desde então, mulher até a ponta dos dedos’ (1988, p. 240).

Assim, embora a questão do adultério para a autora varie de um texto para outro e, particularmente em *O artista*, pareça não se apresentar nitidamente, isto é, não se sabe exatamente se a autora o dá como certo, ou se acredita, sim, que se trata de uma questão insolúvel, pois, ora elucubra de maneira direta sobre a motivação da traição, ora chega a indagar sobre a natureza dos ciúmes de Bentinho – ‘Seriam imaginados? Ou fundados?’ (1988, p. 240) –, uma coisa fica clara: o feminino por Lúcia Miguel Pereira é entendido como um elemento central do romance machadiano e insurge com altas doses de sensualidade e altivez frente à figura masculina.

1. 4.1.3 Augusto Meyer e Eugênio Gomes

Embora Carvalho Filho o situe no bloco dos críticos que tacham Capitu de infiel, a crítica de Augusto Meyer vai além deste olhar ciclópico. Em ensaio que intitula com o nome da personagem machadiana, Meyer não perde de vista que no romance seu perfil aparece ‘aos olhos do leitor indiretamente, coado, transfigurado pelo ângulo visual retrospectivo de Bentinho’ (1986, p. 219). Ele parte do princípio de que ‘*Dom Casmurro* é o livro de Capitu’ (1986, p. 219), o que demonstra que na sua visão ela é o centro do romance. De imediato, ele assinala a forte presença de Capitu no livro: ‘a presença de Capitu absorve o interesse do leitor de tal modo, que toma conta de toda a nossa atenção mesmo, devia dizer – principalmente quando a perdemos de vista’ (1986, p. 219-220).

A imagem que apresenta da personagem feminina é tecida com traços mais sugestivos e menos limitados, procurando entendê-la dentro dos ‘tipos’ femininos que povoam a obra de Machado. Capitu, na sua concepção, se afasta das mulheres de José de Alencar, descritas com um detalhamento sobrecarregado, cheias de ‘dentes de pérolas’ e ‘lábios de coral’. Ele coloca:

É que a sedução de Capitu não provém de uma beleza epidémica, não é apenas a sedução superficial da mulher tranquilamente bela, sem profundidade perturbadora na sua graça um tanto vegetativa. Vem, pelo contrário, de um não sei quê felino e profundo, com todo esse mistério de presença envolvente que irradia das personalidades fortes (MEYER, 1986, p. 221).

Meyer faz questão de assinalar, à maneira de Lúcia Miguel Pereira, que Capitu ascende sobre o companheiro e nivela sua extrema força feminina ao padrão masculino, dando a entender que ela inverte o que deveriam ser as posições tradicionais da relação homem-mulher de sua época:

Ela é profundamente mulher, sem dúvida, mas é profundamente viril pela energia intorcível, pela audácia pertinaz, pelo senso de ação, por saber ser em tudo e por tudo “o conquistador” e não “a conquistada”. O conquistado quase que digo: a “conquistada” é Bentinho (MEYER, 1986, p. 221).

As “virtudes másculas” de Capitu, para o crítico, se manifestariam nos seus “cálculos” para casar com Bentinho, sua inteligência frente a todos para atingir seu objetivo. Ainda adolescente, frisa, a Capitu menina da “casa ao pé” já planejava “aos saltinhos” seu grande salto social da vida simples para uma família abastada, o trampolim seria seu amigo remediado da casa à frente; para chegar ao topo, usava da sua habilidade de “jogador”:

Capitu é um ótimo jogador. O plano de ação que ela traça no capítulo dezoito parece a miniatura de um tratado maquiavélico, revisto e corrigido por mão de mulher. Quando os obstáculos se amontoam, formando barragem, sabe tirar da adversidade os seus melhores recursos de ofensiva, como um bom general de feitio cesariano (MEYER, 1986, p. 222).

Mas a peculiaridade da abordagem de Meyer, frente à “tradição da traição”, vem mesmo do fato de que para ele, apesar de “viril”, dissimulada, jogadora maquiavélica, voluntariosa por uma posição social de maior escalão, ainda, “Capitu atravessa o livro numa névoa de mistério” (1986, p. 223); a ilusão de sua presença viva, segundo ele, vem justo desse seu perfil impalpável por completo,

da sua “subterraneidade profunda”, que impede que a adivinhemos em sua complexidade total.

Dessa forma, em Meyer, mais do que uma simples imagem de mulher adúltera e perfidiosa, sustenta-se a imagem de uma mulher envolta numa névoa de mistério, de modo que o que palpavelmente é possível ver nela, em vez de uma inegável traidora, é uma mulher de traços másculos, que como um exímio jogador, traçou estratégias, dissimulou, usou das “armas femininas”, da sua sedução felina para subir socialmente. Nas suas palavras finais, inclusive, não é a acusação de adultério que o crítico a impõe, mas a feição embaçada de uma “inocência animal”: “Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado” (1986, p. 224).

No que se refere a Eugênio Gomes, embora ele tenha sido citado por Carvalho Filho, como adepto do adultério, o seu *Enigma de Capitu* (1967), na própria titulação, já demonstra que a personagem não se esgota numa imagem unívoca e nítida. Para ele *Dom Casmurro* compõe “a narrativa mais ambígua da literatura nacional” (1967, p. 15), daí não hesita em comentar:

É certo que o filho de Capitu era de Escobar, e não de Bentinho? Este é que o crê, embora apoiado em indícios vagos, sem o vigor de uma convicção absoluta. O crime de adultério, se houve, é daqueles a que falta a evidência de uma prova insofismável, cercando-se antes de incertezas, que criam dúvidas inextinguíveis (GOMES, 1967, p. 162).

Como se nota, Eugênio Gomes e Carvalho Filho estão “no mesmo barco”, pois defendem uma Capitu enigmática diante de uma tradição crítica que restringiu seu perfil a uma personagem rasa, limitada a trair e a procriar um filho fora do domínio conjugal. O texto de Eugênio Gomes surge após o *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, publicado em 1960 fora do país, pela America Linda Caldwell, e embora não o cite, já demonstra muito sutilmente alguns de seus argumentos para uma nova virada interpretativa acerca de *Dom Casmurro*: a que o alvo da

culpa não é mais Capitu, mas se toma o narrador ciumento, que usa da retórica bacharelesca para apresentar como adúltera a esposa dissimulada desde menina.

A partir do exposto, não resta dúvidas de que a imagem feminina esteve no centro das atenções nas primeiras críticas sobre *Dom Casmurro*, se estendendo com grande evidência até os anos 60. Essa imagem, como se viu, não aparece de modo uniforme. Há críticos que:

1) não atinando para o grau suspeito do narrador, defendem convictamente que o seu traço dissimulado e pérfido, pintado por aquele, é a prova de que cometeu o adultério, como Mário Matos, Américo Valério, Barreto Filho e Agripino Grieco, por exemplo;

2) chegam a mencionar o caráter dubitativo do “discurso casmurro”, mas contraditoriamente a despeito disso, tendem à imagem adúltera da personagem, como faz João dos Santos;

3) em diferentes ensaios adotam posturas diferentes a respeito, e ainda, dentro de um único texto apresentam argumentos confusos, não deixando nítida a sua percepção da “questão Capitu”, isto é, se a tomam como culpada, ou acham que o caso é insolúvel, por conta de uma narrativa suspeita, embora reafirmem sua dissimulação e “sedução pecaminosa”, como Lúcia Miguel Pereira e José Veríssimo;

4) da estirpe de Carvalho Filho, Eugênio Gomes e Augusto Meyer, sublinham o caráter “maquiavélico” de Capitu, seu desejo de ascender pelo casamento, sua artimanha de fêmea viril, que manipula e dissimula para alcançar suas conquistas, sem tachá-la limitadamente de adúltera, mas assinalando seu caráter de mistério e subterrânea subjetividade.

1.4.1.4 A imponência de um feminino pérfido

Diante desse quadro, é visível que durante décadas *Dom Casmurro* foi, como diz a conhecida expressão de Augusto Meyer “o livro de Capitu” (1986, p. 219) apresentando uma imagem feminina, que pela sua feição ao mesmo tempo pérfida e misteriosa, continua presente entre as discussões atuais, entre os novos

romances que retomam o machadiano. Convém explicar, portanto, algumas razões para que o feminino tenha sido o “miolo” principal das primeiras gerações interpretativas, figurando principalmente como uma entidade maquiavélica e sedutora, continuando a ser também um dos elementos notáveis da obra até a atualidade.

De imediato, pode-se destacar que a mulher tomou-se um verdadeiro ícone em evidência no plano artístico-cultural do Ocidente no século XIX e no princípio dos Novecentos, de modo que a sua imagem característica era a da “fêmea fatal”, aquela que provoca fascínio e medo com a sua beleza e sedução aguçada, aquela que se torna um perigo. Do fascínio à misoginia, a verdade é que a mulher ocupou o centro das atenções. No dizer de Mirelle Dottin-Orsini:

Eles viam mulheres em toda a parte. Todos os comentaristas que abordaram a arte do final do século passado fazem a mesma observação. Mulheres nuas sobre pedestais em lugares públicos, cabriolando nas fachadas dos edifícios, ornamentando os relógios e canteiros... As estátuas alegóricas que a arte oficial multiplicava em toda a Europa impunham a obsessão feminina em três dimensões: eram a Justiça, a Ciência, a Eletricidade, a Indústria (o gênero feminino desses nomes em francês eram os fatores), mas também os Rios, os Continentes, sem falar das Colônias. Tomando-se vocabulário comum, o corpo da mulher servia para tudo e seu antônimo: Natureza e Cultura, Luxúria e Castidade, Verdade e Mentira (1996, p.11).

De fato, o corpo feminino esteve no cerne das preocupações artísticas européias da época, não deixando mentir a poética de Baudelaire, que dedica não só versos “*A uma passante*”, mas um ensaio exclusivo focalizando “*A mulher*”, em seu *Sobre a Modernidade* (1996). Para o poeta e, como ele mesmo faz questão de assinalar, para “seu” pintor da modernidade, Constantin Guys, a mulher

é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas aos seus olhares (BAUDELAIRE, 1996, p. 57-58).

Se como objeto temático no mundo ocidental como um todo, as mulheres estiveram em evidência, figurando como seres “enfeitadores”, elas também se destacaram por outra razão: tomaram o posto de maior público do século XIX. No Brasil, cuja produção literária e cultural era consumida primordialmente pelo público feminino, a mulher teve significativamente seu pedestal.⁷ O romance oitocentista obedecia à seguinte equação: era “escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres” (RIBEIRO, 1996, p. 58); daí tantos nomes femininos estampados nas capas: *A moreninha*, *Senhora*, *Iracema*, *Iaiá Garcia*, *Helena*, etc.

Mas este holofote sobre a mulher revela cobranças e interdições. Se, por um lado elas compunham a maioria do público de literatura, a ponto do andamento da produção literária ficar-lhes dependente, por outro, contraditoriamente, o acesso à instrução lhes era dificultado, pois representava uma ameaça aos valores estabelecidos para a harmonia familiar e para o comportamento feminino padrão do tempo: cuidar exclusivamente do lar e da prole (RIBEIRO, 1996).

Não somente pela composição do público literário na sua parcela majoritária, a figura feminina estava igualmente focalizada porque carregava em si o peso da organização da família, base do sistema patriarcal. Comenta Valéria Lamego (1992, p. 57): “O século XIX foi permeado por uma política de planejamento familiar que se baseava fundamentalmente na construção da família nuclear, cuja figura principal era a mulher”. Em função dessa cobrança doméstica, frisa a autora, a educação destinada às mulheres se resumia a aulas de bordado,

⁷ Outro motivo, agora de ordem histórico-geográfica, para as atenções sobre a mulher na cultura brasileira dos oitocentos, pode estar também atrelado, como afirma Luís Felipe Ribeiro (1996), a sua própria escassez populacional, o que fez com que se tornasse um item valioso. A distribuição da população por sexo no Rio de Janeiro entre as décadas de 50 e 90 apresentava-se significativamente desequilibrada. Os números apontados por Ribeiro são: em 1850 havia 41,37% de mulheres no país em relação a 58,63% de homens; em 1872 a numeração é de 42,26% de população feminina para 57,74% de masculina; e, em 1890, 46,81% para 56,19%. O autor comenta que a numeração se toma um dado importante para o entendimento do romance brasileiro do período, e diz: “A carência de mulheres era um problema essencial para a construção da ordem social, baseada no casamento monogâmico. Num quadro desse tipo elas tomam-se, economicamente falando, mercadorias extremamente valorizadas. [...] Conseguir uma esposa transcendia uma mera escolha individual e a realização afetiva, para tornar-se uma necessidade de sobrevivência” (1996, p. 52). Mesmo esta informação sendo secundária à produção romanesca, ela se torna elucidativa dos valores que no período se concedia à figura feminina.

piano e corte, o que dificultava a sua alfabetização; muitas mal conseguiam escrever sem cometer uma significativa quantidade de erros. Nesse esquema, se estabelecia um padrão: mulheres ao lar, homens à vida pública. Valéria Lamego (1992, p. 64) sublinha que “é o ato da maternidade que confere à mulher do século XIX toda uma aura especial”. A figura da mãe passou a ser conectada à de nação, pois na família, concebida em seu ventre, estaria o futuro promissor da pátria. A autora acrescenta que tal imagem matema e submissa “tinha dois objetivos: a formação da família nuclear, que abastecia o capitalismo crescente da espiritualidade cultivada pela mulher, e o trabalho nas cidades, experimentado pelo homem” (1992, p.65).

O cientificismo da época, positivista e biologizante, também deixou suas marcas na construção da imagem feminina: “elas”, pela “lei natural”, eram inferiores a “eles”. Maria Inacia d’Ávila Neto, lembra que a tese prefaciada por Silvio Romero, *A mulher e a sociologia*, do autor e médico Lívio de Castro, “comparando os cérebros de um homem e de uma mulher da mesma época e raça, diz que o cérebro da mulher equivale ao de um ‘australiano primitivo’” (1980, p. 33-34). Portanto, as mulheres não eram para a vida pública e intelectual, sendo possível apenas atuarem como filha, esposa e mãe, no papel duplo de reprodutora e guardiã do ambiente familiar.

Recortando o modelo social patriarcal brasileiro, a autora comenta que no casamento a “obediência ao marido era uma continuação de obediência ao pai” (1980, p. 47), e que a socialização da mulher se realizava na ordem dessa submissão. Paralelo ao complexo de virilidade (o machismo), afirma Maria Inacia, se erguia o complexo de virgindade, em devoção à Virgem Maria. À mulher cabia se manter virgem, se solteira, ou devota ao maridos, se casada, daí os mitos de *honra* feminina; ou de que na vida de uma mulher, se passa apenas um homem. Interessante é a questão do adultério na sociedade patriarcal do século XIX; o adultério masculino é socialmente aceito dada à “natureza polígama do homem; o adultério feminino, entretanto é punido com severidade, tanto pela desaprovação e discriminação social, como pelo castigo físico, ou mesmo assassinato” (1980, p. 51).

A partir desse panorama, é fácil perceber por que as mulheres ocuparam a seiva da cultura e da arte brasileira no século XIX; elas eram o arrimo da civilização patriarcal, à custa de um silêncio oriundo de muita interdição e submissão. Possivelmente por tal razão, a crítica do início dos Novecentos tenha destacado a figura de Capitu – que escandalizou por fugir a esse padrão feminino exigido pela sua época. Em muitos casos, não é novidade, a crítica terminou encampando a visão machista e patriarcal do narrador Casmurro sobre a mulher, visão que as abordagens de Helen Caldwell (2002), Silviano Santiago (2000), Roberto Schwarz (1997), Gledson (2005), entre outros ensaístas, como se terá a oportunidade observar no próximo item de discussão, esmiuçaram na análise do discurso narrativo do personagem.

Felipe Ribeiro nota a concentração sobre a imagem feminina em *Dom Casmurro* e pergunta: ‘Há quantas e quantas décadas, não se assiste a intermináveis julgamentos de Capitu?’ (1996, p. 303). A enxurrada de pareceres sobre a personagem, concentrada no momento inicial de sua recepção, se propõe exatamente ao julgamento, e a um julgamento cuja sentença é na maioria dos casos acusativa. Isso se dá provavelmente porque a crítica se mostrou desconfortável com o perfil de Capitu, transgressor aos valores femininos do século XIX, valores que, como tem destacado Maria Inacia d’Avila (1980), continuaram por um bom tempo arraigados no nosso imaginário cultural após a dissolução do regime patriarcal, sendo inclusive visíveis seus resquícios no atual milênio. À mulher coube a cobrança de ser o estandarte da imagem angelical, à semelhança da Virgem Maria, que cuida da sua prole e sustenta o lar familiar para que o homem se lance às conquistas públicas; fora desse esquema ela se torna uma ameaça, como fora considerada por longas gerações a personagem machadiana.

Parece que a crítica inicial, que condenou Capitu, a julgou via tal padrão, se esquecendo, sobretudo, que ela não era de ‘carne osso’, mas sim ‘de papel’, constituída por um ‘discurso’ suspeito, não só por ser proveniente de um marido ciumento, mas por disseminar termos e sentenças que conduzem ao incógnito, ao mistério.

O paradigma positivista e naturalista, que atravessa o século XIX, deixando até a atualidade suas marcas no sistema cultural brasileiro, também promoveu a incidência da acusação contra Capitu. A hereditariedade biológica, assim como foi um argumento decisivo para o narrador defender ter sido traído, o foi também para a maioria da crítica, que igualmente tomou a semelhança física do menino Ezequiel a Escobar como a pura prova do ato sexual traidor de Capitu. A associação entre verossimilhança e verdade feita por Dom Casmurro, como desentranha Silviano Santiago de cada passo de sua narrativa, manipulada para demonstrar que as atitudes astuciosas e dissimuladas de Capitu acusavam seu caráter adúltero, também parecem ter sido “engolidas” pelos ensaístas que condenaram a personagem feminina, o que sinaliza o senso estreito do que vem a ser “verossimilhança”, e ainda o que indica a inclinação para aceitar a retórica instalada pelo bacharelismo de Dom Casmurro, uma empatia com o prestígio intelectual do narrador.

Listam-se, então, os comportamentos atrevidos da personagem para o narrador, assimilados e destacados como pérfidos pela parte majoritária da crítica inicial sem maiores questionamentos:

1) A sua relação com o conhecimento (Cap. XXXI).

Na observação de Felipe Ribeiro sobre a Capitu ainda menina:

desde já, avulta o espectro de sua curiosidade, muito mais amplo que o comum da cultura feminina da época. E aprendia por curiosidade, não para a figuração nas salas que, aliás, não freqüentava. Era, em suma, uma mulher superior, seja pela inteligência, seja pela sede de saber, pela capacidade de adaptar-se, pela percepção do jogo social. Nisto fica mais distante das heroínas românticas e das mulheres idealizadas tão comuns nos romances dos Novecentos. Capitu tinha garra de aprender, como forma de ascensão social, mas no sentido de apropriar-se dos bens culturais para construir-se como pessoa. Queria como essência, aquilo que para as outras – e para os outros, também – serviria como mera aparência. Nessa personagem Machado de Assis elabora, talvez inconscientemente, uma crítica radical da cultura (1996, p. 315).

- 2) A sua iniciativa no primeiro beijo com Bentinho, a inversão dos papéis homem/mulher (Cap. XXXIII).

Capitu, como destacou Veríssimo, se fez “irresistível” a Bentinho no momento do primeiro beijo. Ela tomara a iniciativa e assumia o papel masculino, coisa incomum para o padrão de moça recatada e religiosa dos Oitocentos. A esse respeito Felipe Ribeiro também coloca:

Esta inversão de posições, no imaginário do século XIX, não é despojada de conseqüências. Posso levantar a hipótese de que uma das causas fundamentais da condenação de Capitu está muito mais ligada a este fato do que ao presumível adultério. Em outros romances e em outros autores essa temática é, também, abordada e termina sempre na punição da mulher que tenha assumido posições privativas do homem (1996, p. 320).

- 3) A sua dissimulação (Cap. XXXVIII).

João dos Santos sublinha que nem diante do próprio pai, a quem devia obediência (sobretudo dentro da sociedade patriarcal), Capitu poupou seu ar dissimulado, beijando pela segunda vez Bentinho e disfarçando o beijo logo em seguida, assim que Pádua se aproximava, com a mais singela das conversas.

- 4) O seu perfil estrategista, seu ar superior e autoritário frente a Bentinho.

Capitu bolava planos para que a família não desconfiasse do namoro, comandando o namorado a se impor frente à mãe também pela dissimulação, pois sabia que somente ganharia o jogo da ascensão social, se os planos de Seminário da “papa missas” não se vissem enfrentados frontalmente, isto é, ela planejava subir “aos saltinhos” (Cap. XXXIX, XLIII).

5) O “seu gosto” em ser olhada, em “não cobrir, nem descobrir inteiramente” os braços nos bailes (Cap. CV); seu perfil introspectivo misterioso e incógnito a olhar o mar, a sustentar os olhos “de cigana oblíqua e dissimulada” (Cap. CVI, CVII); a mirar o defunto Escobar (Cap. CXXIII).

5) a possível procriação fora do casamento

Estes traços explicam a concentração sobre Capitu nas primeiras recepções e, principalmente, a sua freqüente condenação. Há fortes motivos para se entender que a grande leva das interpretações estavam impregnadas dos valores ainda patriarcais, que condenavam o feminino transgressor da norma. Além da questão preconceituosa contra a mulher, os primeiros críticos realmente tardaram a perceber a problematização estética e discursiva presente em Machado, pois limitaram, em sua maioria, o romance a uma questão moral de traição.

Dom Casmurro é, sim, um livro em que o feminino desponta com grandiosidade, mas não se reduz tal tematização. Ele caminha para a questão da subjetividade discursiva, de como um protagonista tomado pela paixão, no caso o ciúme, constrói discursivamente em livro as imagens da sua vida. Nesse sentido, pode ser visto como uma “resposta” a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós; é como se Machado estivesse apontando para como se faz um romance em que o herói se revela em seus caprichos, dúvidas e emoções, coisa que para ele, o títere que foi Luísa não teve a graça de fazer, ofuscando-se em pobres sensações físicas. No mais, *Dom Casmurro* é também a problematização da escritura, da confecção de um livro, do leque de procedimentos que a atividade envolve.

Mas se uma imagem do feminino permanece frente a *Dom Casmurro* é uma imagem, ainda que envolta de muito mistério, da mulher que assusta, que seduz com a sua beleza, que arruína, que mata; uma imagem que permeia o imaginário literário há séculos causando fascínio e espanto, e que certamente pairou sobre a crítica em torno de Capitu, impingindo-a a tratá-la não como José Dias na sua segunda conjectura fatídica sobre a mocinha – a de que ela era um “anjíssimo”, “a

flor caprichosa de um fruto sadio e doce” (ASSIS, 1997, 136) – mas da maneira como o agregado a retrata na primeira impressão, com “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Para compreender essa tendência dos ensaístas, se torna ilustrativo o depoimento de Affonso Romano de Sant’Ana, que sublinha o quão está presente na produção ocidental uma imagem feminina calcada num instinto peçonhento:

É aterrador como o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentada, da mulher aranha e da serpente venenosa vêm da antiguidade aos textos mais modernos. Já na Grécia, estava aquela Esmage, sufocando os impotentes. Lá está Echidna, metade serpente e metade mulher; lá está Charibdes – mulher sanguessuga engendrada pela Mãe Terra; já Omfalo, como Deusa Terra matava seus amantes; Empuses e Keres eram ninfas-vampiro, e esta bebia o sangue dos jovens após a batalha. E existe uma Afrodite – conhecida como “Andrófoba” – que assassinava seus amantes como as deusas Ishtar e Anat. As Harpias eram as mulheres-demônio, Melissa era a abelha rainha e Medusa era uma das Górgonas castradoras dos homens. [...]

Todas essas figuras complementaram os textos sagrados, que nos falam da maldade devoradora de Kali, Lilith e Eva.

Por isso, já que a literatura é o mito revisitado, aí estão as mulheres fatais, como Salambô (Flaubert), Carmem (Merimée), Herodiade (Mallarmé), Cleópatra (Gauthier), Salomé (Wilde), Kali (Swinburne) e tantas outras, que o imaginário greco-cristão construiu esquizofrenicamente para dramatizar o temor de Eva e o amor de Maria (SANTANA, 1985, p. 11-12).

Parece ser com este imaginário que Machado dialoga para compor Capitu, e ser a ele que a personagem de “olhos de ressaca” é devolvida; mais enigmática, todavia, por isso, talvez uma das mais fatais do conjunto. Não esquecendo, contudo, que Capitu encarna um perfil feminino também ligado à maneira da obra machadiana em geral tratar a sociedade do século XIX, envolta num jogo de representações e fingimentos para ascensão de *status*. Costa Lima sobre os temas freqüentes em Machado como o ciúme, o adultério, a dissimulação e o calculismo em torno da figura da mulher afirma:

Embora o marido não fosse escolhido por mero cálculo, a relação matrimonial entrava na engrenagem de um pacto que, reforçando a importância do exibitório, então salientava o papel das representações sociais. Daí paralelamente o medo da opinião pública e a necessidade de dominar os meios pelos quais o seu

risco era controlado. Através desse mecanismo a dissimulação feminina era controlada, i. e., transformavam-se em fingimentos e as mulheres se convertiam em mestras da representação social (LIMA, 1981, p. 91).

Assim, o perfil feminino na obra de Machado compila a tendência ocidental ao mito da mulher enquanto “um perigo” e este traço particular do feminino nas relações sociais dos Oitocentos.

Caminhando-se, agora, para um arremate, foi comum às primeiras gerações críticas concentrar o romance machadiano na “questão Capitu”, condenando quase sempre a personagem como adúltera. Esta interpretação pode ser entendida como uma espécie de reprodução dos valores ideológicos da sociedade patriarcal do século XIX, limitadores dos papéis e desejos da mulher; o que ainda se alia à forte presença na cultura ocidental do mito da mulher como uma “ameaça”. Também precisa ser levado em conta que a grande parte dos ensaístas limitadores do romance à traição feminina estava “habituada” a uma concepção tradicional de romance e ficção, aquele que “conta uma história a um leitor passivo”, e assim, entenderam a obra de Machado como “um caso vulgar de adultério” (o que era a tendência majoritária na produção romanesca do século XIX), sem atentar para a dubiedade intercalada pelo autor nesta figura feminina, através de um discurso de um marido-narrador suspeito pelo seu ciúme, que deixa o leitor de mãos atadas ou nada confortável pra tomar um caminho interpretativo definitivo, sem lhe brotar dúvidas.

O horizonte literário desta crítica inicial estava nutrido por uma concepção de ficção que não teve condições de abrigar um romance moderno como *Dom Casmurro*; não foi páreo para enxergar a sua reflexividade acerca dos próprios códigos literários comuns da sua época. Como assinala Costa Lima, a estreiteza interpretativa de culpar ou mesmo inocentar Capitu é uma maneira de limitar o tratamento ficcional da figura feminina na obra. Ele diz: “fiel ou infiel, essa é uma preocupação dominante em uma sociedade de orientação patriarcal, redutora do romance ao significado aí legalizado e, assim, esterilizadora do espectro da ficção” (LIMA, 1981, p. 90).

Contudo, é possível destacar que nesta primeira geração concentrada no feminino, se sobressaem (através de posicionamentos variados) por não deixarem totalmente clara a questão do adultério de Capitu, ressaltando a feminilidade aguçada e faceira da personagem, sugerindo as faíscas da sua ambigüidade, autores como: José Veríssimo, João dos Santos, Lúcia Miguel Pereira, Aloysio Carvalho Filho, Augusto Meyer, Eugênio Gomes, entre outros.

1. 4.2 O foco em Dom Casmurro: o discurso bacharelesco

A americana Hellen Caldwell, no *The brasilian Othelo of Machado de Assis*, publicado em 1960, confere corpo a uma linha de estudo do *Dom Casmurro* que até aquele momento não existia de fato, mas tinha sido apenas levemente “tateada” por alguns poucos críticos anteriores, sem um desenvolvimento realmente significativo. Trata-se de uma linha que pára de condenar a personagem feminina de Capitu, e passa a lançar olhares suspeitos ao marido narrador. Como foi visto acima, antes da obra estrangeira, se percebia que uma minoria da crítica apenas mencionava de maneira muito apressada e pouco problematizada a narrativa suspeita do ciumento Dom Casmurro, preponderando a imagem pérfida de Capitu. Verificou-se que José Veríssimo havia notado que o narrador descrevia Capitu “com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito” (VERÍSSIMO, In GUIMARÃES, 2004, p. 414). Também foi verificado que João dos Santos estava ciente de como a passionalidade do discurso em primeira pessoa não podia relatar o vivido sem carregá-lo de emoções, no caso de Dom Casmurro, de ressentimento, por motivo de uma possível traição e ridicularização – uma observação que também relativizava o relato do narrador. E ainda se viu Lúcia Miguel Pereira (apesar de especular os motivos que levariam Capitu a trair, se hipocrisia ou fraqueza diante de “forças opressoras”), colocar em questão a versão do marido narrador, ao indagar sobre a consistência de seus ciúmes: “Seriam imaginados? Ou fundados” (1988, p. 240). Entretanto, também ficou claro que todas essas investidas analíticas só contemplaram o problema da narrativa “não confiável” minimamente; não houve até ali um estudo sistematizado sobre o

assunto, coisa que só se inaugura com o trabalho de Helen Caldwell, dedicado exclusivamente a rever o “caso Capitu”, a partir da análise do narrador-protagonista como um personagem que funde Otelo e Iago, de Shakespeare, daí Machado ter criado um *Otelo* “ao molho” brasileiro. De acordo com a abordagem da autora, Dom Casmurro sofre de ciúmes, como o mouro, mas, à maneira do perverso Iago, perverte a imagem de Capitu (a “Desdêmona brasileira”) diante de si próprio e dos seus leitores para acusá-la de adúltera.

Apesar da obra só receber a tradução para o português recentemente, cerca de mais de quarenta anos após seu lançamento, ela se tornou um marco na produção crítica em torno do romance machadiano, de maneira que a grande maioria dos críticos tomou os argumentos de Caldwell como âncora, trabalhando na sua reformulação e suplementação a partir de novos enfoques; é o caso de Silvano Santiago (2000); Roberto Schwarz (1997) e John Gledson (2005), que atualizam a leitura da americana, introduzindo problemáticas diretamente ligadas à feição cultural/ideológica da sociedade brasileira dos fins do século XIX. A tradição do “pé atrás”, assim, tem em Caldwell e nesses três seguidores de peso os seus representantes mais significativos. Segue-se um breve apanhado sobre a produção de cada um.

1.4.2.1 Helen Caldwell

Helen Caldwell apresenta o romance de Machado em termos shakespearianos, o que ressalta o conhecido e marcante diálogo que o escritor fluminense estabelece com o autor inglês. Mas a sua investida analítica termina limitando a obra brasileira à “fonte” inglesa. O trabalho se esforça para transformar Capitu numa inocente Desdêmona, mostrando-se avesso à “tradição da traição” que predominava anteriormente. Por essa ótica, dir-se-ia, até, que a americana mantém “um pé” ainda na linha de concentração no feminino; mas o que realmente salta aos olhos na abordagem de Caldwell é o seu redirecionamento da focalização para o pólo masculino. Ela introduz argumentos inéditos que ocasionam uma verdadeira “virada” interpretativa: desentranha do discurso

narrativo a imagem de um marido narrador impostor, porque este abrigaria em si a mescla da “cegueira do ciúme”, própria a Otelo, com a malícia, característica de Iago, daí a sua acusação injusta à esposa.

A proposta argumentativa da autora demonstra, a despeito da focalização no perfil de Dom Casmurro, a sua preocupação frente à figura feminina de Capitu, pois se funda em responder às seguintes questões: 1) “A heroína é culpada de adultério?” e 2) “Por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína na decisão do leitor?” (CALDWELL, 2002, p. 13). Pode-se dizer que essa “obsessão” por Capitu, por querer “reabrir um caso” cuja sentença de culpa havia sido tarimbada por anos através de uma crítica, a seu ver, “cega”, foi o motivo que fez a autora reproduzir a mesma redução do romance a uma história sem mais ambigüidades e pouco problemática, típica da geração anterior, em sua parte majoritária.

Caldwell coloca: “Praticamente três gerações – pelo menos de críticos – julgaram Capitu culpada. Permitam-nos reabrir o caso” (2002, p. 100). Se na sua versão, em vez de o romance figurar como um “episódio vulgar de adultério”, (PEREIRA, 1950, p. 73) ele se torna, por outro lado, resumidamente uma historieta em que um marido ciumento acusa injustamente a inocente esposa de traição e faz da sua vida uma tragédia. Ela praticamente iguala *Dom Casmurro* a *Otelo*, daí se explica o título de seu trabalho. O leitor de Caldwell perceberá, de imediato, que o que ela pensava ter apontado como uma abertura do romance brasileiro para uma nova percepção acaba perdido entre as coisas velhas, pois, apesar da reorientação interpretativa, ela continua a eliminar, como a parte majoritária da crítica antecedente, a “sacada” do texto de Machado: a impossibilidade de sentidos definitivos e únicos frente ao livro escrito pelo narrador.

Caldwell afirma que o narrador machadiano é uma fusão de Otelo e Iago, mas, em vez de problematizar esta feição dúbia, ela enfatiza o “lado Iago” do personagem, para que não restem dúvidas de que Capitu é mesmo uma Desdêmona inocente. Trata-se de uma atitude crítica que esteriliza a ambigüidade formal do romance. Transpõem-se alguns trechos em que isso fica evidente:

o Otelo-Santiago toma para si também o papel de Iago, manipulando seus próprios lenços para atizar o furor de seu próprio ciúme (2002, p. 25).

Aos olhos de Santiago, Ezequiel se parece fisicamente com Escobar. [...] Embora Santiago se satisfaça em explicar a semelhança com racionalizações, e note que cada ato, palavra e gesto, tanto de Capitu, quanto de Escobar, demonstram sua inocência, ao mesmo tempo a sua suspeita latente converte, de alguma forma, essas provas autênticas em combustível para alimentar seu ciúme a fogo lento – até que também o leitor começa a creditar na culpa dos dois (2002, p. 27).

Como Desdêmona, ela [Capitu] morre adorando o seu Otelo.

A ironia não está nele ter sido enganado por Capitu, mas por ter sido enganado por si mesmo (2002, p. 54).

É a autora americana que introduz a percepção de que a profissão de advogado de Dom Casmurro deixa as suas marcas na sua elaboração narrativa, compreendendo a publicação do seu livro como a prova de que o personagem usa a escrita para incriminar a esposa, como se estivesse num júri. Tentando demonstrar a hipótese, ela ressalta que os capítulos CXXXVIII e CXL apresentam várias expressões ligadas à prática jurídica, como, “o porte não era de acusada”, “admitir”, “negar”, “fôro”, “confissão”, “testemunha ocular”, “justiça”, etc.. Cita-se Caldwell:

A “narrativa” de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. Por meio de sofrimentos infundáveis ele estabelece seu próprio bom caráter, a dedicação de seu amor, sua gentileza [...]. E sagaz advogado que é, deixa indeterminado o caráter de cada personagem do caso que possa testemunhar contra ele, suprime evidências, impõe adiantamentos até que as testemunhas morram (2002, p. 99).

Embora esta observação de Caldwell tenha sido basilar para uma reinterpretação da obra à luz da prática bacharelesca, e, assim, para que ela fosse encarada como portadora desse novo significado psicossocial, até então não explorado e de significativa relevância para um novo entendimento do texto, a autora exagera e novamente limita a dubiedade do romance ao afirmar que o livro de Dom

Casmurro “não passa” de uma defesa em causa própria, baseada numa acusação planejada nos mínimos detalhes contra a esposa. Ora, o romance sugere, sim, que a retórica da advocacia é manipulada pelo narrador, mas o fato não limita a sua narrativa a um simples acusatório. Há outras instâncias que compõem seu relato, como um memorialismo, uma necessidade de compreender a vida e a própria escrita da vida, as quais batem de frente com a prática acusatória pura e não podem ser simplesmente tomados como um disfarce para acusar. Elas podem e não podem ser consideradas disfarces, o romance abre espaço para as duas coisas simultaneamente, logo chega-se a uma indecidibilidade; não é possível afirmar nada com total certeza acerca dos personagens, da história e do discurso em *Dom Casmurro*. Praticamente tudo no romance ecoa dúvida.

De qualquer forma, reside no destaque do porte jurídico presente no relato do narrador, o gancho para os seguidores de Caldwell. Estes desprezaram a questão da inocência de Capitu, defendida pela autora⁸, porque passaram a argumentar que toda a questão do romance não está centrada na traição ou não da heroína, coisa que inclusive acreditavam não ser possível precisar, mas na figura de Dom Casmurro, seu perfil bacharelesco e seminarista, que formaram as bases de seu discurso incriminativo, saturado da ideologia da elite brasileira do século XIX.

1.4.2.2 Silviano Santiago

⁸ O capítulo sete do trabalho de Caldwell, “O caso Capitu”, é o mais ilustrativo da defesa da personagem. Nele a autora elenca diversas “razões”, que na sua interpretação, evidenciam a inocência dela. Entre os argumentos da americana, os quais são de consistência frágil porque o texto não permite justificá-los, estão: 1) o inabalável e puro amor de Capitu ao marido; 2) o reconhecimento da semelhança entre Escobar e a criança que ela própria faz (Cap. CXXXVIII) teria sido uma “imposição” da autoridade marital de Santiago; 3) na noite em que ela é apanhada recebendo Escobar pelo marido que retornava do teatro, em vez de estar traindo, como sugere a narrativa, ela estaria convocando a ajuda do “padrinho” para solucionar a crise do casamento, surgidas em função dos constantes ciúmes descabidos; 4) no momento em que justifica a semelhança entre as duas crianças, Ezequiel e Capituzinha, Escobar não estaria dissimulando a sua suposta paternidade de ambas, mas tentando afastar as desconfianças absurdas vindas dos ciúmes de Bento, justo para acatar ao pedido de ajuda de Capitu; 5) Ela não teria evitado a sogra porque temia seus olhos de condenação por gerar o filho de outro, mas porque tinha ciúmes dela. E neste capítulo outros argumentos se somam aos citados, e todos se unem para um mesmo fim: provar que Bento Santiago é um Otelo/ Iago, ciumento e malicioso, e que Capitu é uma Desdêmona injustiçada.

Silviano Santiago inicia “A retórica da verossimilhança” (2000) chamando a atenção para o fato de que o *Dom Casmurro* não pode ser encaixado no quadro dos romances de adultérios femininos típicos do século XIX, e que antes, é “um estudo do ciúme e apenas deste” (2000, p. 29). Para o autor trata-se de uma ingenuidade crítica concentrar a análise da obra na questão da culpa ou inocência da heroína, pois, na verdade, o seu núcleo “grande e grave” seria “a consciência pensante do narrador Dom Casmurro, esse homem já sexagenário, advogado de profissão, ex-seminarista de formação, consciência pensante e vacilante” (2000, p. 29). Por esta perspectiva, esta “outra porta”, o autor assim como Caldwell pretende “reabrir o problema” (2000, p. 29), mas bem mais voltado para Dom Casmurro do que para Capitu em relação à americana.

O argumento chave de Silviano Santiago consiste em afirmar que:

Réu e advogado de defesa são Bento e Dom Casmurro. Dom Casmurro como bom advogado que devia ser, toma para si a defesa de Bentinho, arquitetando uma peça oratória onde se nos afigura de primeira importância seu aspecto forense (era escrita por um advogado) e seu aspecto moral religioso (escrita por um ex-seminarista) (2000, p. 34).

Tal peça oratória, segundo o autor, se direcionava para duas metas: acusar Capitu e se retratar como vítima da traição da “maior amiga e do melhor amigo”; e o mais importante, ela é constituída pelo que o ensaísta denomina a “retórica da verossimilhança”. Casmurro construiria seus argumentos para demonstrar que a mulher era uma traidora mirim já aos quatorze anos apoiado não na verdade, mas no verossímil.

Silviano Santiago aponta os traços que compõem a retórica da verossimilhança do narrador, são eles:

- 1) O *apriorismo*: “Ele sabe de antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada” (2000, p. 34).

- 2) A tentativa de comprovação dos fatos baseando-se na “verdade da natureza” (2000, p.34). Como comprovar que a Capitu da Glória já estava na de Matacavalos, pela associação de que no reino natural está “a fruta dentro da casca”.
- 3) “O predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado” (2000, p. 35).
- 4) A recusa da “procura da identidade perfeita entre dois elementos, procurando antes impingir ao leitor proposições que traduzem a *igualdade* pela *semelhança*” (2000, p. 37). O que é ilustrado pela associação da semelhança entre Escobar e Ezequiel como a prova da paternidade.
- 5) A utilização de provérbios, arraigados no senso comum, para o convencimento, tais como “tal pai, tal filho”; “filho de peixe peixinho é” (2000, p.37). Neste caso, o “convencimento não é feito com a esperança de que o leitor evolua seu modo de pensar, ou de encarar os problemas, mas pelo fato de lhe propor como base para seu julgamento aquilo mesmo que já possui: o bom senso” (2000, p. 37).

O autor ainda faz questão de assinalar que a dinâmica da narrativa do advogado se afasta do esquema proustiano em *À La recherche du temps perdu*, de base puramente memorialista e afirma: “no caso de Machado, a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado [...] e sobretudo a um arranjo convincente e intelectual da sua vida” (2000, p. 36). A predeterminação do discurso de Dom Casmurro se direciona para a execução de dois procedimentos: 1) jogar a culpa nos outros, colocando-se como vítima; e 2) retratar nos outros contradições entre o interior e o exterior. Quanto ao segundo procedimento, é significativa a retratação que o narrador faz de Capitu e José Dias. Silviano

destaca que ele os pinta como pessoas que por trás de uma imagem aparentemente imaculada guardam uma essência interesseira e dissimulada. Tal retratação assim é confeccionada, para que ele possa ser visto como uma vítima generosa e sincera que fora enganada pela dissimulação dos próximos. Quanto a este quesito, Silviano justifica especificamente a dissimulação feminina com base nos paradigmas sociais oitocentistas, colocando “um pé atrás” diante da retórica da verossimilhança de Casmurro:

a dissimulação feminina é um dado que existe e existirá na sociedade que Machado descreve, e que pode ser observado em toda jovem que se enamora e deseja casar-se. É consequência da sua própria posição frente ao homem, dentro da sociedade, e de modo algum pode ser tomada como exemplo de futura traição. A não ser é claro, que se dê mais importância ao verossímil do que à verdade (2000, p. 39).

Dom Casmurro, ao ver do crítico, na sua tentativa de persuadir o leitor e a si próprio para resolver suas angústias existenciais e defender a sua verdade, construindo “um discurso ordenado e lógico” (2000, p. 40) cai em duas falácias: “Do ponto de vista estritamente jurídico, peca por basear a persuasão no verossímil, e do ponto de vista moral-religioso, por sustentar as suas justificativas pelo provável” (2000, p. 40). E diante desse quadro demonstrativo, Silviano Santiago afirma que seria lastimável perder de vista o *back-ground* cultural do protagonista, o que impossibilitaria de se notar que “a intenção de Machado de Assis ao idealizar o *Dom Casmurro* era ‘por em ação’ dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sobre a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas” (2000, p. 40). Por essa via, o autor argumenta que Machado fez com que a sua “criatura” incorresse nessa duas “falhas” da formação cultural brasileira que justamente gostaria de criticar.

A conclusão do ensaio deixa clara qual a imagem interpretativa do romance machadiano defendida pelo autor:

Machado de Assis – podemos concluir – quis com *Dom Casmurro* desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de

pensamento, certa benevolência retórica – hábitos, mecanismos e benevolência que estão para sempre enraizados na cultura brasileira, na medida em que foi ela balizada pelo “bacharelismo”, que nada mais é, segundo Fernando de Azevedo, do que “um mecanismo de pensamento a que nos acostumara a forma retórica e livresca do ensino colonial” e pelo ensino religioso (2000, p. 46).

1.4.2.3 Roberto Schwarz

Roberto Schwarz no ensaio *A poesia envenenada de Dom Casmurro* demonstra retomar os argumentos de Caldwell e Silviano Santiago quanto à questão da narrativa de Dom Casmurro se constituir como um acusatório do marido narrador e advogado contra Capitu, mas suplementa o trabalho dos dois autores focalizando a sua argumentação no perfil autoritário do narrador, característico da elite patriarcal do século XIX. Ele ressalta que o romance machadiano ostenta um quê de “armadilha”, cuja solução “deixa mal um dos tipos mais queridos da ideologia brasileira”; está se referindo, claro, ao “proprietário” Bento Santiago/ Dom Casmurro, que teria usado seu *status* social para disseminar, através de uma escrita galante e moralista, a culpa da esposa traidora, diante da qual seu autoritarismo descontrolado o fez padecer de ciúmes. O autor defende que na medida em que se percebe o “acusatório autoritário” do narrador, sua “manipulação” da escrita para “impor” a sua unilateral e ciumenta versão dos fatos, o leitor pode por em questão a “nobre” e “altiva” palavra deste tipo elitista da sociedade brasileira em tempos imperiais, colocando-se, assim, a sua antes imaculada imagem sob maus lençóis.

Para Schwarz, assim como para a autora americana e Silviano Santiago, por trás do memorialismo sugerido pela escrita do narrador, que vai remontando a figura da mulher desde a infância, na sua relação de namoro até a fase de casados, está visível uma acusação premeditada, diz ele:

Induzido a recapitular, o fino leitor prontamente lembrará por dezenas os indícios de calculismos e da dissimulação da menina. Entretanto, considerando melhor, notará também que as indicações foram espalhadas com muita arte pelo próprio narrador, o que muda

tudo e obriga a reverter o rumo da desconfiança. Em lugar da evocação, do memorialismo emocionado e sincero que parecia merecer todo o crédito do mundo, surgem o libelo disfarçado contra Capitu e a tortuosa justificação de Dom Casmurro, que possuído pelo ciúme, exilara a família (1997, p. 9-10).

A partir do trecho, nota-se que para Schwarz o livro composto por Dom Casmurro tem uma definição nítida; ele o considera uma “organização narrativa intrincada, mas essencialmente clara, que deveria transformar o acusador em acusado” (1997, p. 10).

O crítico lamenta que por gerações a crítica não tenha atentado para o caso (coisa que, é bom lembrar, não aconteceu de um todo, pois como foi demonstrado acima, há sim alguns indícios, ainda que pequenos, de que a crítica antecedente já apontava umas poucas considerações sobre a narrativa “não confiável” de Dom Casmurro, o que é também destacado por Hélio de Seixas Guimarães (2004)). Ele explica tal “cegueira” dos ensaístas por estes terem sido seduzidos pelo “prestígio poético e social da figura que está com a palavra” (1997, p. 10) e, então, elogia Helen Caldwell por ter, após mais de sessenta anos de uma tradição crítica “conformista”, posto “a descoberto o artifício construtivo da obra” (1997, p. 11); também tece loas a John Gledson, por ele ter ido além da questão do ciúme na sua limitação ao *Otelo* de Shakespeare e introduzido a reflexão da “impostura” do narrador em relação aos conflitos sociais no Brasil dos Oitocentos.

Schwarz felicita a reviravolta interpretativa justo porque ela abre espaço para que se saia do limite da questão da traição confinada ao âmbito familiar, e se passe a percorrer uma vereda até ali pouco explorada: a dimensão dos conflitos sociais típicos do panorama cultural do Brasil do século XIX, que Machado estava a tematizar. Os conflitos estariam centralizados, sobretudo, nas relações entre a elite e a classe marginal, os agregados e as demais figuras públicas que compunham a população livre brasileira, as quais, por não estarem inseridas na produção econômica central do país, concentrada na exploração da mão de obra escrava pelos grandes proprietários, viviam de favores, subjugados pelos interesses destes, sem meios de vida mais dignos e ativos. Na visão de Schwarz, José Dias e Capitu seriam os máximos representantes no romance da classe

“parasitária”, que estendiam sobre o menino Bento já as manipulações para o desfrute de uma vida mais abastada e uma posição social mais nobre.

O crítico observa que o ciúme do protagonista só se torna uma força em devastação quando este passa da fase adolescente para a adulta, desgarrando-se das saias da mãe, e se tomando o advogado, proprietário, marido e chefe da família Bento Santiago. Por esta perspectiva, seu ciúme e sua narrativa (a qual seria uma tentativa de demonstrar passo a passo que a esposa é desde mocinha já alguém que deixava as garrinhas de fora, pela sua dissimulação e calculismo) seriam a manifestação precípua do seu autoritarismo frente à mulher, e frente às suas relações sociais em geral, inclusive, a sua relação com o leitor para o qual escreve e impõe seu único olhar dos fatos. Sobre a dinâmica “ciúme e autoritarismo” na formação do Bento Santiago, que abandonava a “casca” do “frágil e dominado” Bentinho, Schwarz afirma:

O novo Santiago não nasce da traição da mulher, mas da junção de vontades confusas, em parte inconfessáveis (o ciúme desatinado, os apetites sexuais diversos), com a autoridade patriarcal, *conjugação que descarta, ou trai, o juramento de confiança e igualdade que o moço bem nascido fizera à vizinha pobre* (1997, p. 33).

Se antes Bentinho e Capitu se uniram para ultrapassar as regras sociais e casarem-se, lutando tanto contra a barreira religiosa (a promessa do seminário), quanto a barreira da mobilidade social (o casamento de um abastado proprietário e de uma moça filha de funcionário público que habitava por generosidade da família na “casa ao pé”), agora o Bento Santiago vai destruir a união conduzido pelo ciúme e pelo autoritarismo. A hipótese de Roberto Schwarz é a de que Dom Casmurro, como membro da elite patriarcal, desejava impor a sua autoridade frente à mulher, daí os ciúmes quando esta burla as suas regras e valores morais sobre o que deveria ser o feminino dentro da organização familiar, bem como queria impor a sua exclusiva “visão” dos fatos para o leitor, o que transposto para a dinâmica dos poderes na sociedade brasileira oitocentista, explica o autor, seria o mesmo que impor a sua ideologia autoritária frente ao todo social; esta, obviamente, estaria envolta na “capa” de um discurso sincero, com ares de um

memorialismo saudosista, escrito por “um amante fiel” que impiedosamente foi traído pelos melhores amigos de sua vida.

O crítico defende que Machado está satirizando o tipo elitista, pois sua autoridade se vê imposta por um discurso que não merece crédito por estar baseado no seu único olhar envolto num sentimento de insegurança que beira certa loucura, o ciúme. Sobre a inovadora técnica machadiana que adotava um ‘narrador unilateral’, ele coloca:

Também na esfera local, das atitudes e idéias sociais brasileiras, as conseqüências da nova técnica eram audaciosas. O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro *belle époque* – ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda a desconfiança disponível. Do ângulo da ideologia artística nacional, enfim, o narrador cheio de credenciais mas privado de credibilidade configurava igualmente uma situação inédita, difícil de aceitar, em contraste marcado com a anterior (1997, p. 13).

Quanto à questão da fidelidade ou não de Capitu, o autor responde o seguinte:

não há como ter certeza da culpa de Capitu, nem da inocência, o que aliás não configura uma caso particular, pois a virtude *certa* não existe. Em compensação, está fora de dúvida que Bento descreve e arranja a sua história com a finalidade de enganar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa (1997, p. 16).

Nota-se que o parecer de Schwarz é bastante ilustrativo da “virada interpretativa” em torno do romance machadiano; inverte-se completamente o foco de análise da mulher para o marido, dando a entender, assim como faz Silviano Santiago, que ele é a “grande e grave” proposição de reflexão da obra, a qual se atrela à dinâmica sócio-ideológica brasileira nos Oitocentos.

1.4.2.4 John Gledson

Declaradamente influenciado por Roberto Schwarz, em especial por *Um mestre na periferia do capitalismo*, John Gledson apresenta em *Machado de Assis Impostura e realismo* a sua “reinterpretação de *Dom Casmurro*” também ressaltando o caráter “não confiável” da narrativa do narrador-protagonista e articulando o romance à problemática social do Brasil do Segundo Reinado. Ele chega a afirmar: “os modelos causais básicos de *Dom Casmurro* são sociais” (2005, p. 12-13); declaração que define as bases de seu método crítico: a articulação entre forma estética e processo social. Gledson ressalta que o romance tematiza a situação social do país no século XIX, focalizando a história do casamento entre a plebéia “filha de um funcionário público” e o nobre herdeiro de família, o que traz à tona os interesses ligados à “ideologia do favor” contemporânea à época. Na visão de Gledson, o romance seria alegórico à medida que faz com que o leitor enxergue “o paralelismo entre o âmbito privado do romance (cuja ação é limitada a duas ou três famílias) e a história pública do Segundo Reinado) (GLEDSON, 2005, p. 13).

A “reinterpretação” de *Dom Casmurro* feita pelo crítico inglês semelhantemente a de Caldwell, Santiago, e Schwarz objetiva apontar uma “verdade para o texto machadiano”, a qual teria passado batida para a grande parte da crítica: a verdade de que *Dom Casmurro* é um “narrador enganoso”. Sua análise “pretende pôr o leitor de sobreaviso para alguns dos perigos que o esperam na leitura e na releitura desse romance complexo e enganador” (2005, p. 19). A silhueta da análise de Gledson é clara: *Dom Casmurro* se passa como um romance “complexo” e “enganoso”, tendo em vista que muitos críticos não atinaram o seu “verdadeiro caminho interpretativo”: ver que envolta numa névoa discursiva galante e memorialista, emocionada e saudosista existe uma manipulação do narrador, que faz dela uma acusação contra a esposa.

Para Gledson tem-se aí um narrador impostor, diante do qual não se pode perder de vista dois detalhes: primeiramente “ele é um enganador que está tentando nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história”; mas que “também tenta persuadir a si próprio” (2005, p. 21), como bom advogado que é. De acordo com o crítico, viria daí a sua impostura, pois como aceitar ser

legitimamente fundamentado um argumento que se baseia num gesto frágil e passional como “querer” passar a qualquer custo uma visão (exclusivamente sua) que convença a todos e a si mesmo? Em segundo lugar deveria ser considerado que “embora Bento possa ser um enganador, ele é também um enganado. Isto é, não está – e por temperamento não pode estar – ciente de certos significados de sua história” (2005, p. 21). Com isso, Gledson quer dizer que “Machado dissemina indícios dos significados ocultos do romance dos quais na ordem natural das coisas Bento não pode ter ciência” (2005, p. 22). Estes significados seriam a impostura de Bento revelada no relancear de uma escrita que pretende se passar como um inocente “reviver do passado”, mas que, na verdade, demonstra ser uma escrita enganosa, de um narrador que “pretende persuadir o leitor e evitar a suspeita de que tudo possa não ser como parece” (2005, p. 22). No trecho abaixo, sobre os escritos de Dom Casmurro, Gledson relembra que seu intuito de “reatar as duas pontas da vida” merece suspeita:

seu romance é assim em parte motivado pelo desejo quixotesco de “reconstituir” o passado. Contudo, mesmo nesse nível as ‘inquietas sombras’ do *Fausto* deveriam nos fazer duvidar se está dizendo tudo, embora aqueles críticos que preferem moldar Machado à imagem de Proust inclinem-se a considerar a construção do passado como motivo bastante por direito próprio (2005, p. 24).

Pela silhueta que assume, a abordagem de Gledson confirma a tendência crítica de se virar o vetor interpretativo da questão da traição de Capitu, para o discurso “enganoso de Dom Casmurro”. O inquietante neste ensaio é que, singularmente, Gledson entende o romance como “complexo e enganoso”, que deixa o leitor atônito, confundido diante de uma escrita que trama dissimular ser o que não é, mas em contrapartida, parece passar por cima de sua complexidade e dubiedade, para centralizar o significado do romance apenas na impostura do narrador. Como ele mesmo diz, essa impostura seria a “única verdade” em *Dom Casmurro*, chegando mesmo a falar na conclusão do seu texto que julga ser esta “a leitura correta do romance” (2005, p. 182). A afirmativa tem um ar taxativo, e acaba limitando o romance machadiano a um simples acusatório que retrata

ficcionalmente a realidade social brasileira do século XIX. Não que o romance não aponte para essa leitura, ela é sugerida, sim, isso é reconhecível, mas a questão é que o texto não aponta unicamente para ela; não se pode considerá-la, tal qual faz Gledson, como a “interpretação correta” do livro e da intenção de Machado, e isso, não só porque o romance implica mais do que essa visão, inclusive beirando o “indecidível” (como será comentado mais adiante), mas porque o texto literário não é um “oráculo” a dizer a verdade, um documento que se fecha num sentido único e datado, mas é uma instância que se desdobra em novos sentidos no rumo da história, de leitura em leitura, de um método crítico para outro. É como se Gledson estivesse dizendo que só agora, com o seu método se oferece “o verdadeiro” *Dom Casmurro*, numa interpretação imbatível para “o resto dos restos” dos tempos. Esse limite parece mais “matar” a obra do que ofertá-la vida nova, menos “reinterpretá-la”, do que petrificá-la. Seria uma impostura em vez de crítica.

1. 4.2.5 A abertura e a (de)limitação em um recorte analítico específico

O português Abel Barros Baptista (1994) se posiciona criticamente acerca do que ele chama “O legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás”. Para ele a tendência encabeçada por Hellen Caldwell e seguida com destaque pela produção dos três autores citados demonstra alguns pontos problemáticos. Entre elas está o cunho intencionalista da abordagem; reduz-se o livro do “autor suposto”⁹, que é Dom Casmurro, a uma única intenção: acusar a esposa de traição, como se fosse totalmente possível definir a intenção clara, premeditada e lúcida dos sujeitos ficcionais a partir da escrita. Ainda, se propaga encontrar uma intenção de Machado com seu romance: criticar os valores ideológicos da sociedade brasileira e da elite patriarcal do século XIX, como se todo o projeto machadiano pudesse

⁹ Segue-se o conceito de autor suposto, como é definido por Baptista: “o autor suposto se distingue das figuras mais ou menos diversas do narrador dramatizado ou autoconsciente, adotando a terminologia corrente que provém de Wayne C. Booth. O que faz de Braz Cubas um *autor*, o que faz de Dom Casmurro um autor e não apenas *unreliable narrator*, o que faz do conselheiro Aires um *autor* – é a relação com o *livro*, ou seja, a relação com a escrita encarada e organizada segundo a idéia de *totalidade*, definida pela intenção e assegurada pela presença do autor, e um princípio de *destinação*. O que faz de qualquer deles um autor *suposto* é a ficção do livro enquanto o resultado de uma decisão – iniciativa, livre determinação, controle, presença, etc. – de um autor ficcional e por este apresentado e destinado como *se o outro autor, o convencionalmente não-ficcional, não existisse*” (1994, p. 146).

ser mapeado e estivesse contido nessa única investida. Sobre o trabalho da autora americana diz o autor:

Caldwell fez da leitura de *Dom Casmurro* uma sessão de tribunal, reduziu todo o livro a um libelo acusatório contra Capitu [...] a cena do julgamento representa, pois, um reenquadramento ficcional que estipula uma intenção única e coerente para a ficção do autor suposto (1994, p. 156).

Com essa postura, Caldwell despreza a complexidade da “narrativa-livro” e do sujeito – “autor suposto” – Dom Casmurro, e assim, é propagada pelos seus seguidores. Especialmente sobre Silvano Santiago, Baptista opina:

ao mesmo tempo que reduz todo o livro de Dom Casmurro a uma homogeneidade de um querer dizer, ao domínio apertado e sem falhas de uma retórica e uma intenção, o ensaio de Silvano Santiago restabelece a intenção de Machado enquanto origem da cena do tribunal e apelo à condenação (1994, p. 161).

Assim, de acordo com Baptista, é pela iniciativa de querer apresentar uma única intenção de Machado (criticar os vícios do bacharelismo e jesuitismo da sociedade brasileira) e do “autor suposto” Dom Casmurro que Silvano acaba limitando o romance a esta exclusiva visão. Dentro dessa perspectiva, assim também o fazem Schwarz e Gledson.

A argumentação de Baptista sobre a ensaística de orientação sociológica merece um breve comentário. O crítico português acerta em notar a postura intencionalista das abordagens, e classificá-la como uma certa redução. Em contrapartida, se esquece que os respectivos autores apenas escolheram um “recorte metodológico específico” para abordar o romance, aquele que pretende articular a forma estética com o processo social. Logo, dentro da proposta metodológica que adotam, os autores do circuito “legado Caldwell” cumprem o papel de numa cadeia demonstrativa crítica apontarem as suas interpretações particulares do romance. Se estas não são compatíveis com a orientação pós-estruturalista de Baptista, isso é uma outra questão. Assim, as diferentes abordagens sobre *Dom Casmurro* ganham em serem contempladas pelas

diferentes contribuições que podem vir a apresentar. É preciso antes de atacar uma interpretação crítica, reconhecer os avanços que ela pode vir a trazer ao objeto de análise e entender que elas podem ter como apoio referenciais teóricos diversificados, que nem sempre podem abarcar toda a complexidade do texto em foco. Logo, seria mais esclarecido, olhar para a produção de Silvano Santiago e seus demais “aliados” como uma produção que faz um recorte específico de *Dom Casmurro*, (um recorte de inclinação social, mas não limitadamente sociologizante, visto que o autor desentranha da forma discursiva suas conjecturas a respeito da sociedade brasileira) desenvolvendo, logicamente, um distanciamento crítico para atentar suas lacunas e pontos problemáticos, mas sem invalidar os posicionamentos dos ensaístas por completo.

Baptista ainda faz uma crítica mais violenta, ele declara ficar sem saber se os ensaios que propõem a reviravolta interpretativa da impostura de Capitu para o narrador impostor “não agravam a incompreensão prevista” (1994, p. 164) sobre o romance machadiano. Ora, acredita-se que não seria propriamente uma questão de agravar a incompreensão; falar em retrocesso não é o caso. O “legado Caldwell”, não se pode negar, ofereceu uma nova visão sobre o romance, desentranhou das linhas “casmurras” um parecer que ficou ofuscado durante décadas, e, nesse sentido, abriu o texto machadiano para mais uma interpretação, o que é sempre importante na história da recepção de uma obra.

O que se defende é que diante do dito “paradigma do pé atrás”, sobretudo diante das abordagens de envergadura sociológica dos citados seguidores de Caldwell, apenas é preciso ter o cuidado de encará-las como um recorte analítico específico, o qual é guiado por diretrizes teóricas e ideológicas particulares, que recobrem uma dimensão específica do romance, não embarcando na idéia de que os referidos críticos encontraram o grande e único “trunfo” do texto: a intenção puramente crítica de Machado aos valores da sociedade brasileira do século XIX, bem como a intenção unicamente acusatória do livro do “autor suposto” *Dom Casmurro*. É preciso reconhecer em *Dom Casmurro* um terreno para diferentes pareceres críticos; tal posicionamento especificamente em torno da obra é muito

mais lúcido do que ser normativo a ponto de conceber apenas uma alternativa interpretativa como válida.

No ritmo de reconhecer a variedade interpretativa em volta do romance, destaca-se uma nova geração crítica que desponta do final do século XX para o início do novo milênio e que sugere outros sentidos para *Dom Casmurro*. Estes já não se limitam à questão da crítica social machadiana, ou da premeditada intenção de acusação do livro de Bento Santiago contra Capitu; são leituras também válidas e, portanto, merecem ser apresentadas como agentes significativos na construção da história da recepção do romance machadiano.

1. 4.3 O foco no ceticismo e na problematização da escritura do livro.

1. 4.3.1 José Raimundo Maia Neto e o ceticismo pirrônico.

Maia Neto (2007) optou pelo caminho de constituir uma identidade cética para a figura de Dom Casmurro e sua narrativa, trabalhando exclusivamente com a noção de ceticismo na linha pirrônica. Sobre o pirronismo, ele explica:

O pirrônico relata que por não ter encontrado nenhuma evidência conclusiva seja no sentido de apontar um critério de verdade, seja no de iniciar que tal critério não existe, ele continua a sua investigação. [...] A trajetória do pirrônico se difere da do dogmático pelo fato de sua investigação (*zetesis*) não levá-lo a uma doutrina, mas a uma equípolência. Incapaz de escolher entre uma doutrina e sua contrária, o pirrônico suspende o juízo (*epoche*) e inesperadamente alcança a tranquilidade (*ataraxia*) que inicialmente pensava encontrar na descoberta da verdade (2007, p. 16).

Na articulação do pirronismo com *Dom Casmurro* ele apresenta uma hipótese: a ficção machadiana como um todo traz a temática recorrente do comportamento social está imbuído de uma relação nem sempre compatível entre o ser e o parecer, entre o que é a subjetividade em si e o que é a sua mera aparência exterior. Ocorre que dentro dessa dinâmica de representações surge como uma impossibilidade conceber a essência pura da subjetividade do indivíduo.

Para o autor esta é uma situação propriamente pirrônica, “pois não se pode afirmar ou negar que a aparência exibida corresponda às disposições subjetivas. Estas se tornam opacas e incertas” (2007, p. 133). No caso particular de *Dom Casmurro*, o autor defende que “esta é precisamente a posição de Dom Casmurro frente a Capitu e a causa principal de sua condição casmurra” (2007, p. 133). Por essa perspectiva, a casmurrice do “narrador-autor” é explicada não apenas pelo ressentimento de ter sido traído e enganado pela esposa, mas por ele não saber ao certo qual a sua verdadeira essência, nem possuir um argumento fundamentado para provar a sua culpa; seria por isso que vive “calado e metido consigo mesmo”. Sobre a atitude pirrônica do personagem em torno da mulher, Maia Neto declara:

Dom Casmurro tem consciência, segundo nossa interpretação do romance, de que a principal afirmação que profere – a do adultério de Capitu – é desprovida de fundamento. Dom Casmurro apresenta elevada consciência da precariedade do juízo: variável em função de disposições e contexto, tempo, etc. A problemática que estrutura o romance é precisamente a dificuldade ou impossibilidade de fazer asserções. Este ponto de vista pirrônico é o foco narrativo do romance que, por sua vez, é a lembrança e relato sincero das aparências contraditórias da vida social que afetam Bentinho e fizeram-lhe oscilar, até se afastar da vida *exterior* e tornar-se autor, ente juízos contraditórios (2007, p. 134).

Percebe-se que na visão do ensaísta, a narrativa casmurra deixa de ser vista como premeditadamente “enganosa”, como uma acusação deliberada, para ser interpretada como um “relato sincero” de um narrador que se encontra em uma situação pirrônica diante de um objeto em avaliação: a subjetividade opaca e incerta da esposa. Esta interpretação pode ser problematizada, pois não há como negar de um todo a possibilidade de uma acusação deliberada contra a esposa no romance, esta está sugerida pelos ardis do discurso narrativo, como demonstram as abordagens de Silvano Santiago, Schwarz e Gledson, apresentadas no item anterior. A questão demanda mais cuidado, pois o discurso casmurro é tão escorregadio de se interpretar, que tanto tomá-lo apenas como um simples acusatório é redutivo da sua complexidade, quanto defini-lo como um “relato

sincero” também o é. Mais prudente é ficar atento para essa duplicidade da narrativa entre acusar e rememorar com sinceridade uma história de vida.

Mas continuando a expor o caminho interpretativo de Maia Neto que consiste em desbravar uma veia ceticista no texto, o autor, para assinalar a predominância de assertivas que não concluem um juízo definido e aceitável na narrativa de Dom Casmurro e, assim, salientar seu aspecto pirrônico, estabelece uma comparação com o *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Brás Cubas-autor não se deixa afetar pelas aparências contraditórias que o afetaram enquanto vivo. Ao contrário, sua atitude consiste em indicar o vazio que elas buscavam encobrir. Bem outra é a atitude de *Dom Casmurro* que restringe seu relato ao âmbito das aparências e impressões, e não fundamentado em evidências ou provas definitivas (2007, p. 136).

Afirma o crítico que a precariedade do juízo é a marca do *Dom Casmurro*. Diz: “trata-se da fragilidade do espírito humano, inteiramente dependente de juízos precários que variam em função de circunstâncias gratuitas, em si mesmas desprezíveis” (2007, 138). Contudo, se em Brás Cubas ocorre uma “rejeição do mundo e da vida”, esta se dá por causa de sua miséria e fracasso, ao passo que em Dom Casmurro ela, segundo o autor, “decorre da impossibilidade de permanecer na incerteza frente aparências e impressões contraditórias da vida *exterior* que não podem ser conciliadas pelo juízo” (2007, p. 138).

É por essa razão que, a despeito da precariedade das condições de juízo diante da subjetividade nebulosa de Capitu, o narrador termina forçando uma asserção conclusiva: o adultério cometido por ela; mas mesmo essa “força de barra”, frisa Maia Neto, não resolve a questão, porque ele não apresenta argumentos fundamentados e plausíveis para tanto. O esquema se realiza da seguinte maneira: Dom Casmurro se inquieta com o fato de que a subjetividade de Capitu não pode ser alcançada pelo seu juízo, vendo-se numa condição pirrônica, no entanto, não suporta tal condição e diante dessa “impossibilidade de concluir” ele acaba adotando uma postura autoritária, pois conclui o adultério.

Curiosamente, aí se percebe uma semelhança à abordagem de Silviano Santiago, que detecta uma “retórica da verossimilhança” no discurso narrativo, isto é, uma acusação baseada em argumentos fracos para incriminar Capitu. Mas o detalhe, a suplementação trazida pelo ensaio de Maia Neto está ligada à motivação da incriminação da esposa. A acusação seria decorrente de sua atitude dogmatizante, proveniente por sua vez da inquietação que lhe afeta não ser capaz de decifrar o “mistério” que é para ele Capitu.

Maia Neto faz questão de destacar o papel singular do feminino na obra: “a mulher é objeto de inteligibilidade problemática para o observador não somente devido à sua opacidade, mas também devido às aparências contraditórias que apresenta” (2008, p. 146). Ele recorta alguns trechos do romance em que fica visível o mistério que envolve a figura de Capitu no discurso do narrador, ilustrando como ele não é capaz de determiná-la no manejo com as palavras. São alguns trechos selecionados pelo crítico, em que fica visível a aura incógnita que cerca a mulher:

De manhã, ela derreou a cabeça [para que a beijasse], agora fugia-me... a alma é cheia de mistérios (ASSIS, *apud* MAIA NETO, 2007, p. 146).

Eu não tive tempo de soltar as mãos da minha amiga; pensei nisso, cheguei a tentá-lo, mas Capitu antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar a força. Repito, a alma é cheia de mistérios (ASSIS, *apud* MAIA NETO, 2007, p. 146).

Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão (ASSIS, *apud* MAIA NETO, 2007, p. 146).

Como entender que lhe chamasse nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus (ASSIS, *apud* MAIA NETO, 2007, p. 146).

Na opinião do autor, as passagens assinalam uma precariedade de um juízo dogmático sobre Capitu, tomando-a “um objeto de compreensão problemática para Bento” (2007, p. 146). Desse modo, na narrativa de Dom Casmurro, “a restrição de seu ponto de vista permite-lhe somente registrar estas

aparências contrárias, desqualificando todo o estatuto epistemológico” (2007, p. 147). Percebe-se que por fazer tal observação, Maia Neto interpreta as asserções do narrador sobre a “estranheza” de Capitu não propriamente como “acusações” simplesmente. Na verdade, o teor acusativo, “dogmatizante”, utilizando um termo que é caro ao ensaísta, pela sua ótica, ganharia em ser entendido como um resultado da perturbação do narrador diante da subjetividade problemática da figura feminina.

O crítico ainda atenta para o fato de que não só durante o namoro de adolescentes o feminino condensa estranheza, mas também no casamento. Nas suas palavras: “Em *Dom Casmurro* a perspectiva do casamento torna-se pirrônica. [...] o casamento torna-se o lugar de dúvidas insolúveis. Sua opacidade impede que a eticidade das práticas relacionadas ao casamento sejam avaliadas (2007, p. 148). Logo, um fato fica claro: tanto na juventude quanto na vida adulta, Dom Casmurro não conhece nem apresenta no seu discurso uma visão definida da figura de Capitu, ela sempre fica embaçada no meio de impressões contraditórias, duvidosas e inquietantes, as quais o perturbam porque ele busca uma verdade absoluta. Coloca Maia Neto:

Enquanto ingênuo ou dogmático (no sentido de Sexto Empírico), sofre oscilações e perturbações decorrentes de buscar a verdade por trás dos sinais exteriores (aparências) das interações (i.e., buscar a essência da *vida exterior*). Esta busca é simbolizada e concentrada na sua busca de certeza a respeito do possível adultério. A ambigüidade dos sinais impede o juízo fundamentado e faz com que ele oscile entre juízos antitéticos, causando-lhe profunda perturbação (2007, p. 149).

Diante do que o autor vem argumentando, surge um questionamento: Se o pirrônico se conforma com a impossibilidade de se fechar um juízo, de se alcançar uma verdade plausível para justificar determinados fenômenos e objetos que estejam sob avaliação, como considerar a postura de Dom Casmurro pirrônica, tendo em vista que ele “força” uma solução que pretende instituir como verdade absoluta a respeito da subjetividade opaca e indefinível de Capitu, a saber, sua

prática adúltera? Não seriam estes posicionamentos contraditórios? A esta questão o ensaio de Maia Neto responde:

Quando adota [Dom Casmurro] a opinião do adultério não faz mais do que aquiescer-se às aparências que apontam para esta hipótese. Esse assentimento não é necessariamente incompatível com o pirronismo na medida em que é arbitrário, não fundamentado em provas cabais (2007, p. 149)

Daí se conclui que o pensamento do crítico está condensado na seguinte idéia: Dom Casmurro assume uma postura pirrônica, por se manifestar impossibilitado de fechar um julgamento sobre a misteriosa subjetividade de Capitu; essa postura pirrônica nele ainda se mantém mesmo diante de sua tentativa autoritária, e dir-se-ia dogmática, de apresentar uma verdade única para o comportamento da mulher, o adultério, uma vez que para isso lança mão de argumentos frágeis, baseados apenas nas aparências, incapazes de fornecer um juízo aceitável enquanto verdadeiro.

Na colocação abaixo, curiosamente, Maia Neto afirma guardar um distanciamento do dito “legado Caldwell”, salientando que a narrativa de Dom Casmurro aponta bem mais para a precariedade do juízo, para a impossibilidade de uma constituição de uma imagem nítida de uma Capitu adúltera, do que uma acusação contra a sua traição indubitável, forçando o leitor a aceitar a sua interpretação convicta (e nada problemática) dos acontecimentos:

Discordamos das interpretações que desqualificam a sinceridade reivindicada pelo autor-ficcional, ao sustentarem que Dom Casmurro busca induzir o leitor à crença de que Capitu o traiu. Entendemos que Dom Casmurro argumenta as duas posições. Seu procedimento é *zetético*: desqualifica tanto as evidências pró como as evidências contra a hipótese do adultério ao contrapô-las na narrativa. Enquanto o critério de seleção dos fatos que entram na autobiografia de Brás Cubas é a sua relevância enquanto ilustração da miséria da vida, o critério de Dom Casmurro é a relevância do episódio para o estabelecimento de equívoco. Notamos também sua insistência em referir, logo após a indicação de alguma evidência pró ou contra o adultério disposições subjetivas que solapam a objetividade de seu juízo (os *tropoi* que

conduzem, de acordo com os pirrônicos, à suspensão do juízo) (2007, p. 149).

A despeito do que diz o ensaísta acima, é notável, sim, seu ponto de encontro com a abordagem de Silviano Santiago, filiada à de Caldwell, como já se mencionou ainda pouco. Ele traz o argumento semelhante ao do ensaísta de “A retórica da verossimilhança”, pois sinaliza que Dom Casmurro usa de argumentos “frouxos”, injustificáveis, na dogmatização que apresenta da imagem adúltera da esposa. O que muda com a sua interpretação, mais uma vez se coloca, é a questão do ceticismo, da irresolução na mente de Dom Casmurro sobre o que representa o caráter dessa mulher com quem conviveu desde menina. Contudo, a conclusão dos dois críticos é bastante próxima, pois ambos afirmam que há a tendência hierárquica da culpa em detrimento da inocência no discurso narrativo, por meio de mecanismos argumentativos frágeis, contraditórios, e, portanto, incapazes de convencer. A diferença é que em vez de “incriminar”, Maia Neto faz uso da palavra “dogmatizar” para tratar a problemática do narrador culpar a esposa.

Um exemplo da atitude discursiva contraditória e escorregadia de Dom Casmurro dado por Maia Neto está no capítulo em que ele narra que ao voltar do teatro mais cedo sem Capitu (que não o teria acompanhado por dizer se sentir indisposta) se depara com ela e Escobar sozinhos em sua casa. O trecho é citado pelo crítico:

Capitu estava melhor, até boa. Confessou-me que apenas tivera um dor de cabeça de nada, mas agravava o padecimento para que eu fosse divertir-me. Não falava alegre, o que me fez desconfiar que mentia, para me não meter medo, mas jurou que era a verdade pura (ASSIS, *apud* MAIA NETO, 2007, p. 150).

Para Maia Neto as palavras de Dom Casmurro, sobretudo, “não me falava alegre, o que me fez desconfiar” são amostras de como ele não apresenta uma imagem fechada ou mesmo aceitável de uma Capitu adúltera, e sim, sua condição problemática enquanto objeto de avaliação. Logo, o caráter duvidoso da sua

narrativa não se explicaria, segundo ele, porque o personagem machadiano “quer iludir o leitor, mas por simplesmente não estar em condições de proferir um juízo fundamentado” (2007, p. 151). Ora, uma motivação não exclui a outra: pode se ver na obra, como mostra Maia Neto, que Dom Casmurro não compreende por inteiro o caráter misterioso da esposa, e mesmo assim, a acusa diante do leitor com uma argumentação frágil e não convincente, baseada no que é apenas verossímil, não se podendo acreditar como verdadeiro.

Maia Neto destaca que, embora Dom Casmurro não apresente um juízo convicto e plausível, ele insiste em procurar uma verdade definitiva. Diz:

Bento, para fugir da incerteza que a situação propicia, busca agarrar-se em evidência que seja intrínseca à realidade exterior, independente das aparências. Em uma palavra Bento busca dogmatizar. [...] Não podendo usar de argumentação ou evidência empírica incontestável para decidir a matéria, e não podendo permanecer na dúvida, Bento assume uma atitude autoritária e voluntarista: repete acusação duas vezes como resolução (2007, p. 153).

Entretanto, o que parece predominantemente demarcar a atitude discursiva do narrador-protagonista, segundo o crítico, é o estabelecimento de equípolências. Maia Neto exemplifica a questão apontando que em um dado capítulo ele estabelece asserções “pró-adultério”, para em outro seguinte desfazê-las. No Capítulo “a fotografia” assiste-se Dom Casmurro dar por certa a traição de Capitu por ver nos olhos dela a “confissão pura” de que a fotografia de Escobar pendurada na parede denunciava a semelhança total com Ezequiel e, por tabela, indiciava sua paternidade. Assim, neste capítulo a semelhança é tomada como o verdadeiro laço familiar sanguíneo. Em contrapartida, logo em seguida, Dom Casmurro rememora um capítulo anterior de nome “o retrato”, no qual foi apresentado um quadro da mãe de Sancha que demonstrava ser “a cara” de Capitu. O que sugere, contrariamente ao que é passado no capítulo “A fotografia”, é que as semelhanças não indicam necessariamente laços familiares de sangue. Maia Neto comenta:

A inclusão deste capítulo anteriormente e a explícita referência a ele – Dom Casmurro até sugere ao leitor que o releia – é evidente procedimento de equípólencia. A escolha dos títulos intercambiáveis é significativa. Em “O retrato” a semelhança física aparece como coincidência. Em “A fotografia” a semelhança física aparece como verificação de parentesco. A mesma coisa (o retrato/a fotografia) é “evidência” de hipóteses contrárias em diferentes circunstâncias. Pode-se dizer que “semelhança casual” e “semelhança genética” são hipóteses de pesos iguais já que têm a mesma evidência por fundamento. Neste episódio, de forma ainda mais explícita, o autor cético estabelece a equípólencia, forçando a suspensão do juízo.

Após demonstrar que o narrador manifesta tal procedimento discursivo, o autor conclui “ressaltando que *Dom Casmurro* coloca em relevo a primazia de fatores não racionais na determinação não somente das crenças mas da própria percepção” (2007, p. 159). É nesta tendência que se observa a coloração trágica evocada pelo romance; o crítico argumenta:

A miserabilidade desta condição reside no fato de ter consciência de que toda a positividade que então vivenciou pode (não se podendo ter certeza alguma sobre essa possibilidade) ter sido o mero resultado da sua perspectiva ingênua de então. Além disso – o que torna a sua história ainda mais trágica – Dom Casmurro tem consciência de que a negatividade que presentemente atribui pode ser o mero resultado de sua perspectiva casmurra atual (2007, p. 162).

Maia Neto finaliza o ensaio propondo o que seria a problemática chave do romance. Ele reflete que poderia *Dom Casmurro* ter adotado a crença da fidelidade (e viver feliz e casado) ou a do adultério (e terminar casmurro, como se reconhece), mas qualquer uma das duas não estaria definida enquanto a verdade, isto é, por qualquer solução que tivesse escolhido acreditar, o juízo não ofereceria a solução absoluta, a comprovação do que seria “o certo”, pois não há na narrativa argumentos fundamentados e definitivos sobre a problemática do caso, donde se conclui que a obra de Machado traz à tona o fato de que “crenças gratuitamente geradas – e não uma realidade objetiva – determinam a sorte dos homens” (2007, p. 162).

Apresentando esta silhueta, nota-se que a abordagem de Maia Neto não se coloca muito distante, embora ele afirme que sim, das abordagens dos críticos antecedentes que têm a percepção de uma “retórica da verossimilhança” no discurso Casmurro. Contudo, a suplementação e a contribuição que o ensaísta português imprime à fortuna crítica de *Dom Casmurro* é colocar em relevo a tendência ceticista pirrônica que há no romance, o que é, sem dúvida, mais um alargamento dos seus sentidos.

1.4.3.2 Abel Barros Baptista e a *Autobiografia*

O percurso crítico escolhido por este outro crítico português não foi o de apontar uma determinada tendência filosófica na figura e na narrativa de Dom Casmurro, e sim, desentranhar do livro escrito pelo personagem mais uma relação com a escrita do próprio livro, do que uma simples investida biográfica. Dom Casmurro, na visão de Baptista, não “jogaria no papel” uma situação puramente biográfica, mas lutaria com este enquanto autor de um livro, um livro que, como todo processo de escrita, requer planejamento, que aqui, acolá apresenta erratas e reviravoltas de linha de pensamento, que muitas vezes excede os sentidos projetados pelo autor.

Por esse prisma, Baptista chama atenção para o fato de *Dom Casmurro* não ser apenas um livro em que o protagonista conta a sua estória, suas memórias para “atar as duas pontas da vida”, passando a destacá-lo bem mais como um livro em que o protagonista é autor de outro livro, e como tal interage com os processos de escrita, reflete sobre eles, os solicita para a realização de sua investida enquanto escritor, a tal ponto que a temática do romance machadiano pode ser vista, segundo este viés específico, como a problematização da escritura do livro. O crítico faz aflorar, assim, o lado autobiográfico da obra machadiana, procurando rever o peso biográfico que ela tem assumido diante da parte majoritária da crítica.

Caldwell e seus referidos “seguidores”, Silviano Santiago, Schwarz, Gledson, entre outros, procuraram, segundo Baptista, destacar na escrita do livro

de Dom Casmurro uma intenção una e inteiriça, possível de ser determinada enquanto uma narrativa de acusação. Ao se contrapor a essa visão, Baptista nega a possibilidade de determinação completa da intenção de Dom Casmurro, e suplementa a fortuna crítica em torno do romance ao introduzir a questão da escrita do livro, sublinhando que o narrador-personagem quer se insurgir como “autor de um livro” e que maneja enquanto tal os procedimentos de escrita, sobre eles reflete e os expõe explicitamente no corpo de sua narrativa, demonstrando que sua investida é, sobretudo, a tessitura de um livro.

Na concepção do autor, “*Dom Casmurro* é o paradigma da ficção do livro na ficção de Machado de Assis, o romance a solicitar privilegiadamente, porque é aquele que mais radicalmente solicita o livro e a questão do livro” (2003, p. 430). E partindo do pressuposto de que a escrita não revela inteiramente a intenção autoral, o seu objetivo neste trabalho voltado para *Dom Casmurro* é “lançar dúvidas sobre a ausência de dúvidas sobre a intenção de Dom Casmurro”, que para ele o “legado Caldwell” foi especialista em sacramentar (2003, p. 431).

A hipótese de Baptista para explicar o porquê da geração Caldwell se centrar na intenção acusatória do discurso está no fato de que os ensaístas, ao tomarem como base o capítulo CXLVIII em que Dom Casmurro expõe o célebre “restos dos restos”: a traição da primeira amiga e do melhor amigo, acabaram fazendo uma confusão entre o que é a “intenção” de Dom Casmurro e o que se coloca como uma “resposta” dele pelo que escreve em livro. Para Batista esta “suma das sumas” indica uma “resposta” de Dom Casmurro pelo seu livro, a sua maneira de colocar os fatos, o que segundo o crítico, se difere da “verdadeira intenção do autor-narrador”. Baptista entende que a narrativa de Dom Casmurro não é única e exclusivamente tecida para acusar Capitu só porque ao final de seu livro ele a apresenta como culpada, pois ele não acredita que toda a sua escrita, a tessitura da *fábula* que efetua em seu livro, se presta a uma pura manipulação retórica acusativa. De acordo com o crítico seus sinais de memorização da vida através da escrita de um livro, através da solicitação do livro enquanto elaboração estética e discursiva, não podem ser facilmente descartados, chegando a se colocarem como centrais no romance.

Baptista insiste em assinalar que o processo de escrita do livro de Dom Casmurro não se desenvolve na construção superficial de uma simples narrativa a compor a imagem adúltera de Capitu, frisando que a escrita do livro é um acontecimento da própria vida de Dom Casmurro, de maneira que esta o transforma, interfere na sua subjetividade, pois na medida em que ele escreve vai (re)construindo também a imagem de si mesmo. Uma amostra marcante dessa transformação de Dom Casmurro paripasso com a escrita pode ser vista na indicação da escritura da *História dos subúrbios* no capítulo final. O crítico português entende o “vamos à *História dos subúrbios*” lançado ao final da narrativa como a demonstração de que “Dom casmurro sai do livro de memórias reforçado, ou mais preparado, ou mais determinado, ou com mais alento” (2003, p. 437) para prosseguir com o projeto de escritura sobre os subúrbios inicialmente adiado; e constata: “Mesmo que esse efeito não dependa da natureza específica do livro, é inegável que o livro de memórias afetou irreversivelmente a situação atual de Dom Casmurro” (2003, p. 437). Nesse sentido a nova investida de escritura de outro livro, *A História dos subúrbios*, anunciada nas últimas linhas destacaria que Dom Casmurro através de seu livro de memórias enriquece-se de experiência tanto psicológica, para deixar o passado que o incomoda dentro dos limites de um livro finalizado, quanto estético-discursiva, para se lançar novamente na escritura de um novo livro, o que ressalta a sua experiência enriquecida enquanto sujeito-*escriptor*.

O anúncio da *História dos subúrbios*, acredita Baptista, pode ser interpretado como uma espécie de “desmonte” para a versão do “paradigma do pé atrás” (que vê o livro de memórias de Dom Casmurro como o único motor para a sua atividade enquanto escritor, limitada à intenção de culpar Capitu); é o que está exposto nas seguintes palavras de Baptista:

o anúncio da *história dos subúrbios* impede que o livro de memórias se constitua *terminus ad quem* do próprio livro [...]. Diga-se de passagem que a consequência imediata é fortemente inconveniente para os propósitos do paradigma do pé atrás: trata-se da recusa de enraizar o livro no percurso biográfico de Dom Casmurro, de o considerar ou apresentar, no próprio momento da conclusão, como um seu efeito, que encontrasse nele a sua razão de ser, a sua

finalidade, o seu sentido, e que desarticula pelo menos, a idéia de que a intenção de provar a culpa de Capitu preside à escrita do livro (2003, p. 437).

Assim, Baptista suplementa os sentidos de *Dom casmurro* no seu movimento na história da recepção, saindo da pura idéia de acusação, para acrescentar que o romance tematiza também a atividade de escritura, solicitada pela confecção do livro. O livro de memórias não é visto como o único fim da vida de Dom Casmurro, mas como um rito de escrita que o prepara e a ele concerne experiência enquanto “autor”; seu livro não seria uma atividade mesquinha para culpar a esposa e simultaneamente se exorcizar das “inquietações sombras” apenas, e sim, também, uma investida discursiva para ativar o escritor que há dentro dele; é o que indica a sua tentativa de se dedicar a uma nova história, a dos subúrbios. Logo, não se pode negligenciar o fato de que a escrita de Dom casmurro é também um meio para “quebrar a monotonia, para variar a rotina, para combater o aborrecimento” (2003, p. 436).

Baptista, é bom ressaltar, não simplesmente convida a se acreditar que o livro de Dom Casmurro é um mero escrever das lembranças destituído de uma meta, ou uma unidade, negando completamente o potencial conclusivo nele presente. Ele não limita o livro de memórias a esse caráter simplório, por essa razão é que fala na existência de uma

tensão, inerente ao livro, entre um livro que acolhe reminiscências, divagações, devaneios, subordinando a totalidade da obra à atividade de a ir escrevendo, e um livro constituído como ilustração de uma súmula, de uma máxima ou de uma conclusão (2003, p. 439).

Contudo, o que o “paradigma do pé atrás” fez, na sua ótica, e o que ele na sua interpretação afirma querer evitar fazer, é tomar o ímpeto conclusivo do livro de Dom Casmurro (acusar Capitu) como o índice absoluto da sua intenção na escritura de seu livro. Para ele a conclusão sinaliza não a razão de Dom Casmurro escrever, mas sim, como já se mencionou aqui, uma espécie de “resposta”, um “arremate da sua *fábula* construída”, que ele apresenta ao final do livro para o seu

leitor, um parecer sobre sua relação com a esposa, não indicando unicamente toda a sua intenção ao “por a pena na mão”. A escrita de *Dom Casmurro*, o livro por ele solicitado, na visão do autor, abriga mais motivações, que não se limitam ao domínio familiar, ao “crime de adultério”; elas extrapolam esse limite e invadem a atividade de compor, de escrever livros, daí ser reconhecido mais como autobiografia do que como apenas biografia.

Apresentada a argumentação chave de Baptista, é hora de problematizá-la um pouco. A sua abordagem parece querer se colocar na contracorrente das abordagens que vêm no discurso casmurro uma ação incriminativa, e o faz como que querendo apresentar uma versão interpretativa que seria mais plausível para o romance: a de que o tema da obra é a escritura do livro dentro do livro. Ora, uma coisa não nega necessariamente a outra, as duas interpretações são possíveis diante do romance machadiano. Nele há tanto espaço para que se note um percurso biográfico, quanto autobiográfico, de modo que não há razão para Baptista sobrepôr a autobiografia à biografia dentro da esquemática da obra como ele faz. Seu argumento ligado à escritura do “livro dos subúrbios” faz sentido, porque, de fato, há indícios de que Dom Casmurro se revigora enquanto escritor após seu “livro de memórias”, mas o caso é que “o livro dos subúrbios” é secundário e não tem a força de concentrar toda a idéia-suporte para a afirmação de que *Dom Casmurro* é, antes de qualquer coisa, um livro sobre a escritura de um livro, como defende a tese do ensaísta.

Na verdade, a postura crítica de Baptista parece querer substituir a autobiografia pela autobiografia, a visão da crítica filiada ao “paradigma do pé atrás” pela sua visão de que o problema da escritura do livro é mais saliente do que o da acusação. Em vez de uma troca, de uma escolha de qual é a interpretação mais pertinente, se torna mais apropriado diante de uma obra rica de significados, que nem sempre são pacíficos, como *Dom Casmurro*, reconhecer que as duas possibilidades de leituras são possíveis. Apenas, são leituras norteadas por diferentes pontos cardeais. Já passou da hora da crítica que se posiciona diante de *Dom Casmurro* reconhecer que levantar a bandeira de verdades fixas e interpretações mais plausíveis que outras é uma postura que

enxerga pouco a amplitude de suas várias possibilidades significativas. Assim, uma coisa é dentro de um texto crítico defender um recorte analítico específico, outra, é negar qualquer outra possibilidade de interpretação fora desses limites analíticos. Parece ter feito isso a argumentação de Baptista, e *Dom Casmurro* pede mais. Contudo, é louvável a abertura e a suplementação trazida pelo ensaísta: estudar o processo da escrita do livro dentro do livro é uma novidade que, de fato, refresca a idéia pura de narrativa acusativa, e por este prisma, Baptista introduz uma contribuição significativa.

Mas continuando a apresentar os demais pressupostos do trabalho de Abel Barros Baptista, nota-se que o crítico ainda revê uma tendência fundamental dos ensaios sintonizados com o legado Caldwell, de Silviano Santiago, Schwarz e Gledson: um certo desprezo pela questão Capitu. Na sua percepção, problematizou-se pouco o caso feminino, para instituir que o que apenas figurava como o problema central do romance era o perfil de Dom Casmurro. Na opinião do ensaísta, sobretudo quanto ao texto de Silviano Santiago, o deslocamento abrupto da concentração na figura de Capitu para buscar a “verdade” interpretativa em Dom Casmurro e na sua narração constituiu um empobrecimento do romance; ele explica a razão:

porque poupou à leitura o confronto com o segredo indecifrável e as respectivas conseqüências: era necessário, de fato estabelecer a esperança de que uma verdade poderia alcançar-se [...]. A crítica assumiu que a impossibilidade de decidir implicava a irrelevância da decisão, supondo que a questão irresolúvel não pode ser determinante na leitura do romance. Ignorou assim, para usar uma formulação de Derrida, que “à possibilidade do segredo é legível sem que o segredo possa ser acessível” e que a “legibilidade do texto é estruturada na ilegibilidade do segredo”. Seguindo o fio do meu argumento, cuido, pois que o regresso da questão Capitu é inevitável e, mais do que isso, desejável (2003, p. 448-449).

Para ele, retornar à questão Capitu é reconhecer a sua importância na dinâmica da obra, a qual circunda em torno do segredo, do que não é acessível. Diz Baptista: “o que se joga na questão Capitu é bem mais do que a dissimulação ou a suspeita: é a inacessibilidade do segredo e a impossibilidade de Dom

Casmurro, respondendo pelo livro, tornar acessível o segredo” (2003, p. 451). Por essa perspectiva, a questão Capitu coloca em foco o fato de que o romance machadiano lida com sentidos indecíveis, indecifrados, o que só ressalta o seu magnetismo frente aos seus leitores, que ficam atônitos com tal formulação do secreto. Lembrando que o indecível fica no nível da “narrativa encaixante”, isto é, na escrita pelo autor implícito Machado de Assis, visto que a “narrativa encaixada”, a guiada por Dom Casmurro, apresenta um fechamento, apontando a infidelidade.

Um outro ponto assinalado pelo crítico português é a relação de dominação que Dom Casmurro tenta estabelecer frente à sua escrita nos dois capítulos iniciais, chamados por ele de “antes do livro”. Para Baptista, todas as delongas de Dom Casmurro antes de começar a narração de seu livro no capítulo três, não chegam a compor um prólogo propriamente dito, mas semelhante a um prólogo é também um lugar no qual o narrador-personagem estabelece direcionamentos e comandos para quem vier a lê-lo. Nesse lugar antecedente à narração propriamente dita, Dom Casmurro justifica o título do livro, elenca os motivos de tomar a pena para escrever, demarca a sua personalidade casmurra e, assim, confere diretrizes de leitura. O crítico argumenta:

Se o lugar antes do livro se introduz no corpo do livro, é para acompanhar e impedir que, no seu movimento autônomo, no curso inevitável e imprescindível da leitura, produza uma desfiguração de Dom Casmurro diferente daquele sujeito “metido consigo” conformado com a imposição da alcunha e a ausência de si próprio, que renunciou a atar as duas pontas da vida, e daí que nenhuma leitura tenha liberdade para se organizar como se tudo o que é dito antes do livro lá não estivesse. Na previsão do leitor, a prescrição da leitura é ainda esforço da preservação do autor. A estrutura da autoridade mostra-se revelando as forças que, no seu interior lhe resistem: o lugar antes do livro que se introduz no corpo do livro é o espaço em que o livro resiste ao autor e o autor resiste ao livro (2003, p. 462).

Desse modo, é possível entender que Dom Casmurro tenta estabelecer uma relação com a escrita que é de dominação, e esta é uma relação que, de acordo com o autor, compõe a dinâmica da autoria, mas a escrita escapa a tal autoridade e gera sulcos outros à revelia do autor. Para Baptista, a obra de

Machado está tematizando a relação complexa entre o autor e a escrita, esta que lhe obedece e ao mesmo tempo lhe escapa do domínio. Diz ele:

Na simulação machadiana da presença permanente do autor, de que *Dom Casmurro* constitui o exemplo por excelência [...] apesar de presente não é o autor que escreve o livro, mas o livro que se escreve sozinho, e a ficção do livro no processo de se escrever mostra a luta do autor com o livro, do autor que escreve com o livro que se escreve (2003, p. 468).

É apresentando tais argumentos que a abordagem de Baptista vem acrescentar mais uma interpretação para o romance machadiano, divergindo da rota acusativa contra Dom Casmurro e apontando no seu livro elementos que sugerem uma reflexão sobre a relação autor/escrita na composição do livro em geral, os excedentes que aparecem à revelia de uma intenção controladora. Logo, na visão do crítico, Machado não colocaria em cena apenas um personagem autor de um autobiografia, mas de uma autobibliografia, pondo em evidência o processo de escrita do livro.

1. 4.3.3 Mais abertura

Os trabalhos de Maia Neto e Abel Batista, embora adotem maneiras diferentes de interpretar o romance machadiano, convergem para um caminho semelhante de abordagem analítica: renovar a leitura de *Dom Casmurro*, destacando e enaltecendo os sentidos impalpáveis e variáveis presentes no romance. Eles conseguem abrir o romance machadiano para novas percepções, as quais estão muito mais atentas ao teor dúbio e enigmático que marca o romance.

Quando Maia Neto detecta um caráter pirrônico na narrativa de Dom Casmurro, ele vai além da visão de que a narrativa de Dom Casmurro seria mediada pelo instinto de iludir o leitor, baseada numa retórica da verossimilhança para unicamente apresentar a esposa como culpada, e que assim, demonstrava as marcas da cultura bacharelesca e jesuítica brasileira, bem como do

autoritarismo elitista do século XIX. O crítico abre uma nova porta, pois, a questão latente na figura de Dom Casmurro, na sua ótica, não é a de que ele simplesmente acusa a esposa, mas também a de que se inquieta com a impossibilidade de produzir um julgamento satisfatório e definitivamente conclusivo sobre ela. Aqui ele reforça a aura indecível que se forma em torno do caráter de Capitu.

Quanto a Abel Baptista, à proporção em que ele oferta a observação da problematização da escritura do livro dentro do livro de Dom Casmurro, ressaltando que o romance problematiza a complexa relação entre autor e escrita, a excedência da intenção autoral diante do discurso escrito, a luta do escritor para controlar uma escrita que simultaneamente obedece e foge a seu domínio, seu trabalho proporciona ver um “autor” em Dom Casmurro. Autor cujos intentos não são totalmente passíveis de serem identificados, ou não se limitam, pelo menos, a acusar Capitu só porque no capítulo final de seu livro conclui no “resto dos restos” que fora enganado por ela e pelo maior amigo; como defendeu o “paradigma do pé atrás”. Baptista também faz questão de salientar a importância do “caso Capitu” na conjuntura da obra, uma problemática que sai do foco dos “seguidores” de Caldwell, mas que na sua opinião é um ponto chave do romance, porque concentra a densidade do segredo, do componente indecível elaborado por Machado.

É por assim se colocarem que os trabalhos de Maia Neto e Baptista podem ser considerados como análises que ressaltam a tônica de mistério e segredo que o romance envolve, sobretudo, frente à figura feminina. Percebe-se que as suas abordagens, apesar de defenderem uma interpretação definida pra o romance (um observa sua tônica ceticista pirrônica; o outro sua problematização da escritura do livro) impõem limites menos fixos e estreitos a *Dom Casmurro*, e por isso, pode-se reconhecer que elas, neste sentido específico, atendem aos contornos do próprio texto machadiano, que não se fecha simplesmente numa visão unitária e palpável por completo a apagar a sua veia lacunar, infestada de ocultamentos.

A diferença das interpretações de Maia Neto e Baptista para as duas gerações críticas anteriores, a centrada no feminino pérfido (e adúltero) e a do dito

“legado Caldwell”, é o fato de que elas, mesmo apresentando uma visão específica, sim, do *Dom Casmurro*, esta em vez de limitá-lo a um feminino, ou a um masculino culpado, impulsiona à percepção de que o romance é um texto permeado por imagens e sentidos sem definição completa ou absolutamente palpável, fazendo com que se atente para a sua abertura em um vazio de mistério, em sentidos que não se colhem integralmente, e não a um fechamento limitado a uma concepção feminina ainda atrelada aos valores castradores da subjetividade da mulher no século XIX, ou ao retrato dos problemas ideológicos que marcam a cultura nacional, como a prática jesuíta e bacharelesca, ou o autoritarismo elitista da época. Esses problemas e temas estão, sim, no romance, aqui não se pretende negá-los, mas é preciso reconhecer que a obra não se esgota neles. Ela vai até o espaço em que um discurso narrativo não pode conferir sentidos fixos e facilmente encontráveis, vai até onde uma lacuna persiste.

As duas gerações anteriores aos dois críticos ofereceram as suas contribuições, isto é reconhecível; a primeira atentou para um feminino faceiro, dissimulado e fatal, o que revela certa parcela do que representa a mulher na obra; a segunda trouxe uma percepção incomum até então, o marido como culpado, compondo um discurso impregnado dos problemas sociais brasileiros; mas o suplemento introduzido por Maia Neto e por Baptista, confere a *Dom Casmurro* uma outra percepção que suas linhas e capítulos imploravam há muito: o reconhecimento de seus sentidos indecifráveis, sobretudo, quanto à questão Capitu.

Se aqui equivocadamente dar-se a entender que se está hierarquizando a leitura dos dois críticos portugueses diante das antecedentes, esse equívoco deve ser desfeito com a seguinte afirmação: o que aqui se acredita é que cada uma das três leituras oferecem sua contribuição e não se está, portanto, aqui as colocando em escala evolutiva, mas sim, pondo em relevo como uma suplementa a outra, promovendo um alargamento dos sentidos atualizáveis em *Dom Casmurro*.

1. 5 *Dom Casmurro* “aqui e agora”

Chega o momento em que, apresentadas as três versões que marcam a história de *Dom Casmurro* no seu desenvolvimento dentro do sistema literário brasileiro, faz-se necessário delimitar com mais precisão como o romance é interpretado neste trabalho. Esta delimitação torna-se uma condição para que seja realizada a análise comparativa aqui pretendida acerca de como *São Bernardo e Amor de Capitu* reescrevem o texto machadiano, conferindo a ele novos aspectos estéticos e ideológicos.

Inicialmente, *Dom Casmurro* foi aqui definido como um texto em movimento, um texto que assumiu leituras diversas frente às três referidas gerações críticas, optando-se por apresentar uma percepção do romance que contemplasse a sua flexibilidade e variedade de sentidos para cada contexto de recepção diferente. Permanece-se acreditando que a obra continua em movimento, isto é, que seus sentidos não se esgotam nas sugestões da geração atenta ao feminino dissimulado, ou nas conjecturas do ‘paradigma do pé atrás, e nos pareceres da crítica mais recente focalizada no ceticismo pirrônico e na problematização do livro dentro do livro de Dom Casmurro. Leva-se em conta que novas gerações críticas, apoiadas em novas plataformas teóricas e estéticas promovem ou promoverão outros olhares para o romance de Machado de Assis. Entretanto, após o reconhecimento do fato e após ter-se na subseção anterior exposto a mutabilidade do romance diante de três gerações críticas, nesta subseção conclusiva do primeiro capítulo, pretende-se apresentar uma imagem de *Dom Casmurro* ‘aqui e agora’, isto é, uma imagem que permita definir com mais rigor a maneira como ele é compreendido.

Primeiramente o *Dom Casmurro* como aqui é encarado trata-se de uma obra que não se dissocia das três leituras apresentadas e desenvolvidas sobre ele ao longo de seu movimento no tempo. Cada uma das três gerações críticas discutidas contribuiu para que o romance machadiano se preenchesse de sentidos. Não perdendo o fato de vista, este trabalho constrói uma imagem de ‘*Dom Casmurro* aqui e agora’, pinçando um pouco do que cada uma delas tem a ofertar, reativando o que elas apresentaram de enriquecedor e pertinente para o entendimento da obra. Esta iniciativa é uma maneira de reconhecer o valor das

diferentes gerações críticas na tessitura de como *Dom Casmurro* chega até nós, isto é, é atentar para quais aspectos do romance se mantêm como significativas referências de seus sentidos quando nele se pensa, se fala, se escreve, desde sua publicação até os últimos tempos; é um modo de apanhar o seu “movimento” na história de sua recepção.

“*Dom Casmurro* aqui e agora” é, pois, uma seleção de seus significados mais marcantes ao longo de sua pervivência frente à crítica que nunca o perdera de “mira”. Aproveita-se, desse modo, o sulco mais interessante que cada uma das três gerações críticas oferece a respeito do romance para formar a sua imagem neste trabalho. Escolhe-se:

1) da primeira geração: A imponência do feminino, sem cair na redução de acusá-lo ou inocentá-lo, mas procurando compreendê-lo (a) dentro da dinâmica da obra Machadiana, rica em perfis femininos dissimulados em meio aos interesses de ascensão de *status* e em meio à representação social exigida na relação homem-mulher do século XIX, sobretudo no interior do casamento; e (b) dentro de sua faceta enigmática, envolta pela tônica da indecidibilidade. Na verdade, a figura feminina em *Dom Casmurro* apresenta astúcia, dissimulação, interesse em casar com o amigo abastado, mas antes de qualquer coisa, tal imagem nos é apresentada pela obra não de maneira nítida, mas como uma sombra, cheia de segredos e enigmas insolúveis.

2) da segunda geração: A dica, cuidando, entretanto, para não reduzir o romance a essa única visão, de que o discurso de *Dom Casmurro* tem um quê acusativo e enganoso, apresentando marcas de uma “retórica da verossimilhança” para culpar Capitu, uma retórica de base bacharelesca e jesuítica a demonstrar esses dois vícios enraizados na cultura brasileira, bem como a ser emblema do autoritarismo da elite patriarcal do século XIX.

3) da terceira geração: A indicação de que há traços de um ceticismo pirrônico na narrativa de *Dom Casmurro* e de uma problematização da escritura do livro dentro de seu livro, sem contudo, defender que estas sejam as leituras “corretas” e únicas possíveis para a obra e levando em consideração as suas

iniciativas de vislumbrar o teor enigmático, a ambigüidade insolúvel, característicos do romance.

Dessa maneira, ao serem analisados *São Bernardo* e *Amor de Capitu*, buscar-se-á entender como os dois romances situados em contextos ficcionais particulares, as décadas de 30 e 90 respectivamente, reformulam *Dom Casmurro* diante desses três pareceres críticos que formam a sua imagem em movimento: o feminino, o discurso bacharelesco, o seu teor enigmático ligado, numa visão específica, ao caráter pirrônico da narrativa na construção da imagem feminina, e numa outra visão particular, à problematização da escritura do livro dentro do livro, focalizando a fuga da escrita à intenção autoral.

Como esses aspectos se reformulam e se comportam em *São Bernardo* e em *Amor de Capitu*, é a questão que daqui em diante procurar-se-á responder, na tentativa de mapear os procedimentos estéticos e valores ideológico que cada obra sustenta na sua tarefa de equiparar *Dom Casmurro* a um *mito literário* que está continuamente retornando no corpo de novas criações, a um *texto escrevível*, sempre ressignificado em movimento ininterrupto, a um *livro de areia*, ilimitado dentro do imaginário cultural brasileiro.

CAPÍTULO 2

ATRADUÇÃO ENQUANTO REESCRITURA

No domínio dos estudos literários assiste-se freqüentemente ao alvorecer e ao “enferrujar” de uma gama de conceitos e nomenclaturas. Diversos conceitos surgem para dar conta de novas situações e fenômenos que já não poderiam ser encampados pelas noções teóricas antecedentes. Assim, a dinâmica que compõe o campo teórico literário se constitui por movimentos de ascendência e descendência de conceitos, muitas vezes da fusão entre eles, das suas transformações e suplementações. Tal movimentação é o moinho da reflexão teórica, a condição para seu desenvolvimento.

Dentro de tal dinâmica de mutabilidade conceitual, tem se encontrado em relevo a prática da tradução, que a partir das últimas décadas do século XX vem sendo redefinida, recebendo um alcance teórico muito mais amplo do que a sua significação estrita e tradicional de transposição de um texto de uma língua para outra. A reconceituação do termo interessa neste trabalho porque da maneira com que vem tomando corpo se torna compatível com a relação dialógica estabelecida entre *Dom Casmurro* e suas reescrituras aqui focalizadas, *São Bernardo* e *Amor de Capitu*. Parte-se do princípio de que os dois romances são “traduções” do texto machadiano, apoiando-se na nova conotação que a tradução tem recebido nos últimos tempos por uma grande leva de teóricos e críticos que têm se reapropriado do termo: enquanto “reescritura” (em *lato senso*) de um texto em outro; reescritura que imprime a marca do tradutor no novo texto “traduzido”, sua bagagem cultural, sua relação com o contexto ficcional e social em que se situa.

Faz-se necessário, já que se tem a reconceituação da tradução enquanto guia para o entendimento da relação dialógica de reescritura entre *Dom Casmurro* e as referidas obras de Graciliano Ramos e Fernando Sabino, uma explanação de como a prática tradutória é redefinida recentemente. As novas perspectivas conceituais da tradução com as quais aqui se compartilha os pressupostos são as oferecidas pelos autores Eneida Maria de Souza, no ensaio *Tradução e intertextualidade* (1992); Else Vieira, na sua tese de doutorado intitulada *Por uma*

teoria pós-moderna da tradução (1992); e João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade* (1986). Segue-se, portanto, uma breve apresentação dos pressupostos de cada um, dando maior ênfase e espaço, contudo, à problematização do conceito fornecida por Else Vieira, tendo em vista que o trabalho da autora tematiza com maior fôlego o assunto, na medida em que faz uma densa reflexão a respeito de como diversas teorias basilares no domínio literário (de ícones como Walter Benjamin, Derrida, Augusto e Haroldo de Campos, Peirce, Jauss, Even Zoar, André Lefevere, etc.), concorrem para a redefinição da tradução tal como ela precisa ser compreendida na contemporaneidade.

2.1 Eneida Maria de Souza: *Tradução e intertextualidade*

No que diz respeito à crítica literária, Eneida Maria de Souza no ensaio *Tradução e intertextualidade* aponta que é notável o campo receber ao longo de sua história “nova roupagem para velhos termos e a renovação resulta sempre em ganho teórico” (1993, p.35). Dentro desse movimento, a autora atenta especificamente para o conceito de tradução; diz ela:

O conceito de tradução, que há muito se tem infiltrado no campo da Teoria da Literatura, é um dos termos que tem enriquecido o campo literário e ampliado a sua atuação. Seu sentido remete não apenas à prática usual da tradução interlingual de um texto em outro, mas também ao processo de leitura e reescrita de um texto aproximando-se do significado amplo de intertextualidade. Grande número de estudiosos confirmam a estreita aliança entre a operação tradutora e a apropriação textual [...] (1993, p. 35-36).

É essa noção renovada de tradução que importa na relação dialógica entre *Dom Casmurro* e os romances de Graciliano e Sabino. Retirada dos limites de sua concepção tradicional, *strito sensu*, a transmutação de um texto de uma língua para outra, a noção de tradução redefinida como um procedimento de leitura e reescrita (em sentido mais geral) de um texto, transformando-o em outro, se encaixa no que *São Bernardo* e *Amor de Capitu* operam diante do romance machadiano. Ver o ato de traduzir, por este prisma, é entendê-lo não mais

limitadamente como uma mera reprodução copiosa do objeto-texto focalizado, é compreender que ele se expande para uma relação de intertextualidade, para uma atividade de reescritura que pressupõe a criação, a introdução do novo, da diferença; é essa diferença e essa suplementação que pode ser vista na retomada de *Dom Casmurro* nos dois romances, como mais adiante, nos próximos capítulos, se pretende demonstrar a partir da análise das obras.

Eneida Souza sublinha a contribuição de Haroldo de Campos para o ramo dos estudos tradutórios; frisa a autora que o crítico atenta para o fato de que a tradução imprime novas imagens ao texto de origem pela própria questão de que o tradutor, enquanto sujeito leitor, traduz imprimindo vozes de outros textos pertencentes à tradição literária com a qual tem contato. Assim, por esse viés, “a tradução é entendida como atividade criativa, em que a liberdade do tradutor instaura o intercâmbio amoroso entre os textos, embora não se processe a fidelidade ao texto original e sim sua transgressão” (SOUZA, 1993, p. 36). Em face desse argumento, é possível considerar que Graciliano Ramos e Sabino, enquanto “tradutores” de *Dom Casmurro*, o “reescrevem” alargando a sua imagem através de uma escritura que amálgama o arsenal de textos por eles conhecidos, resultando-se em novas criações, as quais embora mantenham contato com o romance machadiano, extrapolam os seus limites.

Eneida Souza, ainda na tentativa de apresentar a nova e maior abrangência da noção de tradução, recorta o termo em três possibilidades de significação: 1) na sua associação com o movimento antropofágico oswaldiano, ressaltando a relevância da prática tradutória na constituição do legado cultural brasileiro e da América Latina em geral, que “traduziu/digeriu” a cultura do outro, se apropriando dela para a tonificação de sua própria tradição literária, e simultaneamente transgredindo seus limites; 2) a acepção proposta por Jakobson, a tradução intersemiótica, como ocorre por exemplo na “transposição de um texto literário para uma linguagem pictural ou cinematográfica” (SOUZA, 1993, p. 39); e 3) a forma de tradução visionada na atividade de crítica literária; como diz a autora, “interpretar símbolos, desvendar escritas enigmáticas, sistematizar as imagens e transformá-las em conceitos participam também do processo mais abrangente de

tradução” (1993, p. 39). Portanto, com o ensaio de Eneida Souza, se vê que a nomenclatura tradução se amplia e não morre no simples transladar interlingual.

A prática de traduzir, em síntese, se expande para a relação de intertextualidade. Na sua redefinição, a tradução pressupõe a criação, a suplementação do texto de referência, confere a ele nova sonoridade, forma e sentido; o modifica e não o petrifica em sua condição primeira. A tradução, portanto, em sua reconceituação “rompe com a ideologia da fidelidade, abalando o limite rígido entre o original e a cópia e se impõem como texto mais livre” (SOUZA, 1993, p. 38).

É neste sentido ampliado que o conceito de tradução é aqui tomado como base para o entendimento da reescritura de *Dom Casmurro* ativada por *São Bernardo* e *Amor de Capitu*. Os dois romances mantêm uma relação intertextual com o texto de Machado, a qual se constitui como uma relação dialógica de tradução; ambos “traduzem” *Dom Casmurro* de sua silhueta primeira atrelada ao contexto ficcional oitocentista com que Machado de Assis se relaciona, para o século XX, em dois momentos específicos – respectivamente a década de 30 e a de 90 – imprimindo ao romance novas roupagens.

2.2 Else Vieira: *Por uma teoria pós-moderna da tradução*

Já foi delimitado, partindo-se da redefinição apresentada por Eneida Souza (1993) que se entende a relação entre *Dom Casmurro* e os romances de Graciliano e Sabino como uma relação dialógica de tradução na acepção particular de uma relação de intertextualidade, na qual as duas obras “reescrevem”, “recriam”, “ressignificam” o texto machadiano com novos adereços. Contudo, é fundamental chamar atenção para o trabalho de Else Vieira (1992), uma tese de doutorado que se dedica a refletir sobre uma teoria pós-moderna da tradução; nela a autora enriquece significativamente o sentido da prática tradutória e traz noções capazes de auxiliar no entendimento de como as traduções de *Dom Casmurro* efetuadas por *São Bernardo* e *Amor de Capitu* também podem ser

encaradas. Desse modo, convém apresentar os argumentos chaves da autora, os quais se assemelham e ainda suplementam os de Eneida Souza vistos acima.

Else Vieira em sua tese de doutorado *Por uma teoria pós-moderna da tradução* ataca a concepção tradicional da atividade tradutória, que perdurou durante anos e continua, ainda que em menor grau, a reverberar raios de sua incidência não só no senso comum, quanto na mente de muitos estudiosos do ramo da lingüística e da literatura. A autora inicia sua argumentação refletindo sobre a noção tradicional de tradução tal como esta foi associada às relações de transplantação cultural entre metrópole e colônia e, assim, afirma:

a visão tradicional da tradução é que há, sempre, uma certa incompletude, uma distorção e uma infidelidade associadas à tarefa do tradutor. Em outras palavras, tanto os textos traduzidos quanto as culturas colonizadas, ambos espaços marginais e, convencionalmente, considerados derivativos, são avaliados pelos que deixam de ser com relação ao texto ou à cultura originários, e não pelo que eles são (1992, p. 16).

Mais adiante a autora reforça que é típico do pensamento tradicional acerca da tradução, sobretudo no âmbito das relações intertextuais entre a cultura central e a periférica, considerar as obras traduzidas como inferiores e de segunda mão, elevando-se o original a uma condição de superioridade. Daí se criam as dicotomias hierárquicas entre o texto primeiro e o traduzido, entre o “original” e a “cópia imperfeita”, de maneira que se torna lugar comum fazer “uma enorme pressão sobre o tradutor que se vê obrigado a tentar atingir a superioridade do original pela reprodução fiel” (1992, p. 18). Dentro dessa perspectiva tradicional, a identidade e a individualidade do tradutor são negadas, pois o que se espera dele é que “silencie a sua ‘voz excessiva’, é que faça apagar as marcas da presença. A duplicação anônima, subserviente, fiel e silenciosa, a garantia platônica das cópias perfeitas transforma-se na regra tradutória” (1992, p. 18).

Esta concepção tradicional da atividade tradutória que exige “uma cópia fiel” do texto de origem mediante a negação da *persona* do tradutor e que destrata o texto traduzido enquanto uma produção menor, como se vem indicando desde a subseção anterior, está longe de ser compatível ao o que aqui se entende a

respeito da relação de intertextualidade e reescrita travada pelos romances *São Bernardo* e *Amor de Capitu* frente ao texto machadiano. A noção de tradução tomada como guia para a compreensão do diálogo entre as três obras se aproxima da reconceituação do termo sob a perspectiva pós-moderna tal como a propõe Else Vieira: tradução como reescrita, suplementação e expansão do texto primeiro, o que se difere de uma reprodução menor deste por ser uma tentativa de cópia que redundaria apenas na sua “limitação”.

Entre o arsenal teórico utilizado pela autora para redefinir a tradução está o pós-estruturalismo de expressão francesa entrelaçado com a particularidade do pós-colonialismo latino americano. O carro chefe da sua tese é a argumentação de Derrida em *Dés tous de Babel*, texto que se trata de uma releitura do celebre ensaio benjaminiano “A tarefa do tradutor”. Vieira vai mesclando a proposta de Derrida às idéias disseminadas nos prefácios a traduções no Brasil inseridos dentro da metáfora antropofágica, que relativizam na pós-modernidade o conceito de tradução, quadro em que Augusto e Haroldo de Campos são os ícones precípuos. A semiótica de Peirce também é utilizada por Vieira na sua reformulação conceitual, de maneira que um certo ranço de teor abstrato e imanentista que a autora julga estar presente nos fundamentos peircianos é suprido com o acréscimo dos pressupostos da Estética da recepção e do efeito, representas pelas figuras de Jauss e Iser; da escola de Telavive, em especial da teoria dos polissistemas de Even-Zoar; e da teoria das refrações, de André Lefever. Na sua visão, juntos os teóricos ajudam a diminuir a lacuna deixada por Peirce, ao passarem a atrelar a tradução ao sistema cultural, à dimensão política. Como se observa, Vieira parte de uma perspectiva transdisciplinar para reformular a idéia de tradução, fazendo com que o conceito se amplie e dê conta das relações textuais e intercontextuais em sua tônica característica: nunca de semelhança absoluta, de parasitismo completo e sempre aberta à criação do novo, do diferente, abrangendo em si as marcas das práticas culturais.

Em Derrida a autora bebe a sua inversão do conceito tradicional de tradução quanto à questão da superioridade do texto de origem sobre o traduzido, como se este ficasse sempre em débito frente àquele; para o teórico, sublinha

Vieira, o original é “o primeiro devedor, o primeiro suplicante” (DERRIDA *apud* VIEIRA, 1993, p. 30). O débito do original para com o traduzido se explica porque a tradução garante a sua sobrevivência, a sua permanência e sua ampliação para outros domínios. Nas palavras de Vieira: “a tradução permite o crescimento do original, pois ele se completará ampliando-se” (1993, p. 31). Dentro dessa linha de pensamento, se chega ao entendimento de que na relação tradutória o débito é bidirecional; se o texto traduzido deve a sua existência a um texto germinal, este, por sua vez, deve àquele por lhe oferecer continuidade, lhe transportar e ampliar o seu raio de incidência. Na relação de tradução específica entre *Dom Casmurro* e os romances de Graciliano e Sabino, é algo semelhante a essa dinâmica que pode ser mapeado; os dois autores do século XX ampliam o alcance do texto machadiano para além de seu domínio oitocentista, conferem a ele sobrevivência, o renovam com novo formato e sentidos, cada um a seu modo particular. Por essa razão, *Dom Casmurro* tem um débito para com as suas “traduções” e não pode ser apenas visto como “o texto fonte” a conferir matéria para a produção de novos textos; a via da dívida se torna bidirecional, visto que as novas criações que o retomam são grandes responsáveis pela sua “pervivência”, pela sua materialidade além dele mesmo.

Da metáfora antropofágica presente nas práticas tradutórias dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Vieira retira a lição de que “a tradução não representa, mas re-apresenta o original” (1993, p. 38), uma vez que o texto primeiro é digerido e transformado em um outro, acrescido de uma nova roupagem. Sobre a tradução do poema “The sick rose”, de Blake, feita por Augusto de Campos, Vieira coloca:

A voz de Augusto de Campos é uma voz dentro do texto; ao invés de apagar seus traços, ele faz com que sua voz seja ouvida dentro dele. Esta asserção de um espaço remete à questão correlata da assinatura, pois o texto traduzido leva ambas as assinaturas, a de Blake e a de A. Campos. Assim, A. Campos conscientemente assume a máscara de tradutor ao invés de escondê-la” (1993, p. 38).

Nota-se que a própria prática do Augusto de Campos tradutor é uma ponte para redefinir a atividade tradutória; assume-se a diferença impressa ao texto original, assume-se que esta é proveniente da *persona* que traduz, que termina a ‘entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor’ (CAMPOS, *apud* Vieira, 1993, p. 38). Dessa forma, a questão da autoria no interior do processo tradutório é revista e entendida como dupla, pois há uma redistribuição das marcas do signatário.

Pensando o diálogo entre *Dom Casmurro* e suas traduções, *São Bernardo* e *Amor de Capitu*, em compasso com a perspectiva de Augusto de Campos, de imediato é possível afirmar que as *personas* dos tradutores Graciliano e Sabino imprimem ao romance machadiano a marca da diferença, reformulam seus traços estéticos e seus sentidos com o acréscimo das suas visões de mundo enquanto escritores de identidades diferenciadas e situados em outros contextos ficcionais; escritores que percorreram caminhos de leituras diversos do machadiano e que, naturalmente, os imprimem nos seus roteiros de escrita. Daí a tradução, a reescritura, a ampliação de *Dom Casmurro* nos dois romances, dentro dos quais não se pode silenciar a voz dos tradutores Graciliano e Sabino frente à voz machadiana.

Em Haroldo de Campos a autora, semelhantemente ao que faz Eneida Maria de Souza, destaca o conceito de *plagiatropia*, que designa “a tradução da tradição” (VIEIRA, 1993, p. 42), isto é, diz respeito ao processo de escritura dos textos na tradição literária, que se faz por meio de reapropriações, revitalizações, mesclas, da variedade textual que compõe o imaginário cultural literário. A noção de *plagiatropia*, assinala Vieira, se assemelha a de *dialogismo*, inicialmente introduzida por Bakhtin no seu estudo sobre Dostoievski (2005) e disseminada sob a nomenclatura de *intertextualidade*, por Julia Kristeva (2005). A partir de seu trabalho de tradução do *Fausto* goetheano, Haroldo de Campos demonstra os contornos da sua concepção de *plagiatropia*, argumentando que a obra “se vale muito da paródia, entendida no sentido etimológico de ‘canto paralelo’, assinalando assim uma releitura da tradição fáustica – os intertextos são numerosos e vão da Bíblia a Shakespeare” (VIEIRA, 1993, p. 42). Com a noção

de *plagiatropia* conceituada por Haroldo de Campos, a prática tradutória se amplia de uma tarefa antes entendida apenas como transposição interlingual para ser entendida como um processo característico da própria prática da escritura literária, que se constitui da reformulação, da transformação dos textos que compõem a tradição; assim, na *plagiatropia* reconhece-se o processo da tradução da tradição, como já foi aqui mencionado. É justo nesse núcleo de significação que se entende a tradução de *Dom Casmurro* pelos dois romances de Graciliano Ramos e Sabino. Ambos se reapropriam do texto machadiano, ou seja, da tradição literária brasileira.

Dentro da exposição de Vieira fica evidente que a produção de Derrida e a prática tradutória antropofágica dos irmãos Campos ‘imprimiram um novo rumo à tradução, o da pós-modernidade’ (1993, p. 50), entendida por ela como um momento cultural e teórico, em que as velhas fronteiras entre os discursos se diluem, em que as dicotomias deixam de fazer sentido, onde as diversas assinaturas dos sujeitos, fraturados, diga-se de passagem, se sobrepõem umas sobre as outras, um momento em que o prefixo ‘poli’ desbanca o ‘uni’ ou o ‘bi’. Ambas as posições teóricas, na sua visão, terminam desfazendo os ‘mitos’ mais marcantes dentro do pensamento tradicional em torno da tradução: a supremacia do texto original e a transparência do tradutor. Mitos estes que devem ficar de fora quando a questão é a tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*. Na relação intertextual de reescritura entre as obras, o texto Machadiano não está acima dos ‘seus segundos’, mas deve a eles tributo pela sua sobrevivência e ampliação neles efetuadas através da voz criativa e suplementar dos tradutores.

No trabalho de Else Vieira a teorização de Peirce também confere campo para se reconceituar a tradução. Na conceituação peirciana do signo icônico, é onde a autora enxerga um espaço para a quebra da visão tradicional de tradução. A prática tradutória seria uma espécie de iconização, partindo do princípio de que qualquer coisa, ‘seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizada como seu signo’ (PEIRCE, *apud* VIEIRA, 1993, p. 65). O signo icônico, desse modo,

“pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja o modo de ser” (PEIRCE, *apud* VIEIRA, 1993, p. 66). Assim, como a tradução remete a um texto anterior, sendo um seu similar, tal como uma fotografia remete ao objeto fotografado por exemplo, ela é entendida como uma iconização. O grande trunfo da teoria peirciana para se repensar a concepção tradicional de cópia da tradução está na própria peculiaridade do signo icônico não reproduzir fielmente o objeto de origem. Tomando como base a concepção de ícone de Peirce, argumenta Vieira:

Transpondo essa discussão para a tradução, poderíamos dizer nesse momento da semiose em que o signo é visto na sua relação com o objeto, a tradução seria opaca, imprecisa com relação ao texto objeto e que, enquanto signo icônico, ela revelaria apenas as características relevantes desse texto objeto, ao qual não é, portanto, mimética no sentido essencialista (1993, p. 67).

Nesse caso, se observa que a noção de tradução como a cópia do original é minada; o ícone não copia, não reproduz com exatidão, mas refrata e refaz o original.

Um detalhe que a autora faz questão de salientar é que a reformulação tradutória, procedimento icônico que é, não deve ser vista apenas como uma “perda”, no sentido mesquinho do termo. Ela assinala que sob a perspectiva peirciana

Livramo-nos da visão tradicional da perda na tradução. É que Peirce descreve uma relação paradoxal em que a perda é colateral ao ganho. Por um lado, o signo é uma representação opaca do original, configurando-se assim, uma perda em precisão. Por outro lado, há outros sentidos em que a relação do signo com o objeto inverte essa noção de perda. [...] Diz Peirce que “uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas, além das que bastam para determinar sua construção” (1993, p. 68).

Para ilustrar a ambigüidade de perda e ganho na prática tradutória, a autora volta a tomar como exemplo a tradução feita por Augusto de Campos do poema

de Blake, *The sick rose*, tradução que o crítico-tradutor nomeia, significativamente, como “Versão iconográfica”. Diz a autora:

The sick rose, um poema linearmente disposto no original é traduzido num poema concreto, com uma disposição visual específica das linhas formando um espiral. A exemplo do que ocorre com as formas algébricas, não há nessa tradução uma relação de identidade formal entre o texto de Blake e o traduzido por A. Campos, mas uma analogia entre as suas partes. E a tradução é semioticamente falando, genuína. Por outro lado o poema transcrito por A. Campos faz com que o de Blake cresça em determinação, pois o seu conteúdo é revelado tanto verbal quanto visualmente, ou seja, o movimento em espiral das linhas de A. Campos reforça a própria idéia do movimento do verme descrito no poema (1993, p. 68).

A partir da fala de Vieira, o que se depreende é que em sua condição icônica a tradução embora não reproduza com perfeita exatidão o texto original, mas apenas trave com ele uma similaridade, isso não indica somente uma perda da originalidade, mas paradoxalmente sinaliza a sua ampliação para uma forma e um sentido outros, diferentes de sua versão primeira; em poucas palavras, a operação tradutória, enquanto icônica, não é só supressão, mas também suplementação; “tradução é um esse paradoxal, é perda e ganho” (VIEIRA, 1993, p. 86).

As traduções de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* e *Amor* de Capitu ganham em ser contempladas pelo viés da iconização peirciana, tal como Vieira a problematiza. Embora não se encaixem dentro da categoria mais usual da tradução, a transposição de um texto de uma língua para outra, as traduções/reescrituras do romance machadiano efetuadas pelas duas obras, semelhantemente ao procedimento observado na “Versão iconográfica” de Augusto de Campos para a língua portuguesa do poema de Blake, não se trata de uma reprodução fiel e copiosa; na verdade, elas ao mesmo tempo em que guardam uma similaridade com *Dom Casmurro*, não o reduplicam sem acréscimos, mas sim, conferem ao romance uma expansão de seus sentidos e formas, na medida em que o transformam numa nova escritura.

Um momento que merece destaque no trabalho de Vieira é quando ela se propõe a traçar uma conceituação semiótica da tradução literária, afirmando que “tradução é todo signo interpretante que se cria a partir de um texto objeto” (1993, p. 91). A partir daí a autora enumera numa lista as práticas que podem ser consideradas tradutórias, pelo seu caráter interpretante. São citados por ela: as resenhas em jornais e revistas; o título da obra; os comentários na orelha e na contracapa do livro; a apresentação da obra; as notas (do editor, do tradutor, etc.); o prefácio (alográfico ou autoral); a introdução; as traduções interlinguais; os resumos; as reedições ampliadas ou simplificadas; as antologias; a crítica literária; a história literária; os interpretantes intersemióticos, como a versão de um romance para o cinema, pintura ou teatro.

Como se vê, o alcance da noção de tradução se alarga para indicar toda e qualquer atividade que seja de interpretação; além dos gêneros tradutórios se tornarem mais numerosos, a própria idéia de tradução como interpretação passa a significar mais, ela se torna reescritura, reformulação de um dado texto em nome de uma suplementação. É nesse sentido mais amplo que a tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* e *Amor de Capitu* pode ser entendida, pois as duas obras são aqui encaradas como interpretações do texto machadiano dentro de um mesmo gênero, o romance. Desse modo, a listagem de Else Vieira poderia ser acrescida pelas reescrituras de um romance por outro romance; pelo pastiche; pela paródia que se efetuam dentro da escrita romanesca.

Nesse sentido mais abrangente da atividade tradutória, pode-se pensar que todas as obras que se voltam para reformular os sentidos de *Dom Casmurro* são suas traduções; estas vão desde a crítica literária, prefácios, notas dirigidas ao romance, quanto às demais criações artísticas, seja do campo literário, como contos, poemas e romances, seja de outros meios semióticos, como o cinema, o teatro, a dança, a música, etc. Mas importa atentar, sobretudo, para que traduzir *Dom Casmurro* é o mesmo que interpretá-lo, expandi-lo em outros, rerepresentá-lo com a marca da diferença; é esta marca que será buscada na análise específica de suas traduções em *São Bernardo* e *Amor de Capitu* a ser aqui desenvolvida nos próximos capítulos.

Quanto à utilização da concepção icônica de Peirce por Else Vieira para traçar uma redefinição da tradução enquanto um processo que não condiz com a cópia integral do texto primeiro, destaca-se que a autora delimita os limites da teoria peirciana. Os conceitos elaborados por Peirce, por apresentarem um forte teor imanentista, sem abrir o devido espaço para se pensar a dimensão das relações extra-textuais na prática tradutória, o aspecto cultural e político, é suplementado pela autora pelos pressupostos da Estética da recepção, da Escola de Telavive, e da teoria das refrações, de André Lefevere. No parecer da autora:

Esses segmentos teóricos descrevem a articulação do texto (traduzido) com, respectivamente, o leitor e a história, o polisistema literário, e o co-sistema de reescritas associados às estruturas de poder e os agentes de continuidade numa cultura. Cumpre ressaltar que a teoria da recepção é geral, ao passo que as teorias dos polisistemas e das refrações são associadas, geralmente, ao estudos de Tradução (1992, p. 97).

Especialmente da Escola de Telavive, Vieira, como ela menciona acima, aproveita a noção de polisistema literário, de Even Zoar, na qual se vê a cultura não como um sistema único, mas como um movimento de interação entre vários sistemas que formam um todo estrutural onde os componentes estão numa relação de interdependência. Dentro desse quadro, segundo a autora, a tradução teria sua aceção tradicional revista, sua ligação estrita à lingüística e à pedagogia se amplia para que seja contemplada a sua interação com os diversos sistemas da cultura, ficando saliente a sua natureza heterogênea e caindo por terra a sua conotação imanentista. Quanto à produção de André Lefevere, a teoria das refrações introduzida pelo teórico é sublinhada pela autora, dada a sua particularidade de atrelar a tradução ao contexto cultural, revendo as posições de poder tradicionais entre a cultura traduzida e a cultura tradutora. Diz ela que Lefevere avança por “ênfatar o papel do contexto receptor na criação de imagens de textos, escritores e culturas estrangeiras, e o papel da tradução na criação de um cânone translingüístico e transcultural” (1992, p. 130). Em outras palavras, “as traduções, produzidas dentro dos limites ideológicos e poetológicos da cultura receptora, criam imagens da fonte mas também têm um efeito

transcultural de retroversão ao criarem cânones, daí a sua bidirecionalidade” (1992, p. 130). Na reconceituação de Lefevere, portanto, o texto traduzido não é apenas um parasita do original, mas é uma mola que refrata diante dele os raios da cultura tradutora, demonstrando a sua força. Nesse intercâmbio tradutório, as relações de poder entre as culturas centrais e periférica são revistas, as hierarquias se dissolvem: a tradução na voz da cultura periférica não mais se subjugava como serva inferior do texto pertencente à cultura central, mas o devolve renovado com seus traços peculiares, refratando novos valores e formas. Se o centro-original confere matéria para a produção e para a vida literária da cultura tradutora e periférica, esta igualmente confere uma maior dimensão àquele, na medida em que o reinterpreta criticamente e expande sua dimensão cultural primeira.

Uma observação a esse respeito merece ser feita: embora Lefevere contribua de maneira enriquecedora para o redimensionamento da prática tradutória, isso não se questiona, cabe comentar que ainda subjaz aos seus pressupostos um preconceito bastante comum quando se está em questão a relação intertextual entre colônia e metrópole: a de que tal relação se delineia bem mais ao domínio da antropofagia. No seu discurso teórico parece haver uma atenção tamanha para o ato da colônia “comer” a cultura central e devolvê-la de maneira suplementar, que as possibilidades criativas individuais do território periférico parecem ficar ofuscadas. É como se a cultura “marginal” nascesse e crescesse bem mais para criar transformando o estrangeiro, esquecendo-se da sua própria parcela criativa que se dá em função de várias outras necessidades estéticas suas.

Mas entre os caminhos teóricos utilizados pela autora para repensar a tradução na sua ligação ao contexto social, escolhe-se enfatizar aqui a sua apropriação da teoria de Jauss de que a história de uma obra literária se faz ao longo de sua recepção pelos diferentes leitores. Vieira destaca justo a noção do teórico da variação dos significados de uma obra em função dos diversos públicos ao longo do movimento histórico. Como, na visão dele, cada contexto de recepção se caracteriza por se formar de leitores que dialogam com visões de mundo

particulares, que possuem conhecimentos lingüísticos e literários específicos, isto implica em leituras diferentes de um mesmo texto, impedindo que ele se constitua como um monumento petrificado num único parecer interpretativo. Segue-se nas próprias palavras de Jauss a maneira como um dada obra invoca uma disposição específica de cada público em função do que ele chama de “horizonte geral da compreensão”:

Assim como em toda a experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há “um saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial”. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas enquanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso antecipa um “horizonte geral de compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores e camadas de leitores (JAUSS, 1997, p. 28).

Assim, a cada momento histórico, a cada público diferente uma determinada obra assume leituras variáveis, e é nesse quesito particular que a teoria de Jauss contribui para os estudos tradutórios, pois sugere que o texto primeiro manifesta uma nova interpretação ao ser traduzido pela *persona* do tradutor, que o reescreve em diálogo com um novo “horizonte de compreensão”. Especialmente sobre a contribuição do “pai da estética da recepção” para a ampliação do conceito de tradução, afirma Vieira:

Potencialmente, a estética da recepção de Jauss é bastante esclarecedora para a análise da tradução no contexto. De imediato, sua tentativa de superação da a-historicidade do estruturalismo e congêneres poderia ser igualmente válida para superar a imanência da tradutologia, calcada que é na lingüística e na pedagogia. Na mesma linha de raciocínio, pode-se dizer que o seu princípio metodológico de análise literária dentro da dialética da produção e recepção seria igualmente válido para a análise da tradução (1992, p. 105).

Na perspectiva da autora, a teoria de Jauss instiga o entendimento da tradução como uma prática que imprime a marca da diferença, devido à idéia de que a interpretação do original feita pelo tradutor ocorrerá mediada pelo seu “horizonte de expectativa” em particular, isto é, será mediada pela sua bagagem cultural característica; notavelmente, um horizonte que se difere do que envolve a obra originária, sendo essa diferenciação o que possibilita a re-criação, a re-interpretação do texto primeiro, a sua abertura para o novo.

Para Vieira, uma das questões mais importantes para a reflexão da prática tradutória que é possível desentranhar da teoria de Jauss seria a seguinte: “qual é o horizonte de experiência histórica que o tradutor traz para a sua interpretação do original? Onde se situa o ponto de encontro do horizonte do original e o do tradutor ou público receptor?” (1992, p. 107). Caso se tente conectar estas questões ao processo de tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*, pode-se atentar que é algo do tipo que interessa indagar. Refletindo-se sobre o lance, chega-se na seguinte proposição: *Dom Casmurro* escrito por Machado de Assis, que dialoga com o horizonte de expectativa dos fins do século XIX, e que é dono de uma bagagem de leitura peculiar, é retomado em *São Bernardo*, na década de 30, período em que a prosa romanesca passava a tematizar determinados conceitos próprios das ciências sociais então em voga, e em *Amor de Capitu*, na década de 90, na qual o ritmo da paródia rege com significativa influência a prática da escrita literária. Logo, o romance machadiano revive em duas novas reescrituras/traduições, em sintonia com a proposta estética e com os valores ideológicos característicos do horizonte de expectativa com que cada autor-tradutor se relaciona em particular. Interessa saber, portanto, como cada um dos dois contextos de recepção específico, o do escritor alagoano e o do escritor mineiro, contextos ficcionais de contornos diferentes por pertencerem a momentos distintos do século XX, isto é, contextos norteados por diretrizes literárias particulares, impulsionam intepretações/traduições diversificadas do *Dom Casmurro*, romance que vem à lume sob a batuta da relação que a escritura de Machado mantém com a prática literária oitocentista.

Assim, por essa via de pensamento é que se concorda com Vieira quando ela destaca os pressupostos de Jauss como um ponto de apoio fundamental para a reflexão da tradução enquanto um procedimento que confere nova roupagem ao texto de origem mediante a variação do contexto cultural do tradutor, de modo que é esta crença que alimenta o argumento aqui defendido de que quando o romance de Machado é reescrito por Graciliano em *São Bernardo* ele ganha uma forma nova, forma que se difere da nova apresentação que Sabino também a ele confere com a sua tradução em *Amor de Capitu*.

É, contudo, importante destacar que Else Vieira atenta para o fato de que a teoria de Jauss apresenta algumas limitações. A autora afirma que há uma falta de empirismo na proposta do teórico alemão, não havendo um instrumental concreto para se avaliar com precisão as mudanças dos significados na obra por parte das variadas recepções ao longo da história; em suas palavras: “as idéias em si podem ser esclarecedoras, mas caem num certo vazio metodológico enquanto instrumentos descritivos” (1992, p. 107). A autora ataca a ampla e vaga conceituação de noções chaves, como a de “horizonte de expectativa” e a de leitor, por exemplo. Quanto especificamente à segunda, ela se queixa de que Jauss não fornece coordenadas válidas e concretas o suficiente para que seja definido de uma maneira mais palpável quem é esse leitor, como ele/ela existe na história. Apesar das lacunas deixadas pelo “pai da estética da recepção”, e assinaladas pela autora, opta-se aqui por tomar a teoria de Jauss como uma mediação relevante na contemplação da prática tradutória, ainda que se reconheça que ela não apresenta instrumentais exatos para a obtenção de respostas fechadas sobre a questão da variação dos sentidos da obra mediante os diferentes horizontes de expectativa dos diversos leitores no percurso da história.

É, portanto, válido reiterar-se, dentro da presente pesquisa, que se considera os pressupostos de Jauss como capazes de fornecer o que se chama de “diretrizes” (instâncias que se diferem de “respostas acabadas”) para que se entenda que Graciliano Ramos e Sabino traduzem *Dom Casmurro* de formas distintas, pois o fazem a partir de obras dotadas de traços estéticos e ideológicos diferentes, em função do fato de que os dois autores são leitores provenientes de

contextos de recepção diversos, implicando isso em interpretações peculiares do romance machadiano, ainda que nem “tudo” nessa interpretação possa ser analisado com total alcance a partir do instrumental teórico fornecido pelo alemão.

De um certo modo, as lacunas da teoria de Jauss não atrapalham esta pesquisa, tendo em vista que aqui não se acredita ser possível apresentar em todas as suas minúcias o processo de tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* e *Amor de Capitu*. Procura-se mais um “tateamento”, um “rascunho” de como se efetuam essas traduções, e não exatamente um retrato perfeito delas. Inclusive, já que se usou o termo retrato, é válido deixar transparente que se parte da crença de que “fotografar” o movimento tradutório em toda a sua amplitude é inviável, pois o próprio ato de fotografar impõe seleção, perda e ganho de ângulos; engloba focalizar e desfocalizar as paisagens, os objetos; é, enfim, evidenciar sempre uma parte de um todo que não cabe na câmera. Daí, para os propósitos aqui mantidos, que não são compatíveis com achar respostas fixas e totais sobre o tema em abordagem, a teoria de Jauss mesmo lacunar é de grande contribuição. Ela ajuda a vislumbrar a diferença das traduções que se voltam a um mesmo texto a partir de contextos de recepção diversificados; isso é um primeiro norte, considerado pertinente até aqui, para se contemplar nas obras selecionadas.

2. 3 João Alexandre Barbosa: *Envoi: a tradução como resgate*

A visão de tradução apresentada por João Alexandre Barbosa (1986) se faz apropriada para encerrar a exposição até aqui desenvolvida sobre como a concepção de tradução se amplia para adentrar no domínio da crítica literária e encampar novas práticas de escrita e relações intertextuais. No breve ensaio “Envoi: a tradução como resgate”, que finaliza o seu livro *As ilusões da modernidade* (1986), Alexandre Barbosa demonstra estar em sintonia com algumas das principais idéias sobre a prática tradutória em sua maior amplitude observadas acima na produção de Eneida Souza e Else Vieira. Na verdade, o ensaio do crítico é anterior aos trabalhos das duas autoras e já antecipa as problemáticas chaves que as duas problematizam: a tradução como um

procedimento base de escritura dentro da tradição literária e a tradução como recriação, como crítica e revigoração do texto de origem.

Alexandre Barbosa inicia a discussão do termo atraindo-o para sua potencialidade mais ampla possível, ao conceber a tradução no mínimo gesto do uso corriqueiro da linguagem:

a transformação que vai do pensamento à fala ou à escrita, é por assim dizer, o mecanismo inicial do ato de traduzir. Nesse sentido, a tradução equivale à própria definição do ser humano enquanto ser dotado de uma linguagem de comunicação articulada. Embora corra-se o risco da generalização, é preciso acentuar esse caráter amplo do conceito de tradução: senhor de linguagens, a das artes, das ciências, a da especulação filosófica, a dos gestos, a dos ritos, e não somente a verbal, o homem é aquele ser que traduz (1986, p. 155).

Como também coloca o crítico, nas acepções latinas da palavra, traduzir implica sempre um movimento de transformação, pois significa levar adiante (de *traducere*) ou transferir (de *translatio*) o sentido. A idéia de mudança do texto de origem na sua tradução está bem sintetizada nas seguintes palavras do autor: “Traduzir significaria assim distanciar-se cada vez mais do sentido original pela modificação de um contexto básico perdido”. Desse modo, como o original se refaz na tradução, tarefa efetuada por um sujeito tradutor que se difere do autor primeiro, e realizada sob a égide de um novo contexto, o qual perde a equivalência com o contexto de produção original, só resta entendê-la enquanto uma atividade que promove a diferença, embora gere um texto que se atrela ao texto inicial por meio de semelhanças. Desse modo, fica claro que o texto primeiro se “perde” mediante a sua tradução, de maneira que a distância entre ele e seu duplo traduzido é medida pela mudança do novo contexto de produção e recepção que o revitaliza e o recupera pelo ganho no corpo de um outra escritura; encontra-se aí um ponto de contato entre a visão de Barbosa sobre a tradução e a já discutida reapropriação do termo feita por Else Vieira (1992) a partir da teoria de Jauss.

Vertendo a reflexão de Barbosa a respeito da prática tradutória para a relação entre *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *Amor de Capítu*, observa-se que 1) as duas obras erigidas em diálogos com contextos ficcionais diversos do século XX, as décadas de 30 e 90, levam adiante o texto machadiano da sua materialidade inicial para outras novas (no sentido de *traducere*) e transferem seus sentidos primeiros conferindo a eles uma nova reorganização (no sentido de *translatio*); e 2) ainda que travem semelhanças com *Dom Casmurro*, os dois romances dele se distanciam porque não o reescrevem em contato com o mesmo contexto em que veio a lume, o oitocentista, contexto que é perdido, ou melhor, relido na tradução; esta é redigida em compasso com novas visões e valores erigidos nos contexto de produção e recepção sincrônicos aos dois autores-tradutores em suas particularidades.

O que fica, portanto, da noção de Barbosa sobre a tradução é seu caráter mais abrangente que o convencional, a transposição interlingual; a tradução em um primeiro dizer se torna o mecanismo do ser humano se relacionar com a linguagem. Também, na sua seqüência argumentativa, a tradução se amplia na sua associação com a dinâmica da tradição literária, que se faz presente através do mecanismo de novas obras estarem sempre traduzindo textos que compõem o imaginário literário, revitalizando as sua bases estéticas, seus valores ideológicos, isto é, “transferindo” seus sentidos iniciais e “levando-os adiante” sob novas capas e títulos onde pulsa o novo. E é isso que ocorre na relação entre *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *Amor de Capítu*, pois Graciliano Ramos e Sabino, miram o romance machadiano que se compõe como um texto ícone do sistema literário brasileiro para “re-apresentá-lo” com sabor de novidade, isto é, “traduzi-lo”. E nessa dinâmica, a tradução tem sabor de resgate.

A tradução, para o ensaísta pernambucano, ainda guarda na sua raiz a atividade de “interpretar criticamente” o signo original em foco. Daí nunca o repete, mas sempre o repensa e dele se re-apropria conferindo-lhe o traço adicional de uma reflexão que subverte sua imagem inicial. É nesta perspectiva específica de interpretação crítica via tradução que se pode pensar sobre o modo como *São*

Bernardo e Amor de Capitu se voltam para *Dom Casmurro*. Que se guardem, então, as seguintes palavras proferidas por Alexandre Barbosa ao definir o ato tradutório, pois elas se acoplam ao jogo intertextual entre os três romances em foco, na medida em que definem a tradução enquanto crítica do sentido:

Ao transforma-se em crítica radical das linguagens, a tradução se desaliena, libertando-se da posição secundária da paráfrase. Ao fazer-se produtora de sentidos, sem dobrar-se reverencialmente à busca do Sentido, a tradução encontra o seu papel radicalizador: a crítica do sentido faz convergir os dois movimentos básicos descritos inicialmente, isto é, aquele que leva adiante e aquele que transfere (1986, p. 157).

2. 4 “Traduzindo”: o que se “leva adiante”

Como se dá por concluída a apresentação de como aqui se compreende a prática tradutória: na sua acepção mais ampla que a usual de transposição interlingual, enquanto uma relação intertextual de reescritura em que prepondera não a cópia fiel do texto traduzido, mas a sua re-apresentação, suplementação, e a crítica de seus sentidos iniciais, segue-se nos próximos capítulos, a abordagem de como cada um dos romances efetua a sua tradução particular do texto machadiano. Ambas as traduções de *Dom Casmurro* demonstram características peculiares, pois são elaborados por tradutores *personas*, diferentes, situados em contextos ficcionais diversos, donos de formações culturais particulares, o que ocasiona versões diferentes da obra. Desse modo, Graciliano e Sabino, ao traduzirem *Dom Casmurro*, se encontram e se separam. Encontram-se, por um lado, no ponto em que suas traduções são “ícones” da obra primeira, isto é, eles a “re-apresentam” não em sua totalidade genuína, mas com uma similaridade ao mesmo tempo opaca e suplementar, que a faz crescer e se desdobrar em novas silhuetas antes não evidenciadas; e, por outro lado, se separam nos procedimentos diferentes de exercer a tradução em particular do romance machadiano, procedimentos que estão em compasso com, entre outros fatores, os contextos de recepção-produção com o qual cada um dos autores trava relações,

no caso, o Romance de 30, em Graciliano Ramos, e a produção paródica de 90, em Sabino.

Já que *Dom Casmurro* foi no primeiro capítulo definido a partir de suas três imagens interpretativas segundo as diferentes gerações críticas que o focalizaram ao longo de sua história literária – 1) a imagem que sobressai a figura feminina dissimulada e misteriosa; 2) a imagem em que se destaca o discurso bacharelesco e acusativo do narrador; e 3) a imagem em que desponta com mais saliência a tendência do romance para a abertura de questões insolúveis, por meio da análise da presença do ceticismo pirrônico na obra, bem como da solicitação da questão do livro e sua escritura –, o que será analisado mais adiante é como cada uma dessas três facetas é “traduzida”, “reescrita” e ressignificada pelos romances de Graciliano Ramos e Sabino.

CAPÍTULO 3 **A TRADUÇÃO DE *DOM CASMURRO* EM *SÃO BERNARDO***

3.1 A leitura escreve a tradução

A tradução que *São Bernardo* efetua do *Dom Casmurro* tem um traço peculiar, ela se afasta da idéia mais comum que se faz da atividade tradutória, isto é, uma outra versão de um texto matriz *intencionalmente* criada por um autor-tradutor. Na verdade, na relação dialógica entre os romances de Graciliano Ramos e Machado o que pode vir a determinar a tradução não é a autoria, mas a leitura. Não é pertinente afirmar que *São Bernardo* surge como um romance em que o autor se propõe especificamente a reescrever o texto machadiano; essa reescritura é uma instância que pode ou não ser atualizada pelo leitor. Possivelmente, o leitor de *Dom Casmurro*, ao entrar em contato com o romance de Graciliano irá associar os dois textos, notar pontos de encontro entre eles, não sendo difícil parar para pensar se o narrador Paulo Honório não seria uma espécie, diferida, de “Bentinho do Sertão”.

O esquema da percepção da tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* pode ser compreendido dentro da “teoria da leitura” proposta por Barthes (2004) no ensaio “Escrever a leitura”. Ele inicia a sua argumentação indagando:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas ao contrário, por aflusos de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?* (2004, p. 26).

Para Barthes esse levantar a cabeça acaba sendo “a *forma* de todas as leituras” (2004, p. 26). O leitor se posiciona aqui como o escritor do texto, subvertendo o suposto poder coercitivo da figura do autor, de forma que a visão do ensaísta francês sugere que seria mais apropriado usar não o vocábulo simples “texto”, mas sim, transformá-lo no composto unívoco “texto-leitura”. O ensaio de Barthes data da década de 70 e traz com ele toda a marca de uma reorientação teórica e crítica ocorrida na época, que sai dos ditames do autor para o leitor. É o que fica claro na seguinte passagem:

Esse texto, que se deveria chamar com uma só palavra: texto leitura é muito mal conhecido porque faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor; a maioria das teorias críticas procura explicar por que o autor escreveu a sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites (2004, 27).

E ele completa, afirmando que essa espécie de censura à leitura se relaciona com uma economia muito particular e antiga:

o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado *sentimento* da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o ‘contra-senso’): procura-se estabelecer o que *o autor quis dizer*, de modo algum o que *o leitor entende* (2004, p.27-28).

Nota-se a argumentação de ímpeto inflamado de Barthes, que vem abrir os olhos para a questão de que a composição autoral e a leitura tratam-se de processos diferentes, com mecanismos singulares, de modo que a primeira não pode ser tomada como a guia absoluta da segunda, esta se molda numa dinâmica mais próxima da linha da transgressão dos limites primeiros supostamente concedidos pela autoria, do que por uma obediência. Ler, nesse sentido, é criar, é escrever o texto. Sobre a disparidade entre as regras da composição e o percurso da leitura, diz Barthes:

Estas [as regras da composição], herdadas da retórica, sempre passam por referir-se a um modelo dedutivo, ou seja, racional, trata-se como no silogismo, de constranger o leitor a um sentido ou a uma saída: a composição canaliza; a leitura, pelo contrário (esse texto que escrevemos em nós quando lemos), dispersa, dissemina; [...] essa lógica não é dedutiva, mas associativa: associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* idéias, *outras* imagens, *outras* significações.

Ora, é dentro desse processo em dispersão, associação e não de dedução, um movimento de não pregar os olhos apenas na sintaxe do texto, mas de

“levantar a cabeça” e procurar, vislumbrar *outras* imagens para além das linhas escritas no papel, que se reconhece a prática tradutória de *São Bernardo* diante de *Dom Casmurro*.

Não se pode afirmar com convicção que Graciliano premeditou a tradução, que fez um Paulo Honório na esteira de um Dom Casmurro, querendo especificamente imprimir-lhe algumas diferenças; a tradução do texto machadiano no romance de Graciliano não se ativa por uma dedução, não é um código absolutamente sistematizado pela autoria a ser desvendado, mas uma *imagem* a ser criada, construída e atualizada pelo leitor. Como diz Barthes (2004, p. 28) “há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário nem a gramática podem dar conta”; logo, reconhecer a tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* é, por esse viés, ativar uma suplementação no texto, é alocar esse novo sentido, e não “descobri-lo”, como se ele transitasse escondido na narrativa de Graciliano por determinação de sua autoria. Assim, o que a leitura crítica que o presente trabalho faz é escrever a tradução do romance machadiano em *São Bernardo*, fornecendo uma imagem suplementar à obra do escritor alagoano. Procura-se, então, ativar a percepção de que *Dom Casmurro* pode ser visto traduzido em *São Bernardo*, tratando-se de uma tradução que só se escreve na leitura, não se podendo atrelá-la à intenção autoral.

Tentando-se mapear como numa leitura do romance *São Bernardo* se levantaria a cabeça para associá-lo a *Dom Casmurro*, podem ser traçados alguns pontos em comum que o leitor pode reconhecer entre as obras. Primeiramente, os dois romances trazem 1) um narrador em plena atividade de escritura de um livro, sendo os próprios romances corporificados na escrita que ambos efetuam; trata-se do célebre esquema do “livro dentro do livro”; 2) nota-se, em seguida, que Dom Casmurro e Paulo Honório gastam páginas e páginas de escrita no relato de suas trajetórias de vida, nas quais um elemento se destaca como uma espécie de “miolo” dos motivos narrativos: o relacionamento amoroso com uma mulher, no caso, Capitu, em Machado, Madalena, em Graciliano. O terceiro e mais significativo ponto de contato é que os dois narradores deixam se afetar pelo

ciúme, sentimento que acaba minando seus respectivos casamentos, fracasso que é um dos motores precípuos para cada um deles tomar a iniciativa de escrever a sua história.

Esses três pontos são de maneira geral e grosseira os elementos que ligam por semelhança os dois romances, mas cada um deles, a narrativa, a relação amorosa com a mulher e o ciúme, manifestam suas particularidades e diferenças em cada obra. Na medida em que o leitor vai construindo a idéia de que *São Bernardo* traz elementos já presentes em *Dom Casmurro*, percebendo que estes reaparecem de outra maneira, com novos detalhes e funções, é que se pode dizer que a tradução do primeiro romance no segundo é “escrita” pela leitura. São estas semelhanças e diferenças entre os dois textos, inerentes à relação de tradução entre eles escrita na leitura, os objetos de interesse a serem discutidos daqui em diante.

3.2 A tradução e o contexto ficcional do Romance de 30

São Bernardo é de 1934 e abriga a tônica conhecida como a principal que animava a produção de 30: a problematização das questões sociais na ficção. Logo, a tradução de *Dom Casmurro* observada no romance é mediada pela marca da denúncia social, das questões ligadas aos problemas políticos e econômicos do país no decênio de 30. Assim, muito do que o texto de Graciliano suplementa ao machadiano está relacionado à criação de sentidos ligada ao temas da revolução de 30, da modernização do sertão através da figura do burguês proprietário, da exploração do proletariado, do socialismo, etc.

É vasta a bibliografia crítica a respeito do Romance de 30; selecionam-se como referência para elucidar os principais traços da produção romanesca da época os seguintes trabalhos: 1) a coletânea de ensaios intitulada *O romance de 30 no nordeste*, composta por uma autoria variada (1993); 2) o texto de Flora Süssekind *Tal Brasil Qual romance? Uma ideologia estética: o naturalismo* (1994); e 3) o texto *Uma história do Romance de 30*, de Luís Bueno (2004). Cada uma dessas produções críticas tem uma maneira específica de abordar o Romance de

30, de maneira que trazem as suas contribuições particulares para o entendimento do período. Passa-se, então, a uma breve apresentação de seus principais pressupostos.

A coletânea mencionada, que contém a contribuição de autores como Eduardo Portela, Gilberto Mendonça Telles, Luiz Costa Lima, Josué Montello, entre outros, aborda o Romance de 30 tentando apresentar uma espécie de “apanhado geral” dos seus traços mais salientes, enfatizando, portanto, a sua vertente conhecida como a mais “forte” e representativa: a de denúncia social. No ensaio de Josué Montello que integra a coletânea, intitulado “Revisão do romance nordestino de 30” é justamente destacado que para compreender a produção do período “cumpre atentar para o fato de que a obra literária, como emanção do seu tempo e do seu espaço, guarda fidelidade a esse espaço e a esse tempo – como testemunho e como denúncia” (1993, p. 28). O ensaísta também coloca:

O escritor é a testemunha que está com a palavra. Ou ele simplesmente depõe, ou dá a seu depoimento o tom de libelo. Registra ou denuncia. O romance de 1930 seria simultaneamente um romance de testemunho e um romance de denúncia (1993, p. 28).

É nesse contexto de denúncia de “inspiração social” que Montello situa Graciliano Ramos, fazendo, contudo, uma ressalva para a veia psicológica aparente na prosa do romancista, a qual se difere do caráter mais notadamente nacionalista do dito “Romance do Sul”. Diz o autor:

Enquanto o Romance do Sul – com exceção do romance de Plínio Salgado, essencialmente nacionalista – é sobretudo o romance de testemunho, o Romance de 30 – particularmente o romance do Nordeste é um romance de acusação aberta, mesmo no caso dos romances psicológicos de Graciliano Ramos, notadamente *Angústia* (1993, p. 28).

Montello acerta na notificação do detalhe de que a prosa de Graciliano traz um quê a mais de análise psicológica, de problematização estética das paixões humanas, para ultrapassar um quadro anterior de nacionalismo literário estrito e

de pura denúncia social. A produção do escritor, como bem caracteriza *São Bernardo*, alia a tematização em forma estética tanto dos conflitos sociais, quanto dos conflitos interiores dos personagens. Paulo Honório, por exemplo, amou e se impregnou de ciúmes pela esposa, enquanto proprietário burguês, ávido por ter o domínio das suas posses, fossem elas objetos materiais ou as pessoas que integravam o seu dia-dia. É dentro desse clima angústia interior/ caráter de propriedade, como será visto mais detalhadamente adiante, que se realiza a tradução de *Dom Casmurro* no romance.

O trabalho de Flora Sussekind (1984), com outro enfoque, situa o Romance de 30 dentro da sistemática ideológica da estética naturalista, que, segundo ela, se enraíza na produção literária brasileira. De acordo com a autora o naturalismo encerra um discurso ideológico porque tenta mascarar a condição da identidade nacional fraturada, as diferenças de classe dentro da sociedade brasileira. Nas palavras dela:

O texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que exista uma unidade una, coesa e autônoma. Não deixa que transpareçam as discontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

O recurso estético para efetuar a façanha seria a manutenção de uma escrita que se acredita capaz de “retratar fidedignamente” no papel a realidade nacional, a identidade da nação, como se ela fosse inteiriça e concentrada em determinados traços centrais da cultura, como o reduto familiar e patriarcal (na prosa naturalista dos fins do século XIX), o regionalismo e os problemas do Nordeste (na prosa de 30), a classe média e a vida urbana (na ficção da década de 70). Sússekink destaca que essas três etapas ficcionais são recorrências da estética ideológica naturalista e procuraram apoio na noção de ciência, para garantir que poderiam conferir através desse suporte científico, a imagem exata da sociedade brasileira. As fases constituiriam, nesse sentido, um verdadeiro sistema de repetição do naturalismo, uma repetição diferenciada, contudo, uma vez que

cada uma delas se embasou numa espécie de ciência particular, ligada a seu respectivo contexto sócio-histórico.

Na prosa do século XIX, o naturalismo assumiu a roupagem das ciências biologizantes da época, e destacadamente do positivismo; a realidade brasileira estaria uniformizada no lar da família patriarcal, retratada em seus cancos e vícios. Os médicos e as donzelas histéricas foram os personagens chaves para ilustrar o cientificismo da época na ficção. Já na década de 30, a estética naturalista se embebe das ciências sociais em foco no período, na problematização ficcional de conceitos como “mais valia”, “materialismo histórico”, “propriedade”, “reificação”, de maneira que escrever era colocar em cena enredos ligados a tais problemas. Diversamente, em 70, no chamado romance-reportagem, a tônica da vez era a ciência da comunicação; a escrita jornalística e protagonistas jornalistas dominaram o cenário, que veiculava a idéia de que os gêneros notícia e reportagem demarcavam o caráter de verdade da ficção. Assim, é dentro desse esquema, que o Romance de 30 encarna o ranço ideológico do “naturalismo”, assumindo a nomenclatura de “neo-naturalismo” de 30.

Discutamos, contudo, o emprego do termo naturalismo e neo-naturalismo pela autora. Apesar de ser compreensível a sua linha de pensamento para utilizar e estender a nomenclatura “naturalismo” aos três momentos indicados, percebe-se que seria mais apropriado o uso do termo “realismo”, uma vez que o vocábulo naturalismo se presta mais a definir a ficção dos fins do século XIX, pela intensidade de correntes como o evolucionismo, o positivismo, além de grandes avanços da medicina, serem típicos do período. A nomenclatura realismo seria mais apropriada, assim, porque focalizaria a questão de as obras tentarem espelhar o real, o que é o grande forte (ideológico) dos três momentos citados, e ainda, deixaria mais abertura para se falar na espécie diferente de “ciência” tomada como base para cada um dos três momentos ficcionais, o oitocetista, a década de 30 e a de 70, não deixando, portanto, o campo investigativo mais restrito para a ala das ciências naturais, como acaba sugerindo o termo naturalismo, em si mais restrito.

Mas, feita a ressalva, continuemos a atentar para o trabalho da autora. Flora Sussekind assim comenta as mudanças operadas do naturalismo biologizante do século XIX para o de 30, exemplificando inclusive as modificações com a prosa de Graciliano Ramos:

Quando as ciências naturais têm sua hegemonia roubada pelas ciências sociais, pelas explicações predominantemente econômicas da realidade social brasileira, não é mais o livro de Rodolfo Teófilo o que se lê, mas um romance como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Aí não se fala em organismo doente, mas num retirante cuja representação desumanizada explica-se pela referência às relações de exploração e propriedade no Nordeste (1984, p. 85-86).

Quanto à postura de Graciliano frente à temática social, a autora menciona que o escritor praticamente a considerava imprescindível, e transcreve as suas palavras no ensaio “O fator econômico no romance brasileiro”: “Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro” (RAMOS, *apud*, SÜSSEKIND, p. 87). Por esta perspectiva, já se pode mapear que a tradução de *Dom Casmurro* escrita na leitura de *São Bernardo* irá apresentar as marcas dessa focalização no social, especificamente nas relações de propriedade instauradas pela prática autoritária do novo burguês do sertão e narrador protagonista Paulo Honório diante do mundo ao seu redor.

Portanto, o romance de 30 vem se revelar pela analogia entre a linguagem literária e as ciências sociais e ainda pela dinâmica dos ciclos narrativos atrelados à produção econômica, aplicando uma mudança no naturalismo dos fins do século XIX. Como diz Sússekind

não é difícil perceber tal mudança. Basta lembrar os títulos como *O Homem*, *A normalista*, *Filomena Borges* e compará-los a *Bangüê*, *Usina*, *São Bernardo*, *São Jorge do Ilhéus*, *Terras do Sem Fim*. Nos primeiros a ênfase recai sobre o indivíduo, sobre o comportamento e sobre a fisiologia humana. Nos títulos de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado sobressaem atividades econômicas, produtos e nomes de propriedade. Não é mais a cura de organismos doentios o “tema” enfocado, mas a posse ou a perda da terra. Os personagens não agem de acordo com sua

hereditariedade familiar e étnica, mas movidos pelas heranças e conquistas econômicas. [...] Os laços de semelhança e hereditariedade se misturam (1984, p. 151-152).

Um dado importante que frisa a autora e que não se pode esquecer no esboço do Romance de trinta é justo essa transição tematizada nos romances do ritmo de vida econômico e social do sistema patriarcal do século XIX, centrado financeiramente nas atividades agrícolas e no escravismo, para o ritmo de vida mais notadamente capitalista de base industrial. Coloca a ensaísta:

Assiste-se no Romance de Trinta, à transformação de uma ordem senhorial, que se criara apoiada no trabalho escravo e vai dando lugar a um modo de apropriação capitalista. E, enquanto no mundo patriarcal dos antigos engenhos os *herdeiros de sangue* são figuras imprescindíveis para a manutenção da continuidade familiar, na ordem Capitalista perdem o sentido e se vêm substituídos pelos *sef-maden-men*, pelos capitães-de-indústria. Na produção romanesca de Trinta não é apenas às transformações no modo de produção rural que se assiste, mas o obscurecimento da figura do *herdeiro* e da transmissão familiar da propriedade via *herança* (1984, p. 152).

Está aí delineado o panorama da ficção de 30 por Flora Süssekind. Como se terá a oportunidade de se observar mais à frente, a tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* está significativamente envolvida na dinâmica temática da ascensão da burguesia industrial frente à figura patriarcal do herdeiro. Paulo Honório vai assumir o perfil e a escrita de um burguês capitalista autoritário e controlador, seu ciúme pela mulher está atrelado, entre outros motivos, à sua possessividade dos objetos materiais que conquistou na condição de burguês, traço que refaz os sentidos do ciúme em *Dom Casmurro*. Mas este é um tópico que ainda não deve ser adiantado, o deixemos para a análise específica da relação entre os dois romances.

Quanto à abordagem que faz Luiz Bueno, pode-se dizer que ela se trata de uma reescritura de “Uma história do Romance 30”, daí este ser o seu título. O que o crítico faz é trazer à tona a prosa de vertente intimista, que na época teve um espaço praticamente marginal porque a crítica em geral se dedicou a conferir

maior visibilidade para a produção de caráter documental, voltada para a problematização das questões sociais brasileiras. Nesse sentido, Bueno explica o porquê da marginalização da vertente intimista em prol da prosa de cunho mais “nacionalista” e social e se presta a analisar alguns de seus romances mais representativos, obras de escritores como Comélio Penna e Cyro dos Anjos.

Para Luís Bueno o que houve no período foi uma verdadeira polarização da ficção, do lado privilegiado estava a prosa social, no lado marginal a intimista. Ele argumenta que a ênfase na primeira vertente revela um perfil da produção artística e intelectual brasileira como um todo já apontada por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, que está calcada na apreciação da dita “literatura empenhada”, aquela célebre idéia de que ao se fazer literatura está se constituindo também a força de representatividade da nação, isto é, seu desenvolvimento e expansão cultural. A crítica e os próprios escritores em sua maioria tinham tanta fé na perspectiva empenhada, que mal se atentou para aquele tipo de produção que não se encaixava nessa dinâmica do nacional. Comenta Bueno:

Na base da tradição do romance brasileiro, a maior ou menor proximidade do intelectual em relação à realidade brasileira, mais do que definir duas linhas independentes de desenvolvimento, serve como parâmetro de avaliação de obras. [...] é desejável, se não necessário, que a obra incorpore, com a maior naturalidade possível, aspectos genuínos da sociedade brasileira [...]. A consequência necessária desse estado de coisas é que a “outra” linha de desenvolvimento do romance brasileiro, a que não privilegia o contato com essa realidade, fica sendo não uma alternativa, mas um elemento marginal (2006, p. 33).

Dessa forma, a proposta do autor é sanar, através de sua pesquisa e análise de um corpus formado por romances intimistas, esse apagamento do “outro” lado da moeda ficcional do sistema literário brasileiro: a que não focaliza diretamente a realidade nacional. Dentro dessa perspectiva, o trabalho de Bueno oferece a contribuição de alargar a percepção sobre a prosa de 30, na medida em que estende seu domínio não somente ao caráter de denúncia social, apontando a sua manifestação intimista, como já se disse, nas obras de figuras como Comélio Penna e Cyro dos Anjos, pouco estudados. Por demonstrar esse perfil, a produção

crítica de Bueno aqui contribui, à proporção em que alerta para o fato de que, embora a denúncia social e a problematização das questões econômicas do país tivessem mais evidência, há uma outra espécie de ficção, que não tolheu de um todo seu vô, para usar uma expressão de Antonio Candido (2000), em nome de um empenho nacionalista.

Esses três trabalhos rapidamente comentados recortam o Romance de 30 com modos peculiares, e a combinação de seus pressupostos apontados oferece uma visão mais abrangente do período, que alcança: 1) a tendência à denúncia social; 2) a carga ideológica de um “neo-naturalismo” ou, fazendo uso do termo que se acredita mais apropriado, “realismo”, apoiado nas ciências sociais; e 3) a não limitação da prosa a apenas o quadro da ficção social, mas a abertura para o reconhecimento de uma vertente intimista. Mais adiante ver-se-á como o contexto ficcional do romance de trinta se relaciona com a tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo*.

3.3 Graciliano e Machado / *São Bernardo* e *Dom Casmurro*

Graciliano e Machado de Assis são freqüentemente associados. Álvaro Lins já o fez no ensaio “Graciliano em termos de construção do romance” e dentre certos traços semelhantes, como por exemplo, o fato do “homem interior e psicológico” estar presente na obra de ambos, destacou as diferenças de cada um. Diz ele que a prosa de Graciliano Ramos seria mais feroz e cruel em relação ao *humor* de Machado, que embora fosse “destruidor”, era mais “sereno”, “de um caráter sombrio e áspero” (1971, p. 132). Esse detalhe faria do romance do escritor alagoano “uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade” em maiores proporções (1971, p. 132).

Observa-se que o crítico parece colocar os dois escritores na balança e dar um peso maior à crítica social em Graciliano Ramos, mas a questão não é de medidas maiores ou menores, e sim de método, de caminhos estéticos diferenciados para atingir um fim comum: uma reflexão crítica da sociedade dentro

da ficção. Como Graciliano está situado em 30, sua produção se deixa permear pelo ímpeto precípua da ficção da época de denunciar o ritmo de vida capitalista e industrial, o que faz parecer, impropriamente, que sua violência crítica se enaltece diante da ironia escaminha machadiana, a qual tem sua medida de ferocidade apenas particular e não menos atuante.

De qualquer forma, Álvaro Lins atenta para uma questão importante quando o assunto é a associação entre os dois escritores: não se trata de mapear uma “influência” entre eles, mas de reconhecer nas suas produções encontros de princípios e métodos de composição. Diz ele: “O que interessa agora é um problema de aproximação e semelhança, que não só nasce da influência direta de um autor sobre o outro, mas de certa identidade de sentimentos em face da vida e da literatura” (1971, p. 131).

Em outro ensaio, “Graciliano Ramos e Machado de Assis”, A. Fonseca Pimentel (1977), procura sublinhar as disparidades entre os romancistas, ele diz: “um paralelo entre Machado de Assis e Graciliano Ramos justifica-se menos para apontar semelhanças do que para assinalar diferenças” (1977, p. 328). Entre os elementos divergentes da obra dos dois escritores o crítico elenca: 1) a espécie de pessimismo, que em Graciliano se difere da esterilidade machadiana pela sua tendência marxista a acreditar numa sociedade mais feliz; 2) o riso que está presente em Machado, mas que não encontra espaço em Graciliano, mais “sério” e “sisudo”; 3) Machado estaria mais para a tragicomédia, enquanto Graciliano para a tragédia ou drama; 4) embora os dois escritores se aproximem pelo uso mais freqüente da narrativa em primeira pessoa, enquanto Machado ainda guardaria semelhanças com seus personagens narradores, Graciliano não; e 5) quando os escritores colocam em cena narradores em terceira pessoa, a narrativa machadiana teria a particularidade de se assemelhar à “forma livre” de um Sterne, enquanto a de Graciliano, estaria mais propensa ao estilo de Flaubert, como se contasse a si própria.

As peculiaridades de cada escritor são, portanto, notáveis, e embora se encontrem em muitos aspectos, o que salta aos olhos é esse trato diferencial que eles conferem a um mesmo conjunto: o código literário e sua relação com a

dimensão humana e social. *Dom Casmurro* e *São Bernardo* são justamente romances que ao serem comparados fazem aflorar a percepção da singularidade com que cada escritor trata um mesmo tema: o ciúme.

Uma primeira aproximação entre as duas obras estaria na percepção de que ambas são reescrituras-traduições do *Otelo*, de Shakespeare, tragédia que se constitui como um verdadeiro *mito literário* na cultura ocidental, por tematizar em forma estética essa paixão que a qualquer momento da vida qualquer ser humano pode vir a dela padecer. Só que enquanto Machado traduz *Otelo* em diálogo com o contexto ficcional do século XIX, Graciliano o faz em jogo com o contexto de 30.

Fazendo uma análise apressada do diálogo travado entre *Dom Casmurro*, *Otelo* e *São Bernardo*, algumas particularidades de cada reescritura podem ser citadas. Nota-se, por exemplo, que o ciúme em *Dom Casmurro* tem um de seus agravantes na semelhança física entre Ezequiel e Escobar, esta seria um tipo de “fenço de Desdêmona naturalista”, pois se trata de uma causa biológica e hereditária transformada pelo ciúme de Bento Santiago na prova da traição de Capitu. O fato do elemento da semelhança ser selecionado por Machado na reescritura de *Otelo* pode ser interpretado como a problematização ficcional do naturalismo que dominava a cena intelectual oitocentista, no caso do personagem Casmurro, vigoraria um biologismo possivelmente cego porque mediado por um narrador ciumento, sem crédito de ponderação porque tomado pela paixão. Trata-se de um narrador que semelhantemente ao “mouro de Veneza”, aceita o verossímil pelo verdadeiro, e que demonstra em muitos aspectos de sua narrativa, escrever para que seu leitor faça o mesmo, e conclua que sua esposa é culpada (SANTIAGO, 2000). A diferença mais gritante frente a Shakespeare, é que Machado não resolve a questão da traição, uma vez que Capitu não pode ser vista como uma Desdêmona inocente, tampouco como culpada.

Já na tradução de *Otelo* “escrita na leitura” de *São Bernardo*, se vê que o ciúme não se fortifica por um “fenço naturalista”, o que está em jogo não é mais o filho, o sangue, a hereditariedade, mas sim a propriedade. Não é a possibilidade de Madalena lhe oferecer um “filho de outro” o que atormenta Paulo Honório, mas sua tendência ao socialismo, a lutar por melhores condições de vida para os

trabalhadores de São Bernardo que viviam sob a autoridade e a exploração do capitalista e novo burguês do sertão. A ligação de Madalena com essa prática de generosidade é um pilar para o ciúme e para o fim da relação. Especificamente na trama, o lenço de Desdêmona seria a folha solta de uma carta endereçada ao próprio Paulo Honório, que ele encontra por acaso e acredita ser destinada a um amante. Ele não só acreditava estar Madalena atacando seu patrimônio com idéias socialistas, causando-lhe desconfiança, como a própria falta de instrução para compreender as palavras escritas pela mulher (uma professora instruída, cursada na escola normal) o fez acreditar na traição e tratá-la com brutalidade e levá-la ao suicídio. Mas diferente de Dom Casmurro e, assim, como *Otelo*, Paulo Honório ao final de sua narrativa reconhece a inocência da esposa e lamenta a sua perda.

Logo, se Machado traduz o ciúme de *Otelo* introduzindo a problematização da temática naturalista, relacionada com o contexto intelectual e científico do século XIX, Graciliano o faz com a introdução da noção de propriedade, tema caro ao contexto do Romance de 30, ligado às ciências sociais da época e à denúncia. Se em *Dom Casmurro* Machado não abre espaço para a solução da traição, o caso se explica porque diferente da ficção oitocentista centrada no triângulo amoroso e na psicologia do adultério feminino, o romance machadiano instaura a problematização da forma estética, da narrativa em primeira pessoa, com as marcas subjetivas de um narrador apaixonado e enciumado, e que por isso não pode ser confiável de um todo. Assim, não se limita a uma questão de moralidade, de julgamento ético. No caso de *São Bernardo*, o fato de o narrador reconhecer a inocência da esposa se torna uma autocrítica que o burguês faz dos próprios atos brutais e irracionais, ocasionados principalmente pelo sentimento de propriedade, pela ambição capitalista, temática compatível com o projeto romanesco de 30, crítico do sistema capitalista.

Esse trato diferenciado que cada romance confere a *Otelo* já dá amostras de como eles se diferenciam e, por conseguinte, de como *São Bernardo* reescreve e traduz *Dom Casmurro*, isto é, na esteira da ficção de 30 e sua tendência crítico social do capitalismo no sertão brasileiro.

Um outro ponto em comum entre *Dom Casmurro* e *São Bernardo* é o fato de que ambos são romances que romperam com certas tendências bases da ficção de seu tempo. *Dom Casmurro*, como já se mencionou, não reproduziu o modelo romanesco do simples triângulo amoroso da estirpe de Flaubert e Eça de Queiroz, por exemplo, introduzindo a metaficção, o que não era comum na produção realista do século XIX que trabalhava com a temática. O problema chave instaurado pelo romance machadiano está na tessitura discursiva e não diretamente na cadeia moral identificada no romance. O narrador ciumento, não-confiável, termina fazendo com que a leitura não chegue a um apaziguamento, a uma simples decodificação de uma trama, mas à própria escritura dos sentidos do texto. Machado não investe em cenas de adultério explícito e, sutilmente, através de uma história em que um garoto de uma família de posses destinado ao seminário se envolve como uma menina astuciosa de baixa renda, acaba colocando em cena os problemas e vícios da sociedade brasileira daquele período. Não há apelação paisagística, realista ou naturalista, o que há no texto é a problematização da paixão do ciúme a compor um discurso narrativo não confiável, lado a lado à reflexão crítica e ficcional do Brasil dos Oitocentos, um país em que a elite pairava sobre “idéias fora do lugar”, para usar a expressão de Schwarz (2000), sustentando princípios liberais de fachada numa base econômica escravocrata.

A ficção de Machado tem em sua composição estética ainda, como sublinha Costa Lima em “Sob a face de um Bruxo” (1981), a propriedade de tematizar o traço das “representações sociais”, o fingimento dentro das relações de interesse, dentro das convenções morais estipuladas para a época oitocentista. Os sujeitos sociais dissimulavam para poderem transitar com distinção, e a abundante presença na prosa machadiana de elementos como o apreço por uma figura abastada, simulado para tirar proveito de seu prestígio; a retórica vazia, isto é, o uso da linguagem “embelezada”, muitas vezes para apenas causar impacto de elegância; a dissimulação feminina diante do marido, diante do próprio desejo de traí-lo, são exemplos de como o autor tematizou o modo da sociedade brasileira do século XIX exigir a representação.

Tal tematização da sociedade na obra machadiana, como ainda coloca Costa Lima, transita sob o recurso estético da alegoria e, nesse sentido não se esgota num realismo imediato preso à referência única da sociedade de seu tempo. Nas palavras do crítico, há em Machado “uma atração pela reflexão geral enquanto motivada por uma situação particular e específica, atração e atenção que resultam de uma oposição ao realismo” (1981, p. 73). O fato de a alegoria, diferentemente do símbolo, ocasionar uma pluralidade de sentidos, na visão de Costa Lima, é o que faculta à obra machadiana a não se fixar numa única referência, como a sociedade oitocentista por exemplo. Os diferentes leitores podem recepcionar a alegoria machadiana variadamente, emprestando aos seus textos uma pluralidade de significações. Contudo, Costa Lima faz a advertência de que a alegoria em Machado não faz parte de um quadro abstrato e, segundo ele, a sua poética pede temporalização e “temporalizá-lo significa pois mostrar como as características de sua ficção resultam do esforço reflexivo da sociedade que conheceu” (1991, p. 76).

Notavelmente a ficção machadiana tem esse quê de Camaleão que a argumentação de Costa Lima acaba sugerindo, pois é uma prosa que pode ser lida tanto na sua propriedade reflexiva da sociedade oitocentista, quanto nela há a possibilidade de reconhecer enredos e personagens que podiam transitar por outros tempos e espaços sociais. Essa mesma peculiaridade pode ser vista na produção de Graciliano. A vida agreste de seus personagens se passa no sertão, é freqüentemente temporalizada na agitação política da década de 30, mas para além desse espaço-tempo, ela facilmente se realizaria em outros domínios. Talvez esse seja o elo mais visível entre a obra dos dois escritores, entre *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, inclusive. Caso se pare para pensar, é o mesmo sentimento de ciúme, o mesmo “monstro de olhos verdes”, ainda que aclimatado em jogo com contextos ficcionais diferentes, o miolo que mina a vida conjugal de Bento Santiago e Paulo Honório. É, portanto, aplicável a ambos os escritores a idéia da ficção que trabalha integralmente o local e o universal.

Como Machado, Graciliano não se rendeu ao “neo-naturalismo/realismo” estreito que compunha a tendência mais vulgar de seu tempo. *São Bernardo*

exemplifica o fato de maneira significativa. Primeiramente, é um romance em que a narrativa vai demonstrando seus próprios artifícios construtivos, em que um narrador-protagonista assume que é o criador da história, que a molda como acha conveniente, como dita a sua visão. Esse traço metaficcional, como sublinha Sússekind (1984), é a marca do “corte amolado” que Graciliano opera na ideologia estética “naturalista”, é a quebra com a ilusão de retrato verídico do real através da linguagem, que o naturalismo tinha a pretensão de sustentar. A subjetividade da linguagem, manuseada por um narrador-protagonista, em face de um real que não pode ser encampado como um todo, é o trunfo que elimina o naturalismo estreito de *São Bernardo*.

Antonio Candido também confere um argumento que afasta *São Bernardo* da estética naturalista/realista. Trata-se da paisagem natural, que na obra não se manifesta como mero enxerto ilustrativo da regionalidade nordestina, mas aparece em compasso com o perfil psicológico do narrador, com seus altos e baixos na trama narrativa. Diz ele:

Não há em *São Bernardo* uma única *descrição*, no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente visões ou arrolamentos da natureza e das coisas. No entanto surgem a cada passo a terra vermelha, em lama ou poeira; o verde das plantas; o relevo; as estações; as obras do trabalho humano: e tudo forma enquadramento constante, discretamente referido, com um senso de oportunidade que, tirando o caráter de *tema*, dá significado, incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa (1999, p.32).

Dessa maneira, se reconhece *São Bernardo* como uma quebra no paradigma ficcional de seu tempo, assim como *Dom Casmurro* também o foi. Prova de que Graciliano e Machado se encontram no ponto em que fazer ficção é transgredir os limites da exploração da cor local, da exploração dos códigos literários em voga em suas respectivas contemporaneidades.

3. 4 *São Bernardo* ressignifica *Dom Casmurro*

No capítulo 1 foi delimitado que a análise da tradução de *Dom Casmurro* nas obras selecionadas para estudo iria procurar verificar como os seguintes pontos do romance machadiano reaparecem ressignificados: a imagem feminina, o discurso bacharelesco criador de uma “retórica da verossimilhança” e o perfil cético e autobiográfico. É esta tarefa de análise que a partir de agora se propõe realizar na focalização de *São Bernardo*.

3. 4.1 O discurso bacharelesco minado¹⁰

A crítica representada por Hellen Caldwell, Silviano Santiago, Roberto Schwarz e John Gledson, como já se procurou aqui demonstrar, recortou em *Dom Casmurro* uma leitura que apontava o narrador como um arдил compositor de um discurso acusativo contra a esposa. No intuito de convencer a seu leitor e a si próprio de que Capitu lhe foi infiel, o narrador personagem teria depositado em sua narrativa sua formação educacional: um moralismo jesuítico contraído no seminário onde passou parte da adolescência e uma densa carga da sua formatura enquanto bacharel em direito. Dom Casmurro teceria a sua narrativa recortando a sua vida desde a juventude, passando pela fase adulta até o momento de velhice de onde toma a iniciativa de escrever, para através desse percurso, demonstrar a imagem de sua esposa como interesseira, astuciosa, dissimulada, adúltera, capaz de gerar um filho de seu melhor amigo.

Para a construção dessa imagem maculada de traição, o narrador lançaria mão da tessitura de uma “retórica da verossimilhança” (SANTIAGO, 2000), conduzindo o seu leitor a, assim como ele faz, deduzir a culpa de Capitu, pelo verossímil em detrimento do verdadeiro, levando-o a tomar certos traços do caráter da esposa ainda menina, sua dissimulação e interesse, como o germe da traidora que já nela residia: “tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 1997, p. 184).

¹⁰ Todo o item toma como ponto de partida a já bastante discutida idéia da “Retórica da verossimilhança” em *Dom Casmurro*. Contudo, frisa-se que esta leitura não é encarada como a única interpretação possível para o romance, fato que incansavelmente tem-se aqui procurado colocar em evidência a todo momento.

Silviano Santiago detecta (ver item 1.4.2 do capítulo 1) que tal retórica sustentada pela escrita do narrador é “frouxa”, isto é, mal fundamentada ou apoiada em argumentos frágeis, gerada à custa de seu ciúme que precisa ser legitimado para ele mesmo e para o público enquanto um sentimento fundamentado em fontes fidedignas. É uma retórica ardilosa, pois se baseia em apriorismos; em noções naturalistas como a própria idéia citada acima “da fruta dentro da casca”; no predomínio da imaginação sobre a memória ao se voltar para o que houve no passado; na imposição da identidade pela semelhança (como exemplifica o caso da sugestão da paternidade de Escobar para com Ezequiel); em argumentos “incipientes”, como ditados do senso comum do tipo: “tal pai, tal filho”. Na visão do ensaísta, todos esses recursos, fortificados por uma falsa silhueta de memorialismo, pelo prestígio social do narrador, sua erudição apta a cativar o respeito do público, seus rompantes de mea-culpa que lhe conferem ar de quem escreve como confessa a própria ingenuidade, seriam manipulados para um único fim: sacramentar a culpa de Capitu e reafirmar a sua condição de vítima de um engano vil projetado pela sua grande amada e melhor amigo.

O caso é que em *Dom casmurro* se “a narrativa encaixada” de Bento Santiago hierarquiza a culpa em detrimento da inocência da esposa, a “narrativa encaixante”, criada pelo ficcionista Machado, faz aflorar pistas de que tal acusação não pode ser tomada a sério por completo. A análise de Silviano Santiago constrói, como se observou anteriormente no capítulo um, uma cadeia demonstrativa que estampa a dinâmica não confiável da narrativa casmurra: esta se trata de uma retórica da verossimilhança, e não exatamente de uma verdade relatada singelamente. O ciúme e a casmurrice do narrador evocam tal retórica. Com isso, o romance, como cansativamente se reconhece nos últimos tempos pela crítica, não oferece um parecer final para o caráter adúltero de Capitu, para a veracidade dos dizeres de Dom Casmurro. Tudo o que se sabe é que seu discurso é duvidoso, é posto em suspensão, em descrédito, embora não seja possível negá-lo totalmente. Aqui se torna oportuno citar novamente as palavras de Roberto Schwarz:

O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro *belle époque* – ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda a desconfiança disponível. Do ângulo da ideologia artística nacional, enfim, o narrador cheio de credenciais mas privado de credibilidade configurava igualmente uma situação inédita, difícil de aceitar, em contraste marcado com a anterior (1997, p. 13).

São Bernardo ressignifica o perfil acusativo presente em *Dom Casmurro*. No romance de Graciliano, também há ciúme, também há a deterioração do casamento em função deste, e há a construção de um livro para publicação em que a temática contempla a manifestação do ciúme na relação amorosa, mas muita coisa se refaz e se diferencia do texto machadiano. A tônica da narrativa de Paulo Honório vai bem mais na direção de uma autocrítica a seus próprios atos brutais e autoritários, do que no sentido de uma acusação contra a esposa, como o recorte da leitura de Silvano Santiago e os demais críticos adeptos à sua linha crítica detectam em *Dom Casmurro*.

Enquanto *Dom Casmurro* dedica capítulos e capítulos para traçar a feição infiel de Capitu, e aqui Machado, como frisa Silvano Santiago, problematizaria através do discurso do narrador personagem os perfis jesuítico e bacharelesco que marcam a sociedade brasileira, Paulo Honório parece escrever para retratar o próprio perfil, o próprio caminho que o conduziu a uma rotina solitária e angustiante, após a morte da esposa.

Nos primeiros Capítulos de *São Bernardo* já se percebe que não é a formação do perfil de Madalena, como é o de Capitu em *Dom Casmurro*, o motivo narrativo central de Paulo Honório. O narrador de Graciliano vai reconstituindo os passos de sua caminhada até adquirir a posição de proprietário das terras de São Bernardo, a construção de sua identidade enquanto burguês do sertão em modernização. A crítica em torno do romance já tem demarcado o fato. Seguem alguns depoimentos que vêm reforçar a idéia aqui defendida de que a problemática da narrativa de Paulo Honório é seu próprio perfil enquanto proprietário que reconhece que a sua empreitada capitalista roubou sua paz ao lado da mulher, e não o perfil da esposa, a vontade de acusá-la em nome de uma

necessidade de espantar as “inquietas sombras” que lhe atormentam a consciência, como é o caso de Dom Casmurro. Um depoimento ilustrativo de que de imediato se reconhece em *São Bernardo* na modelagem do perfil de Paulo Honório, autoritário e reificado, uma força central para a tessitura do romance é o de Luís Bueno, que por sua vez arremata os pareceres de duas significativas referências críticas quando o assunto é Graciliano Ramos, Rui Mourão e João Luiz Lafetá – autores que também apontam o mesmo elemento na obra. Cita-se:

Ao apreciar a abertura de *São Bernardo*, tanto Rui Mourão quanto João Luiz Lafetá apontam como, num curto espaço de texto, o narrador, Paulo Honório, se dá a conhecer de forma quase integral. Rui Mourão define os traços marcantes desse caráter como sendo de um “homem prático”, de “intenção açambarcadora”. João Luiz Lafetá confirma esse perfil dizendo que se trata de “um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de excutá-la, utiliza os outros para isso e não se desumaniza com os fracassos”. Os dois críticos em textos que se tomaram referenciais na fortuna crítica de Graciliano Ramos, concordam portanto, que o primeiro elemento que ressalta na leitura de *São Bernardo* é a personalidade forte, dominadora de seu narrador. Ora, um homem desse feitio deve se preocupar muito pouco com o outro, mal vendo-o, ou, dizendo de outro modo, vendo-o apenas em função de si mesmo (2006, p. 606-607).

Abel Barros Baptista (2005) igualmente não deixa de notar a forte caracterização logo nas linhas iniciais do romance do perfil de proprietário do narrador. Ele atenta para o fato de que a primeira metade do livro é um verdadeiro delinear da personalidade de Paulo Honório, da sua ascensão ao poder à condição de dono das terras de São Bernardo. Diz ele que de imediato são lançados episódios que “aperfeiçoam e aprofundam o retrato de Paulo Honório enquanto ‘homem de propriedade’” (2005, p. 108).

Primeiramente o narrador de Graciliano esboça brevemente sua juventude, seu caso com Germana, sua estadia na prisão por ter esfaqueado o João Fagundes para quem ela se “enxeriu”, suas andanças e trabalhos pelo sertão. Abaixo segue um trecho onde se percebe que Paulo Honório traça a sua trajetória desde quando era um simples trabalhador:

A princípio o capital se desviara de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, domi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas (RAMOS, 1953, p. 15).

Nesse trecho, particularmente, o narrador está demonstrando a sua força de luta pela subida na condição de vida, é como se ele estivesse ativando no leitor a idéia de que para atingir a posição financeira que assume no momento da escritura de seu livro teve de correr por um caminho de muito trabalho e sacrifício; e este é um dos primeiros traços de seu perfil que ele próprio vai moldando.

Outra passagem marcante para a construção da imagem de Paulo Honório é a da negociação para a tomada de São Bernardo, nela o narrador retrata todo seu perfil de ambição, exploração e impiedade para com Padilha, o herdeiro das terras onde ele próprio já tinha sido um reles empregado. Depois de fechar negócio, pressionando incisivamente para conseguir o menor valor pela fazenda, que sabia valer bem mais, conta o narrador qual foi a sua atitude:

Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia cedo ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil réis. Não tive remorsos (RAMOS, 1953, p. 26).

Fica aparente a postura autoritária, a tendência a conseguir fechar o preço que lhe é de interesse e a falta de remorsos do narrador diante do seu ímpeto de possuir a propriedade de São Bernardo. E o embalo de sua narrativa vai nesse ritmo, passo a passo caracterizando o seu próprio perfil.

Até o aparecimento de Madalena ou após seu casamento, e mesmo após a morte da esposa, o que fica como a temática chave da narrativa é a imagem do narrador, que através da escritura tem a oportunidade de rever seus próprios atos de brutalidade e ao final do livro se posicionar criticamente diante deles.

O episódio do entrave com o vizinho Mendonça é outro que, uma vez selecionado pelo narrador, aponta para a sua caracterização como homem autoritário, empreendedor e que não mede esforços, estejam estes dentro ou fora da lei, para atingir seus objetivos de lucro. O texto não diz com todas as letras, mas deixa aparente que Paulo Honório dá a ordem para que Casimiro Lopes, seu “empregado-jagunço”, elimine o vizinho que ameaçava a sua propriedade. E com frieza, é assim que ele relata a morte de Mendonça:

Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo. Para o futuro se os negócios corressem bem.

– Que horror! Exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

– Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino? (RAMOS, 1953, p. 36).

A morte do vizinho aparenta mais um empreendimento junto a outros para o crescimento de São Bernardo, como a compra do descaroador, do dínamo, como a construção da igreja e da escola, por exemplo. A própria postura do narrador quanto à educação e à igreja é um traço da sua reificação, da sua percepção dos valores de uso como valores de troca. Como o célebre ensaio de Costa Lima “A reificação de Paulo Honório” deixa claro, o personagem “repara apenas nas coisas que lhe pudessem ser rendosas” (1966, p. 57). É da seguinte maneira que o narrador se posiciona frente à escola, num momento em que o governador visita São Bernardo como que “inspecionando” a propriedade:

O governador gostou do pomar, das galinhas Orpington, do algodão e da mamona, achou conveniente o gado limosino, pediu-me fotografias e perguntou onde ficava a escola. Respondi que não ficava em parte nenhuma. No almoço, que teve champanhe, o dr Magalhães gemeu um discurso. S. excia. Tornou a falar na escola. Tive vontade de dar uns apartes, mas contive-me.

Escola! Que me importa que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?

– Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita.

(...)

E fui mostrar ao ilustre hóspede a serraria, o descaroador e o estábulo. Expliquei em resumo a prensa, o dínamo as serras e o banheiro carrapaticida. De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar (RAMOS, 1953, p. 44).

O trecho acima é do capítulo antecedente àquele em que surge a figura de Madalena na narrativa e atesta já a tendência no narrador a escrever em direção à formação de seu perfil, um burguês no sertão em modernização, ambicioso, empreendedor, impiedoso diante de seus interesses, reificado. O foco de seu livro, como vai se observando, diferente de *Dom Casmurro*, não está em sua maior parte na tessitura da imagem da mulher, para que ela vá tomando a cada lance “retórico-narrativo” a silhueta de adúltera, mas está na sua própria figura, e assim, em como esta se apresenta enquanto uma instância para ser alvo de um repensar crítico, tanto pelo próprio narrador, quanto pelo “autor implícito”, que projeta a imagem do burguês para atacá-la, seguindo o projeto de denúncia social característico do Romance de 30, que aqui já se esboçou anteriormente.

O final de Paulo Honório é reconhecer seus enganos, sua brutalidade e ambição, que minaram a sua felicidade conjugal, seu sentido para a vida. É como se sua narrativa fosse a confissão de seus enganos, uma auto-reflexão que reprova as suas atitudes reificadas anteriores. Mas há um detalhe crucial: Paulo Honório narra e repensa seu perfil se colocando muito mais como uma presa das circunstâncias sociais difíceis, que o teriam impelido para agir como agia, para “ser fera entre feras”, lembrando aqui o poema de Augusto dos Anjos, do que assume a responsabilidade total de seus atos brutais. O trecho a seguir ilustra o tom confessional da narrativa, diferente do acusativo contra a esposa como se observa em *Dom Casmurro*:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os meus atos maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo, fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las (RAMOS, 1953, p. 42).

Percebe-se que o tom na narrativa é de tentativa de entendimento e justificativa das próprias atitudes que o fizeram minar seu casamento, levando a esposa ao suicídio por um ciúme violento e sufocante. Quando Paulo Honório diz

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes a culpa foi desta vida agreste que me deu uma alma agreste (RAMOS, 1953, p. 101).

tem-se aí o atestado de que não escreve culpando a mulher, mas refletindo sobre em que errou, colocando visivelmente que “a vida agreste” tem a sua parcela de responsabilidade na sua queda. Dir-se-ia até, nesse caso, que responsabilizar “a vida agreste” seria uma maneira conveniente de Paulo Honório justificar, ou passar por cima, de seu próprio espírito capitalista característico.

A postura narrativa de Paulo Honório é, em certo sentido, bastante diversa da de Dom Casmurro quanto à caracterização da esposa. Ele está constantemente a ela se referindo com palavras carinhosas como “a lourinha”, a “mocinha loura”, “os dentinhos brancos”, descrevendo que ficava “vermelhinha”, diminutivos que indicam afeto e carinho para com ela, para o reconstituir de sua imagem na escrita. E a bondade de Madalena, seu instinto generoso ao modo socialista que, de início, durante o casamento, foi pivô de suas desconfianças para com a sua lealdade e fidelidade como esposa, é re-interpretado por Paulo Honório durante a escritura, ele a acaba tomando como inocente e culpando a si próprio, ou antes, “a vida agreste, que lhe deu uma alma agreste”, pelos ciúmes, pelos seus rompantes de grosseria que geraram a infelicidade conjugal. Segue um trecho que ilustra o fato.

Madalena possuía um excelente coração. [...] As amabilidades de Madalena surpreenderam-me. Esmola grande. Depois percebi que eram apenas vestígios da bondade que havia nela para todos os viventes (RAMOS, 1953, p. 105).

Em outra passagem, lembrando o momento em que encara Madalena frente a frente, numa conversa decisiva sobre o casamento, passada na Igreja da Fazenda antes de ela vir a cometer suicídio, Paulo Honório conta angustiadamente:

Levantou-se pôs a mão no meu ombro:

– Adeus, Paulo. Vou descansar.

Voltou-se da porta:

– Esqueça as raivas, Paulo.

Por que não acompanhei a pobrezinha? Nem sei. Porque guardava um resto de dignidade besta. Porque não me convidou. Porque me invadiu uma grande preguiça (RAMOS, 1953, p. 170).

E declaradamente ao final de sua escritura se mostra culpado e arrependido. É o que se depreende do trecho abaixo:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. [...]

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber pra quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez, que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo?

Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa (RAMOS, 1953, p. 189).

E o remorso fica ainda mais claro: “Julgo que me desnorreei numa errada” (RAMOS, 1953, p. 191); “Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente” (RAMOS, 1953, p. 193).

Ao final da narrativa o perfil do narrador já se encontra modificado, o que antes do amor por Madalena e o que mesmo durante o casamento era a seu ver (ponto de vista completamente reificado) uma ameaça a sua propriedade, toma outros ares, ares de uma realidade possível que não se identifica mais como um incômodo. É o que se depreende da modificação de sua postura perante o cuidado de Madalena pelas crianças, que lhe causava inicialmente raiva e preocupação, aparente no trecho: “As criancinhas nos casebres úmidos e frios,

inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes” (RAMOS, 1953, p. 190). Ainda, há a vontade no narrador de voltar atrás, de tentar fazer diferente, o que tragicamente não seria possível: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (RAMOS, 1953, p. 193).

Madalena para Paulo Honório termina o livro com uma imagem inocente e injustiçada por seus ciúmes durante o período de casados; ele escreve como quem se justifica e se mostra arrependido. Diz o narrador: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo” (RAMOS, 1953, p. 194). E o mais marcante ao final da escritura de Paulo Honório, sublinha-se novamente, é que ele responsabiliza a profissão pela sua postura brutal que ocasionou a desgraça da sua vida conjugal. Conta ele: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. A desconfiança é também consequência da profissão” (RAMOS, 1953, p. 194).

A silhueta da narrativa de Paulo Honório, como se pode observar, difere significativamente da de Dom Casmurro, com seu traço bacharelesco que empreende uma retórica da verossimilhança. Enquanto Dom Casmurro inicia seu relato e passa praticamente quase dois terços de seu livro a falar da “paixão juvenil” entre ele e a Capitu menina, contando mais detalhadamente o namoro, as lutas do casal ainda adolescente para vencer a promessa do seminário, e contando tantos outros detalhes que sublinham a caracterização da personagem feminina enquanto perfidiosa desde a juventude para que o leitor a tenha como ardilosa, ao modo naturalista, como “a fruta dentro da casca”, Paulo Honório, em outro esquema, vai caracterizando a si próprio, suas atitudes suas escolhas, sua caminhada em direção à propriedade, seus delitos enquanto marido que deixa o sentimento de ambição e propriedade causar-lhe ciúmes e estragar o casamento.

Em *São Bernardo*, a retórica da verossimilhança é, portanto, minada. Um detalhe significativo nessa dissolução da “retórica casmurra” está no aspecto de que o próprio narrador protagonista não se forma em bacharel, não teve a

educação de seminarista como o personagem machadiano, sua instrução mal lhe confere faculdade para entender o linguajar da esposa, ele mesmo confessa que a pena lhe é um “objeto pesado”. Logo, não tem a mesma predisposição de formação intelectual de Dom Casmurro para tecer um livro cheio de encantos retóricos. Mas, o que não se pode perder de vista é que o ponto basilar que afasta a perspectiva das duas narrativas não é a diferença intelectual dos dois narradores, mas sim, e bem mais, a postura de cada um quanto a seu passado e quanto à maneira como vão tecendo esse passado em livro. Dom Casmurro, diversamente de Paulo Honório, como se viu acima, passa seu livro a conferir indícios de que a mulher é adúltera e procura não demonstrar remorso, pelo contrário, quer se convencer e a seu leitor de que quando “exila” a mulher e o filho na Europa tomou a atitude certa; quer, portanto, afastar as “inquieta sombras” de seu caminho. Paulo Honório, em contrapartida, escreve na tentativa de rever suas atitudes, de entendê-las, de se sentir melhor com a escritura, não pela via de tentar incriminar a mulher, mas de justificar seus atos reprováveis. Se em *Dom Casmurro* se vislumbra um narrativa justificativa, esta, diferente do que se passa em *São Bernardo*, não se constitui por uma retratação dos supostos erros do narrador, mas sim, pela reafirmação de que tomou a atitude certa ao se afastar da família: uma mulher “ímoral” e um filho “bastardo”.

Por este ângulo, se percebe que os romances de Machado e Graciliano Ramos problematizam elementos diferentes. Dialogando com o contexto romanesco do século XIX, Machado coloca em cena uma narrativa em que o marido narrador, advogado e seminarista, ao criar um livro que incrimina a esposa, baseado numa retórica do verossímil, frouxa e incipiente, termina sendo merecedor de suspeita e descrença. Apesar de ele fechar o seu relato tentando passar a imagem de uma Capitu adúltera desde os quatorze anos, sua escrita o trai e aponta as suas falhas argumentativas, e principalmente, a sua envergadura enciumada. Com isso, como já apontara Roberto Schwarz, Machado deixa mal um dos tipos elitistas mais queridos da sociedade brasileira oitocentista. Principalmente, o autor fluminense cria um romance em que o discurso é o grande problema literário, onde o ponto de vista, a subjetividade narrativa é o elemento

que intriga o leitor, se afastando da prática romanesca comum da época, que focalizava a temática do triângulo amoroso, explorando a conotação moral da traição feminina. A ambigüidade evocada pela obra, mais uma vez se destaca, a desvia da rota realista do século XIX.

Em outra conjuntura, o romance de Graciliano não coloca a ambigüidade do discurso narrativo como um elemento presente. A narrativa de Paulo Honório é uma autocrítica dele para consigo, para com as suas atitudes reificadas que lhe fizeram perder a esposa, reconhecida na trama como bondosa e generosa. É que Graciliano está em diálogo com o contexto ficcional de trinta, e a proposta do texto parece ser denunciar a condição capitalista da vida em ritmo moderno no Nordeste brasileiro, denunciar tipos como o de Paulo Honório tal como este se apresenta antes da iniciativa autocrítica da escritura do livro: autoritário, bruto, explorador, demonstrando que uma figura desse perfil recai na solidão e na angústia. Assim, ao traduzir *Dom Casmurro* para o contexto da produção de 30, *São Bernardo* desfaz a “retórica da verossimilhança” presente no romance machadiano, e impõe uma narrativa em tom de desejo de compreensão e justificativa dos próprios erros; uma modelagem de um perfil que precisa ser criticado e desconstruído: o do proprietário burguês; diversamente da construção de uma imagem feminina adúltera.

3.4.2 A Imagem feminina: um suplemento intelectual e socialista

Foi visto que a imagem feminina que se depreendeu de *Dom Casmurro* tomou mais de uma forma entre a ensaística crítica (ver capítulo 1, ítem 1.4.1). Houve críticos que sem muitos questionamentos condenaram Capitu, encampando sem nenhum filtro crítico a visão defendida pelo narrador machadiano; outros que conseguiram tecer sobre a personagem apenas pareceres confusos, que ora a condenam, ora a absolvem do adultério; e uma leva de críticos que apostaram suas fichas em argumentar que Capitu é uma figura misteriosa por demais para se reduzir a uma sentença de culpa ou inocência, preferindo destacar o caráter astuto, a personalidade forte da mocinha da “casa ao

pé”, que “aos saltinhos” conseguiu subir na escala do *status* social ao casar com o vizinho de estirpe nobre e abastado. Diversos pareceres críticos à parte, o que a palavra de Dom Casmurro procura defender é que

qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me (ASSIS, 1997, p. 184).

Foi observado acima que a postura de Paulo Honório quanto à conduta de Madalena tem um desfecho diferente; ao final de sua narrativa ele a exime de qualquer culpa de adultério, a retratando como uma alma boa e generosa que se deparou com a sua brutalidade e, portanto, não iguala sua iniciativa de escrita a um acusatório baseado numa “retórica da verossimilhança”. No entanto, até Paulo Honório atingir essa consciência, percebe-se nos entrecchos de sua escritura rememorativa de sua “história” que ele tomou atitudes frente à esposa semelhantes as do Bentinho-Dom Casmurro. Por um certo ângulo é possível notar que o ciúme que os dois personagens alimentam pela mulher está atrelado à concepção ainda patriarcal e machista do que deveria ser o comportamento feminino em sociedade.

Em *Dom Casmurro* uma das motivações do ciúme colocadas pela abordagem de Roberto Schwarz (1997) é que a paixão, cuja intensidade toma proporções alastrantes com o casamento, é um índice do autoritarismo do personagem machadiano, ícone do elitista abastado e posicionado no topo da sociedade brasileira do século XIX. Schwarz sugere que a “autoridade patriarcal” característica do elitismo oitocentista presente na figura de Bento Santiago é um dos moinhos para o ciúme, para alimentar a idéia de que a mulher é uma propriedade que precisa estar sob sua ordem e comando. Particularmente nesse aspecto, a postura de Paulo Honório se estreita com a de Dom Casmurro. O personagem de Graciliano Ramos também se delinea como representante da elite brasileira de seu tempo, o novo burguês no sertão em modernização, e vai demonstrar na sua escritura que adotou um comportamento frente à esposa como

quem se comporta frente a uma propriedade, querendo mandar e controlar seus passos até os mínimos gestos.

A visão autoritária sobre a mulher presente em Dom Casmurro, portanto, também se encontra impressa na palavra de Paulo Honório e com ela todo um ranço do pensamento ainda patriarcal que povoa a mente do narrador. Ele, embora esteja situado em outro contexto cultural da sociedade brasileira diverso do de Dom Casmurro, isto é, não está mais nos Oitocentos, de regime imperial, e sim, na década de 30, sob a ordem republicana, vai demonstrar uma tendência comum na sociedade brasileira: deixar-se levar pelos valores patriarcais. Valores estes que, como já assinalara Maria Inácia d'Ávila Neto (1980), ainda na atualidade se fazem presentes, mesmo que velados com a modernização dos costumes.

A combinação do autoritarismo elitista à concepção do padrão feminino ainda patriarcal, assim, é para Dom Casmurro e para Paulo Honório uma das fortes razões para o ciúme, para a desconfiança diante da imagem feminina. Viu-se que a figura de Capitu é constituída na narrativa passo a passo com traços que levem o leitor a da sua lealdade duvidar. Dom Casmurro sugere sua astúcia e dissimulação para articular a fuga da promessa de seminário feita por Dona Glória; destaca as suas curiosidades para o aprendizado reservado para o universo masculino, como o latim, por exemplo; sublinha a iniciativa da moça para o primeiro beijo; e tantos outros aspectos de seu caráter são dessa maneira expostos para que dela se desconfie.

Uma perspectiva interessante para o funcionamento do ciúme na narrativa de Dom Casmurro está no ensaio "Discurso Religioso, o corpo e o ciúme em *Dom Casmurro*", de Roberta Marques (2006). A autora parte do texto "A retórica da verossimilhança", de Silvano Santiago, para argumentar que a formação religiosa, seminarista, de Dom Casmurro, mais particularmente a maneira cristã de percepção do corpo feminino, atua como um componente decisivo na sua construção da imagem infiel da mulher. A autora comenta que o pensamento do personagem, tomado pelos valores cristãos, acaba sendo representativo de uma tendência na cultura ocidental: a de que o mito de Maria é menos incisivo quando

a temática é o feminino, preponderando o mito de Eva e a condução ao pecado que esta representa. Diz Marques:

Ao fundamentar a relação de carne com o pecado no mito do pecado original, a mulher ganha um lugar especial na condenação que o cristianismo faz de um saber sobre o corpo e da sua vontade de prazer. A figura de Maria não consegue apagar a de Eva, que será, para sempre, no discurso judaico cristão, a metáfora de uma dissimetria entre homem e mulher, e do olhar negativo lançado sobre esta (MARQUES, 2006, p. 85).

É esta imagem do corpo feminino, na sua conotação “pejorativa”, que a formação cristã do narrador machadiano vai fazer prevalecer na sua escrita. Segundo Marques a forma e a movimentação do corpo de Capitu, sobretudo seus olhos, são apresentados por Dom Casmurro sob o crivo de uma acusação, como que sugerindo que a personagem tem na carne elementos que infringem os padrões cristãos, e assim, é passível de desconfiança. Como diz a autora:

O corpo de Capitu, na visão de Bento Santiago, não deixa dúvida quanto a sua beleza. Tamanha é sua graça, que paralisa o olhar não só de Bentinho, mas também o de outros homens. [...] O modo como a imagem do corpo de Capitu é construída orienta o leitor a ver nela uma sensualidade e uma beleza correspondentes ao que o discurso religioso cristão diz ser a ruína da vida de um homem, quando objeto de seu olhar insistente (MARQUES, 2006, p. 97).

Assim, a formação da imagem de Capitu obedece aos valores arraigados na mente de Dom Casmurro, valores patriarcais, fortemente marcados pela percepção cristã do corpo feminino enquanto uma *perdição*.

A imagem do feminino em *São Bernardo*, como já se disse, traz também a impregnação do patriarcalismo que se faz presente na concepção de mundo de Paulo Honório, mas no romance de Graciliano não é mais o corpo uma das fontes da desconfiança para com a esposa, mas sim, a tendência socialista que compõe as atitudes dela. Vejamos o que é ranço de patriarcalismo na formação da imagem de Madalena, ponto onde Paulo Honório se assemelha a Dom Casmurro, e o que

se atrela à postura socialista que ela assume, ponto em que se observa onde *São Bernardo* se diferencia do romance machadiano.

Como já foi mencionado, Paulo Honório não finaliza a sua narrativa culpando Madalena de adultério, mas o fim de seu casamento com o suicídio dela, que não suportava mais sua brutalidade característica, e em razão disso a sua angústia marcante, sobretudo, ao final da narrativa, é causado pela agressividade de seus ciúmes, de sua desconfiança. Esta em muito se atrela a seus valores machistas e patriarcais em face da condição feminina. O primeiro valor que Paulo Honório confere ao feminino e que carrega o traço machista é observado num comentário feito não a Madalena, mas a Germana; ele conta violentar a “cabritinha sarará” por ela ter se envolvido com João Fagundes: “O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes” (RAMOS, 1953, p.14). O trecho já dá amostras de que a mulher na sua visão, mesmo Germana, que era apenas um caso e não sua esposa, é vista como um objeto de posse, que se envolvendo com outro merece violência.

Embora não seja exatamente o corpo de Madalena, e sim bem mais suas atitudes generosas pendendo para o socialismo, o motivo mais forte para Paulo Honório desconfiar da sua lealdade, se torna interessante notar que a primeira aparição dela na narrativa, no nono capítulo, vem por intermédio da descrição do corpo. Trata-se de um falar de terceiros, João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim, sobre a figura de Madalena, que Paulo Honório salva marcadamente na memória e expõe como primeira visão de Madalena:

No outro dia, de volta ao campo encontrei no alpendre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim elogiando umas pernas e uns peitos. Elevaram a conversa:

- Mulher educada, afirmou João Nogueira, instruída.
- E sisuda, acrescentou Azevedo Gondim.

Padilha não achou qualidade que se comparasse aos peitos e as pernas (RAMOS, 1953, p. 48).

O trecho pode ser lido como a indicação de que o corpo de Madalena insinuava uma beleza, uma sensualidade que seduzia os homens, e pensando-se dentro da lógica cristã, seria comparada à mulher propícia à condução da perdição, seria

digna de desconfiança. Daí percebe-se um encontro entre a escrita de Dom Casmurro, que levanta a bandeira do moralismo cristão e a de Paulo Honório, que semelhantemente, nessa breve passagem da primeira menção à Madalena, procura de imediato pôr em evidência o signo do corpo.

Em um outro momento, no capítulo onze, Paulo Honório emite um comentário que sugestiona a personalidade indomável da mulher, chega até a apresentar um leve tom misógino: “Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 1953, p. 59). Mais uma vez, as palavras do narrador de *São Bernardo* parecem se estreitar (pelo menos antes da virada final da narrativa em que ele revê suas atitudes) com a perspectiva de Dom Casmurro, tal como a coloca a abordagem citada de Roberta Marques, uma perspectiva que seleciona do imaginário cristão Eva, a figura feminina do pecado, como uma referência para se sobrepor ao mito de Maria e sua pureza. Nota-se, portanto, a predisposição cultural do personagem a encarar a mulher com desconfiança, pelo menos até sua revirada de consciência em que admite sua brutalidade e estampa a inocência e generosidade de Madalena.

Mas a postura patriarcal de Paulo Honório quanto à figura feminina está acentuada em um pilar que em *Dom Casmurro* é apenas levemente explorado: a visão de que a educação corrompe as mulheres. Em *São Bernardo* essa idéia ganha muito mais vazão, até porque diferente de Capitu, que no quadro oitocentista se restringiu a cuidar do lar, Madalena surge como professora, formada na escola normal, mulher instruída e atuante como escritora de artigos publicados nos jornais locais. Esse perfil é visto por Paulo Honório como uma ameaça, faz aguçar a sua insegurança de homem pouco versado em letras e que, como mesmo diz a todo momento na narrativa, não teve tantas condições de educação. Destaca-se que até seu primeiro contato com a leitura se deu em condições não muito propícias: quando estava na cadeia, pelo esfaqueamento de João Fagundes; lá aprendeu a ler “com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda dos protestantes” (RAMOS, 1953, p. 14).

A instrução de Madalena, mal vista pelo narrador que impregnava a visão ainda patriarcal de que as mulheres não eram para a vida pública e sim apenas para a privada, se alia a um outro pilar, diga-se de passagem, um dos mais fortes na obra para a explosão da desconfiança e do ciúme: a prática generosa para com toda a gente da fazenda, que é vista pelo proprietário burguês como uma ameaça a sua propriedade. Vejamos algumas passagens do romance em que esses dois precípuos pilares do ciúme estão estampados.

No trecho seguinte se observa a postura condenatória de Paulo Honório quanto à educação de Madalena e como esta propicia colocar seu caráter em dúvida. Interessante é que este se trata de um trecho em que o narrador deixa aparente uma das suas crises de ciúmes mais significativas, na qual ele já passa a acusar explicitamente Madalena, baseado na sua formação intelectual:

Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal. Depois vinha o arrefecimento. Infalível. A escola normal! Na opinião do Silveira, as normalistas pintam o bode, e o Silveira conhece instrução pública nas pontas dos dedos, até compõe regulamentos. As moças aprendem muito na escola normal.

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem o marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas cerradas, dizem:

– Me auxilia, meu bem.

Nunca me disseram isso, mas disseram ao Nogueira. Imagino. Aparecem nas cidades do interior, sorrindo, vendendo folhetos, discurso, etc. Provavelmente empestaram as capitais. Horríveis. (RAMOS, 1953, p. 138).

E logo na seqüência dessa condenação à “mulher de escola normal”, o narrador deixa aflorar as suas desconfianças e acusações contra Madalena:

Requebrando-se para o Nogueira, ao pé da Janela, sorrindo! Sorrindo exatamente como as outras, as que fazem conferências. [...] E aquela conversa teria sido a primeira? Antes da minha bruta cabeçada, eles se entendiam. Talvez namorassem. [...] O Nogueira, de olho duro, gramando aquilo! Interesse. Começara a falar em política, Madalena levantara a cabeça curiosa. E, com dois anos de casada, num vão de janela, desmanchava-se toda para ele (RAMOS, 1953, p. 139).

Observa-se, portanto, que os valores de uma sociedade ainda patriarcal, que não vê com bons olhos a participação intelectual feminina nas práticas sociais, dominam a visão de Paulo Honório; são, assim, esses valores que o cegam de ciúmes e o fazem agir com brutalidade frente à esposa, conduzindo-a ao suicídio.

Junto à reprovação da instrução feminina, é um modelador fulcral do ciúme “a reificação de Paulo Honório”. A sua obsessão pela propriedade de São Bernardo é uma das razões que o levam a sentir ciúmes. O processo obedece ao seguinte esquema: Madalena ao interceder por melhorias salariais para os funcionários da fazenda, ao lutar por melhores condições de ensino para as crianças, o que implicava em gastos com materiais escolares, ao doar objetos como roupas e sapatos usados aos populares, começa a ser vista como uma ameaça a tudo que Paulo Honório tinha construído até ali. Todas essas ações a transformaram frente a Paulo Honório numa mulher ameaçadora, culpada. Diz ele: “A culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. [...] não é pelo prejuízo, é pelo desarranjo que traz a esse povinho um vestido de seda. [...] O que me pareceu foi que Madalena estava gastando à toa” (RAMOS, 1956, p.122). O trecho sugere que o verdadeiro “objeto de ciúme” se torna aí a propriedade, e não propriamente a esposa; Madalena não seria apenas a “propriedade ameaçada”, mas sim a “ameaça da propriedade”, por esse motivo é que também a sua lealdade é posta em questão; são palavras de Paulo Honório: “eu construindo e ela desmanchado” (RAMOS, 1956, p.135). Essa obsessão exagerada pela fazenda é, inclusive, pela própria Madalena criticada; possivelmente é até “enciumada” que ela solta o comentário: “o que é certo é que d. Glória não me troca por São Bernardo” (RAMOS, 1956, p. 118).

Na verdade, o que ocorre é que Madalena contraria as expectativas iniciais de Paulo Honório quanto a idéia de casar e ter um lar, concepção de casamento ainda sob o ranço do machismo patriarcal. Na sua visão, o casamento seria um meio de “preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo” (RAMOS, 1953, p. 59), de modo que o interesse por Madalena revelava o desejo de que ela fosse uma boa administradora do lar: “A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa

mãe de família” (RAMOS, 1953, p. 88).

Na contracorrente dos planos de Paulo Honório, Madalena não agia sob as rédeas das imposições patriarcais. Ela lutava pela sua profissão fora do ambiente doméstico, é o que se nota quando ela faz valer a sua voz frente ao marido e recusa o trabalho de dona de casa junto à empregada Maria das Dores: “A ocupação de Maria das Dores não me agrada. E eu não vim aqui para dormir” (RAMOS, 1953, p. 96). Ela não se enquadra no papel de mulher religiosa, o que é condenável para Paulo Honório, na sua opinião, a religião “é dispensável para um homem. Mas mulher sem religião é horrível” (RAMOS, 1953, p. 136). E ainda não é reconhecida como boa mãe: “Ninguém se interessava por ele [o filho]. Dona Glória lia. Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando. Eu dizia comigo: – Se ela não quer bem ao filho!” (RAMOS, 1953, p. 141).

Assim, elementos que pelo sistema patriarcal eram tidos como verdadeiras regras para a mulher, como se dedicar exclusivamente ao lar sem enveredar pela vida pública, ser “temente a Deus” e ser uma mãe exemplar, são burlados por Madalena, e por esse seu caráter transgressor, ela vai ser alvo das suspeitas do marido. Viu-se que caso semelhante ocorre com Capitu, no romance Machadiano. A menina de Matacavalos ultrapassa os ditames femininos dos Oitocentos e por essa razão é retratada como adúltera na “narrativa casmurra”.

Em *Dom Casmurro*, contudo, a razão da maior suspeita de Bento Santiago está numa causa ainda ligada à família, isto é, na semelhança vista pelo narrador entre seu filho e herdeiro, Ezequiel, com seu melhor amigo, Escobar. É este o motivo que alimenta ainda mais o ciúme do personagem por Capitu. Se quando adolescente Bentinho já demonstrava rasgos de ciúmes, é após o casamento e a paternidade que o personagem vai deixar que a paixão guie completamente seu ponto de vista sobre a esposa. No Capítulo CXXXIX, “A fotografia”, está em síntese a associação entre a culpa e a infidelidade de Capitu à imagem da criança:

Capitu e eu involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma

fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel (ASSIS, 1997, p. 175).

Em *São Bernardo*, mais uma vez se coloca, já não é este o ponto X da intensificação da desconfiança e do ciúme para com a esposa; em Graciliano Ramos o problema do ciúme se intensifica com outro fator: a ameaça que o comportamento de base socialista apresentado por Madalena representava para a propriedade de São Bernardo. Há um momento no romance que semelhantemente a Bento Santiago Paulo Honório reflete sobre a fisionomia de seu filho, contudo esta não se iguala a nenhum “amigo” seu, sendo a criança parecida com a esposa; é o que se verifica no trecho:

Afastava-me, ia vendo o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro, tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato.

Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus; também não havia os de outro homem (RAMOS, 1953, p. 140).

Paulo Honório, portanto, não faz da sua paternidade um problema significativo a ponto de gerar seus ciúmes, ele vai por outro caminho: associa a generosidade de Madalena a um comportamento desleal para com o seu “fito na vida”, as terras da fazenda. Assim, diferente de Dom Casmurro, não é uma perspectiva de ordem naturalista, uma semelhança hereditária, que alimenta o ciúme de Paulo Honório, mas sim uma perspectiva da ordem da reificação, da ambição pela propriedade que está presente no seu perfil de burguês capitalista e autoritário.

Uma passagem do capítulo vinte e quatro é bastante ilustrativa do processo de intensificação do ciúme em Paulo Honório. Nela os personagens se encontram numa discussão depois do jantar, na qual surge a temática do comunismo. Tem-se aí a peça chave para Paulo Honório duvidar da lealdade de Madalena; ele se deparava com a sua inclinação revolucionária: “Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. ‘Palestras amenas e variadas’. Que haveria nas palestras? reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo” (RAMOS, 1953, p. 136). E logo após esta

descoberta, ele já faz acusações contra a infidelidade conjugal da mulher: “Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira num vão de Janela” (RAMOS, 1953, p. 136). Fica evidente, portanto, que a idéia de reificação, a obsessão por proteger a propriedade e fazê-la prosperar, mesmo que à custa de uma postura exploradora e autoritária, é uma das forças motrizes para o ciúme do personagem, que enxerga na esposa uma ameaça aos seus bens.

Mas o ciúme também se explica pela própria subjetividade insegura de Paulo Honório; como homem ele se sente inferior a sua esposa e tal insegurança se combina tanto a sua visão de mundo machista e patriarcal, quanto à sua reificação na geração do ciúme. Vê-se que o narrador confessa a sua baixa auto-estima e que esta impulsiona também os ciúmes:

Confio em mim. Mas enxerguei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante, pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e consumismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes (RAMOS, 1956, p. 136).

A idéia de “mistura” utilizada pelo narrador ilustra muito bem as motivações de seu ciúme. É uma união entre esses três traços que o fazem proliferar com violência, destruindo seu casamento e levando o personagem à ruína: 1) valores machistas e patriarcais a respeito da condição feminina; 2) a reificação e 3) uma subjetividade afetada pela insegurança, característica padrão de todo ciumento.

Seguem mais algumas passagens do romance que atestam a mistura dessa tripla motivação para os ciúmes. Esta primeira retrata a desconfiança ligada ao caráter socialista das atitudes de Madalena: “Perua! Até com o Padilha! Como diabo tinha ela coragem de se chegar a uma lazeira com o Padilha? A questão social. Está aqui pra questão social. O que há é sem-vergonheza” (RAMOS, 1953, p. 139). Na sequência, se nota a sua perspectiva machista de que quando há a combinação mulher e instrução é motivo para desconfiar: “Depois a colaboração no Jornal do Gondim. Continuava a colaborar. Pouco, mas continuava. O Gondim e ela tinham sido unha com carne” (RAMOS, 1953, p. 139); e completa o lance

remontando à imagem do corpo feminino como uma imagem propícia à cobiça de outros homens e à perdição: ‘Lembra-se da tarde em que ele me deu parabéns estupidamente? Familiaridade. E discutiam as pernas e os peitos dela! Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher? Mulher intelectual’ (RAMOS, 1953, p. 140). E a insegurança com a própria imagem física e com sua formação intelectual fica assinalada abaixo em mais um momento de suspeita de traição:

Com o doutor Magalhães, homem idoso! Considerei que também eu era um homem idoso, esfreguei a barba, triste. Em parte a culpa era minha: não me tratava. Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até os olhos: dêem por vista um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo. Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! As do doutor Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos (RAMOS, 1953, p. 143).

A passagem deixa indícios de que a inferioridade física e intelectual sentida por Paulo Honório está relacionada à sua profissão, à sua condição de burguês, que subiu na vida a custo de muito trabalho, não se tratando, portanto, de um herdeiro que recebeu facilmente os bens dos antecedentes, e que, dessa maneira, precisa de muita labuta para manter a sua propriedade. Mais uma vez se observa a incidência das relações sociais na geração do ciúme de Paulo Honório.

Fazendo, portanto, um paralelo entre *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, é notável que o romance de Graciliano re-apresenta a figura feminina com as seguintes características suplementares: ela é retratada sob o crivo de um machismo e uma concepção patriarcalista que agora concentra o alvo da condenação não especificamente na representação do corpo, mas sim, enfatizando a vida intelectual feminina e a sua tendência de luta por causas sociais, pela qualidade de vida do proletariado, isto é, na sua inclinação ao socialismo. Arriscando uma justificativa para o fato, pode-se dizer que essa nova guinada diante do texto machadiano se liga à tradução que este recebe para o contexto do romance de invectiva social de 30.

Como lembra Flora Sussekind (1984), o foco na década de 30 não é mais o biologismo, o naturalismo, e o positivismo do século XIX, a figura do herdeiro, e sim, o capitão de indústria que se instala no Sertão. Desse modo, enquanto Machado em sua obra, que dialogava criticamente com a produção realista e naturalista de seu tempo, problematizava as bases do naturalismo biologizante, a noção de “tal pai, tal filho”, Graciliano Ramos na sua “tradução-reescritura” de *Dom Casmurro* coloca em cena a reflexão de temas ligados às ciências sociais que vigoravam em 30, como propriedade, classe, modo de produção, temas estes comuns ao campo científico do período. A autora de *Tal Brasil, Qual romance?* explica ilustrativamente a mudança de roupagem da ficção oitocentista para de Trinta:

No romance de Trinta não há respaldo para a máxima *tal pai, tal filho*, tão grata ao naturalismo do fim do século. [...] Os laços de sangue e herança que resguardavam a família, a sociedade e o romance naturalista do século passado ficam desfeitos com a substituição do herdeiro pelo proprietário burguês.

No lugar dos antigos senhores ficam personagens como Paulo Honório de *São Bernardo*, sem tradição, sem nome de família, sem sangue patriarcal (SÜSSEKIND, 1984, p. 157).

Assim, há em trinta uma nova máxima: “*Tal proprietário, tal propriedade*” (SÜSSEKIND, 1984, p. 158). E pensando dentro dessa perspectiva é que se compreende que na tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo* o motivo da acusação contra a mulher não tenha sua razão precípua na figura do filho herdeiro dessemelhante ao pai, isto é, uma causa de base naturalista, e sim, se relacionar mais intensamente com a questão econômica da propriedade.

Também merece ser posto em relevo, ao se comparar as representações femininas em *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, que o perfil estrategista e dissimulado que é sugerido na figura de Capitu pela voz do narrador, um perfil que simboliza a investida da menina da “casa ao pé” para ascender socialmente através de um casamento bem sucedido, não se observa da mesma forma em Madalena. Se no romance machadiano, como diz Costa Lima (1981), Eros está imbricado com o calculismo, ficando na obra uma mescla de amor e interesse na

figura de Capitu diante do casamento com Bentinho, não sendo possível, contudo, se chegar a um parecer definitivo que afirme ter a menina casado apenas por interesse ou por sincero amor, o casamento em *São Bernardo* tem conotações bem mais nítidas no que se refere ao perfil feminino. Madalena é muito mais transparente quanto a seus interesses materiais ao aceitar o matrimônio com Paulo Honório: “O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório” (RAMOS, 1953, p. 89); não havendo a necessidade de fingir um amor por ele que não tinha – “para ser franca, não sinto amor” (RAMOS, 1953, p. 93) – e nem por isso, deixando de acatar a proposta.

A nuance entre as duas obras revela que diferente de Machado, que no contexto oitocentista tematiza as representações e os fingimentos que eram a marca dos jogos de interesses sociais da época, principalmente no que toca a imagem feminina, Graciliano, ao traduzir *Dom Casmurro*, confere ao perfil feminino um traço particular em relação ao casamento, o de que com o avanço do capitalismo em trinta, as relações amorosas estão tão minadas pela reificação, e isto de uma forma tão escancarada, que a dissimulação da mulher, a forjar um amor no processo de “aquisição” de um noivo de posses já não é tão necessária. É como se Graciliano, em sua tradução evidenciasse que em tempos capitalistas de trinta fingir amor deixa de ser ato de primeira ordem para as mulheres.

Ainda há o fato de que o interesse material de Madalena explícito diante do casamento é um elemento que faz dela uma “heroína problemática”, para utilizar um termo empregado por Lucien Goldman (1976) nas suas reflexões sobre os pressupostos teóricos de Lukács acerca do romance, que se constitui enquanto um gênero que apresenta uma homologia entre forma estética e estrutura social. A personagem dentro desse esquema “problemático” estaria dividida entre os valores autênticos e os valores materiais vigentes na sociedade; e, como assinala Bosi (2003), a tipificação de herói problemático tem na ficção de trinta seu apogeu entre as construções romanescas do período, o que leva a concluir que tal materialismo mais escancarado da heroína de Graciliano, uma tradução-ressignificação do calculismo dissimulado de Capitu, surge em diálogo com esse projeto ficcional.

Esta diferenciação entre Capitu e Madalena, a primeira de caráter mais nebuloso, a segunda um tanto mais nítido, só vem reforçar o fato de que toda a representação feminina em *Dom Casmurro* está gerada bem mais sob o signo do misterioso, do ambíguo, traço que assinala o “salto” estético que Machado efetua diante de seu panorama romanesco contemporâneo, modelado por heroínas simploriamente adúlteras e punidas pela moral burguesa; enquanto em *São Bernardo*, o feminino se delinea com formas mais concretas, para que estas, dentro do projeto ficcional de trinta, alimentado pela crítica marxista, denunciem as marcas de um capitalismo e uma reificação de caráter mais avançados, porque em ritmos mais modernos e industriais.

Embora, como será visto a seguir, a figura de Madalena deixe o narrador Paulo Honório inquieto por frente a ele “não se revelar inteiramente”, ela não apresenta o mesmo grau de mistério próprio de Capitu

3.4.3 O perfil cético e autobiográfico em *São Bernardo*

3.4.3.1 O ceticismo na escrita de Paulo Honório

Na abordagem de Maia Neto (2007) sobre o ceticismo pirrônico em *Dom Casmurro* foi visto que o ensaísta coloca a figura feminina como o centro da motivação da postura ceticista do narrador machadiano. De acordo com a sua visão, seria por não poder decifrar a personalidade de Capitu, que Bentinho chega à “condição casmurra”. O crítico português, como se pode verificar (ver capítulo 1, item 1.4.3.2), cita várias passagens do romance em que se evidenciam as dúvidas do narrador para com a *persona* de sua esposa, as suas dificuldades para emitir um julgamento fechado a respeito dela. E assinala ele que a tendência de Dom Casmurro é dogmatizar um parecer fixo sobre Capitu, o de adúltera, apoiado, contudo, numa argumentação que não é capaz de oferecer um fechamento plausível para o caráter da personagem feminina, pois está embasada em argumentos frágeis, como muito já se reiterou aqui.

Caso se observe a narrativa de Paulo Honório a procura de uma veia ceticista pirrônica há a facilidade de se encontrar, como em *Dom Casmurro*. O proprietário de *São Bernardo* em várias passagens demonstra, assim como o personagem machadiano, sua inquietude diante de Madalena, a sua impossibilidade de desvendá-la por inteiro: “Ela se revelou pouco e nunca inteiramente” (RAMOS, 1953, p. 101).

Paulo Honório em muitos trechos se mostra indagativo sobre Madalena, questiona, por exemplo, a sua religiosidade: “Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma” (RAMOS, 1953, p. 135). O advérbio de dúvida exprime a dificuldade de decifrá-la. Em outra situação, metaforicamente, a inquietude de Paulo Honório diante do “mistério” Madalena assim se expressa: “Madalena bordava e tinha o rosto coberto de sombras” (RAMOS, 1953, p. 137). E o personagem relativiza a idéia de certeza perante os fatos da vida, demonstrando constantemente a sua tendência ao ceticismo pirrônico: “enfim certeza, certeza de verdade, ninguém tem” (RAMOS, 1953, p. 140). Continua ele a por Madalena em questão, um questionamento que não se fecha: “Cada qual tem seus segredos. [...] Madalena, que vinha da escola normal, devia ter muitos. Podia eu conhecer o passado dela?” (RAMOS, 1953, p. 146). E aqui se registra mais algumas amostras da superfície não palpável da personalidade de Madalena para o narrador, que profere dizeres bem próximos ao pirronismo: “A respeito de pensamento nada se sabia, que no pensamento de outra pessoa ninguém vai” (RAMOS, 1953, p. 148). E ainda:

O senhor conhece bem a mulher que possui’. Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama, e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha (RAMOS, 1953, p. 153).

Mas assim como Dom Casmurro, Paulo Honório pende para a dogmatização e aponta o seu juízo. A diferença entre os personagens de Machado e Graciliano Ramos é que Paulo Honório faz uma dupla dogmatização da esposa, em vez de apenas uma, que importaria apenas a leitura do adultério. Num primeiro momento, ele fecha um juízo sobre ela como culpada, agindo com

total brutalidade, o que a levou a desistir da vida, e no final da narrativa, em uma outra tônica, já a apresenta como inocente, contrariando o próprio julgamento inicial.

Vejamos seu procedimento de dogmatização inicial. Atormentado com todas as dúvidas sobre a esposa ele revela que necessita de um parecer palpável a seu respeito:

“O senhor conhece a mulher que possui”. Que frase.
 Padilha sabia de alguma coisa. Saberá? Ou teria falado à toa?
 Conjecturas. O que eu desejava era ter uma certeza e acabar depressa com aquilo. Sim ou não (RAMOS, 1953, p. 153).

Chega a desejar uma prova: “Se eu soubesse que Madalena era inocente dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava” (RAMOS, 1953, p. 153). E logo em seguida imagina a traição: “E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr o dia inteiro” (RAMOS, 1953, p. 154).

É importante notar que a narrativa de Paulo Honório manifesta em muitas passagens o teor de sua subjetividade confusa, pois o narrar é o próprio meio do personagem rememorar e compreender a natureza de suas atitudes que o fizeram chegar à condição de angústia e remorso que o motivaram a escrever. Então, à medida que vai escrevendo, isto é, no tempo do *discurso*, ele tem a oportunidade de extravasar o que sentiu durante o tempo da *história* que relata, a saber, a sua trajetória de vida em que o final de seu casamento com o suicídio da esposa lhe deixa totalmente abalado. Observar o fato é relevante porque ajuda a entender que a dogmatização inicial do caráter de Madalena é uma instância que fica para o plano da *história*, uma vez que no plano da enunciação discursiva, a atitude dogmática vira a casaca para se estabelecer a inocência da mulher.

No capítulo vinte e nove é possível observar a diferença entre o Paulo Honório que no plano da história narrada dogmatiza seu juízo para fixar a traição e o Paulo Honório do momento da enunciação, que repensa esta sua atitude dogmática. No trecho abaixo se percebe o narrador a colocar a necessidade que no momento em que ainda vivia o casamento tinha de chegar a uma certeza sobre

a esposa:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar que Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente.

– Indubitavelmente compreendem? Indubitavelmente.

As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza.

Esfregava as mãos. Indubitavelmente. Antes disso do que oscilar de um lado para o outro (RAMOS, 1953, p. 155).

Os verbos no pretérito imperfeito já sinalizam um distanciamento, no sentido que tal atitude de querer fechar uma idéia adúltera de Madalena tinha sido a primeira iniciativa daquele momento de dúvidas vivenciado no passado, sugerindo que no momento presente da enunciação a sua posição quanto à esposa já não era de acusá-la. O diálogo com o leitor, travado enfaticamente, “compreendem?”, assinala que Paulo Honório está a se justificar do próprio ato dogmatizante, como se estivesse dizendo: “naquele momento, eu não tive escolha, não tinha como pensar diferente sobre o comportamento de Madalena, por favor, leitores, entendam a minha posição”.

Ilustrativo desse mecanismo de “dogmatização e justificativa” é o trecho em que Paulo Honório conta:

A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor.

Às vezes o bom senso me puxava as orelhas:

– Baixa o fogo sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça.

Realmente uma criatura branca, bem lavada, bem vestida, bem engomada, bem aprendida, não ia encontrar-se com aqueles brutos escuros, sujos, fedorentos a pituim. Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! (RAMOS, 1953, p. 156).

Outra vez o personagem no momento do discurso narrativo aciona o diálogo com o leitor para que este compreenda o seu raciocínio no momento da história e, dessa maneira, possa perdoá-lo. Paulo Honório não se perdoa e a narrativa é uma tentativa de ir em busca desse perdão, perdão que se vislumbra na interação com

um leitor implícito.

Está aí a diferença frente à narrativa de Dom Casmurro. Este não repensa criticamente a sua atitude ciumenta perante a esposa, que a fez exilar junto ao seu único filho em terras européias. A narrativa de Dom Casmurro quer se livrar das ‘inquietas sombras’, justificando em primeiro plano não uma culpa que seria sua, pelo ciúme desmedido, mas acusando Capitu e justificando, sim, que a sua atual condição “casmurra” de homem “metido consigo mesmo” é resultado do trauma da traição da melhor amiga com o maior amigo. Dentro dessa proposta de escrita que Dom Casmurro parece apresentar, nunca se veria o comentário em tom de culpa e remorso proferido por Paulo Honório:

Levantou-se e pôs-me a mão no ombro:

– Adeus, Paulo, vou descansar.

Voltou-se da porta:

Esqueça as raivas, Paulo.

Porque não acompanhei a pobrezinha? Nem sei. Porque guardava um resto de dignidade besta. Por que ela não me convidou. Porque me invadiu uma grande preguiça (RAMOS, 1953, p. 170).

Em vez desse distanciamento crítico dos próprios atos, o que a narrativa de Dom Casmurro imprime é uma reiteração de que suas escolhas foram acertadas; tomar seu filho como de outro por uma questão de semelhança física, e tomar assim, a amada como adúltera e exilá-la. É o que demonstra o seu sentimento de resignação impresso na sua escrita ao contar, num dos capítulos finais, o CXLVI, ‘Não houve lepra’, a morte de Ezequiel no Egito, e ao dizer: “Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro” (ASSIS, 1997, p.182).

Assim, a postura cética em Paulo Honório dogmatiza a culpa de Madalena num dado momento para num outro chegar-se à sua inocência. Esta é a tradução que *São Bernardo* imprime ao ceticismo observado em *Dom Casmurro*. Como não é difícil perceber, o contexto ficcional do Romance de 30 pode justificar essa re-apresentação da dogmatização. Graciliano coloca em cena a ironia de o burguês capitalista reconhecer que seus atos foram equivocados, destruidores de uma possível felicidade, faz, portanto, uma crítica aos proprietários burgueses, o que está totalmente dentro do projeto romanesco de 30, de denúncia social. Em

Machado, a denúncia que é feita, é ao herdeiro patriarcal do século XIX, ao narrador ciumento, cujo ponto de vista é em todo colocado em descrédito.

3. 4. 3. 2 A autobiografia em *São Bernardo*

O ciúme que culmina com o fim problemático do casamento, sem dúvida, é um dos pontos em comum mais fortes entre *Dom Casmurro* e *São Bernardo*. Como se não bastasse esta semelhança, o leitor que adentra pelos dois romances ainda se depara com outro traço fulcral para o estabelecimento de uma associação entre eles: o fato de que a história dos dois narradores se confunde com escritura de um livro, o qual narra suas vidas e ainda apresenta a veia da meta-narratividade, a problematização dos próprios procedimentos de escrita. Dessa maneira, o ciúme e a escritura do livro comuns na trajetória dos dois personagens, como ao longo deste trabalho se vem colocando, são elementos que possibilitam o leitor a enxergar uma intertextualidade e a vislumbrar uma relação tradutória entre as obras. Uma vez já discutida a ressignificação do ciúme em *Dom Casmurro* feita por *São Bernardo* nas seções anteriores, esta seção se destina a refletir sobre a questão da escritura do livro comum aos dois romances.

São muitas as semelhanças quanto a este quesito particular que podem ser encontradas entre os textos de Machado e Graciliano. Se nos outros aspectos ressignificados em *São Bernardo*, como o “discurso casmurro” de tônica acusativa feito em tom confessional; como a imagem feminina, cuja nuance de toque socialista e intelectual é suplementada no perfil de Madalena, ou no próprio ceticismo que termina, diferentemente do observado em *Dom Casmurro*, afetado não por uma dogmatização final em defesa do caráter adúltero da esposa, mas sim, da sua inocência, neste aspecto da escritura do livro em especial os dois romances se encontram da maneira mais semelhante possível.

Como sugere a leitura feita por Abel Barros Baptista (2003) (ver capítulo 1, item 1.4.3.2), o livro de Dom Casmurro pode ser visto não centralmente como um livro biográfico de um infeliz que reúne todos seus esforços diante da linguagem para tecer uma escritura direcionada unicamente a acusar a esposa, mas sim,

como um livro que está tematizando a própria confecção de um livro¹¹. Nesse sentido, o personagem machadiano não publicaria apenas uma biografia, mas uma autobiografia, na medida em que em não poucas passagens reflete sobre a própria composição de sua narrativa, de sua escritura, desnudando seus procedimentos para a confecção de seu livro. *Dom Casmurro*, por este ângulo oferecido por Baptista, insurge menos como um simples narrador-protagonista, e mais como um “autor”, um “escritor”, que reflete sobre a própria prática de escrita.

Paulo Honório neste ponto se identifica em muito com o “autor” machadiano. Ele, ao modo de Dom Casmurro, se posiciona como um “escritor” que reflete sobre a própria maneira de escrever, sobre o próprio estilo, sobre a composição dos capítulos, deixando às claras para o leitor os bastidores de sua escrita, a ponto de também ser possível afirmar que a composição de Paulo Honório não é só biográfica, como, ao modo de *Dom Casmurro*, autobiográfica. Os primeiros parágrafos da obra já evidenciam que se está diante de um “narrador-autor” que tem o hábito da metadiscursividade, pois se observa o seu livro explicando a sua própria proveniência. Cita-se o início da narrativa:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia, a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa (RAMOS, 1953, p. 7).

O trecho pode ser lido como uma indicação de que a preocupação inicial do

¹¹ Quanto à leitura de Baptista, relembra-se o que já se comentou anteriormente no primeiro capítulo: embora ela sugira que a temática central de *Dom Casmurro* seria a questão da autobiografia, não se reduzindo o livro de Dom Casmurro a um simples acusatório, aqui se compreende que a obra dá vazão às duas possibilidades interpretativas. Nela há tanto a problematização da escritura do livro, quanto indícios de uma “retórica da verossimilhança”, não sendo uma postura analítica pertinente insistir que um ou o outro tema se coloca como a temática “central” e “exclusiva” do romance. E mais ainda poderia ser dito: dentro do ensaio de Silviano Santiago, a todo momento, é frisado que a articulação da retórica está imbricada com a tessitura do livro. Prefere-se, portanto, reconhecer a diversidade de sentidos propostos pelo texto machadiano a defini-lo numa leitura que viabiliza apenas um tentáculo de sua ampla potencialidade significativa.

narrador de Graciliano Ramos, haja vista sua primeira frase proferida ter sido a observada acima, é apresentar “o livro”, a sua origem, o seu plano de confecção. Logo, assim como Dom Casmurro, que passa os dois primeiros capítulos apresentando respectivamente as razões “do título” e “do livro”, Paulo Honório antes de priorizar o seu percurso propriamente biográfico põe em cena, também nos dois capítulos iniciais, a questão da autobiografia, isto é, do livro que versa sobre si próprio.

Se em *Dom Casmurro* encontramos passagens que demonstram o livro refletindo sobre a própria natureza do livro tais como a seguinte que destaca a propriedade lacunar da escrita a ser “preenchida” na leitura: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ASSIS, 1997, p. 90), em *São Bernardo* ocorre coisa semelhante. O trecho abaixo recorta o escritor Paulo Honório versando sobre a composição do próprio livro, sobre como o leitor diante dele pode se colocar, ou melhor, sobre como a expectativa em cima da espécie de leitor para o qual ele se dirige interfere no seu modo de escrever. Após deixar de lado o projeto de escrita coletiva e assumir a liderança da confecção do livro, o narrador diz:

Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me parecem acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjando sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (RAMOS, 1953, p. 10).

Vê-se, portanto, que Paulo Honório, assim como Dom Casmurro, não tem o perfil apenas de um narrador a “contar a sua vida”, mas se interpõe igualmente como um autor, um escritor que reflete sobre e desnuda a tessitura de seu próprio discurso, de seu próprio livro.

O capítulo treze do romance de Graciliano Ramos apresenta um trecho que

é mais uma ilustração da metadiscursividade. Ao terminar de contar a conversa que teve com dona Glória, a tia de Madalena, com quem se encontrara na viagem de trem de volta para casa, o personagem revela toda a sua veia de autor de um livro, um livro que tem todo o seu processo de escritura posto em evidência, numa operação meta-discursiva. Cita-se o trecho:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. [...] É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. (RAMOS, 1953, p. 78).

Um detalhe que vale ser assinalado na comparação entre a metadiscursividade compartilhada pelos romances de Machado e Graciliano Ramos é que nas duas obras ela pode ser entendida como uma desconstrução do mito da linguagem como “espelho de um real”, um real possivelmente apreensível em sua totalidade pela teia discursiva. E essa é a marca de uma espécie de “fratura” que os dois autores operam nas tendências realista e naturalista que, como adverte Flora Süssekind (1984), estão marcadamente presentes no sistema literário nacional. Quando Machado, na voz de Dom Casmurro, fala nas “lacunas” de certos “livros omissos”, que podem ser preenchidas na leitura, ele está colocando por terra a idéia de que o livro é um “documento-retrato” pronto e acabado de uma realidade que na escrita pode ser inteiramente contemplada pelo leitor, e sugere que este, na verdade, de maneira muito mais ativa e menos passiva, vai tecendo uma imagem particular do real a partir do material lingüístico dado, isto é, do referente interposto pelo texto, ao preencher as lacunas deste com a sua subjetividade. Dom Casmurro, pode-se dizer, está praticamente delineando uma teoria da leitura, semelhante à proposta por Iser em *A interação do texto com o leitor* (1979), baseada na idéia de que o texto não existe em si mesmo, mas se concretiza pela intervenção do leitor que preenche suas “lacunas”. Sua reflexão sobre os livros omissos e sobre as próprias omissões latentes na sua própria

escritura a serem, como defende o teórico alemão, recomposta pela atividade criativa da leitura, que também constrói o referente, em vez de apenas decodificá-lo, acabam, portanto, funcionando como uma resposta crítica ao realismo estreito e, assim, a uma concepção de linguagem e de leitura tradicionais, o que representava para o quadro oitocentista um imenso salto da parte de Machado de Assis.

A mesma ruptura com o mito da linguagem como espelho do real está visível no discurso de Paulo Honório, que ao refletir na narrativa sobre a própria narrativa, deixa claro que seu texto é um recorte específico do real, e não o seu retrato perfeito. No trecho acima citado ele declara estabelecer na escrita um recorte moldado de acordo com seus interesses enquanto escritor, que como tal, opta por extrair as “parcelas” que quer evidenciar, separando-as do que julga ser “bagaço”. Aqui, Paulo Honório se aproxima também de Iser, mas especificamente de seus pressupostos em outro ensaio, a saber, “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (In: LIMA, 2002, p 955).

O teórico alemão neste ensaio procura minar a dicotomia instalada durante anos de tradição teórica entre o real e o ficcional. Ele assinala que o texto ficcional não abarca nem a realidade retratada em sua totalidade, nem a “fantasia pura”, mas se constitui como uma instância linguística que se relaciona com o real pela mediação de um terceiro componente: o imaginário. Ao escrever, o escritor ativa três procedimentos: 1) ele seleciona elementos de um campo de referência relativos tanto ao que ele concebe como a realidade social, quanto à tradição literária com a qual tem contato; 2) ele combina esses elementos selecionados, conferindo-lhes uma forma estética específica; e 3) como ficcionista, coloca a sua produção textual como uma instância que não deve ser encarada como a realidade, mas deve ser tomada “como se fosse”. Esses três procedimentos, explanados no ensaio de Iser e por ele nomeados como “atos de fingir”, demonstram como a atividade de escrita necessariamente é uma transgressão dos limites do real. A partir do momento em que o escritor seleciona e combina determinados elementos para montar seu texto, ele está “desrealizando o real”, e “realizando um imaginário”, dando evidências de que a escritura não repete a

realidade em sua totalidade, mas a compartimenta e a combina ao domínio de um imaginário. No momento em que Paulo Honório põe a nu o fato de extrair dos acontecimentos o que lhe interessa, ficando o resto como “bagaço”, claramente ele declara efetuar o “ato de fingir” da seleção e, por tabela, reafirma o fato de que sua narrativa não é um espelho de uma realidade experimentada, mas sua visão particular e criativa dos acontecimentos que quer narrar. Está aí o “corte amolado”, utilizando-se uma expressão de Flora Süssekind (1984), na estética de base realista, que como assinala Barthes (2004), se incute da tarefa de ostentar um “efeito de real”.

Assim, pelo traço da autobiografia, *Dom Casmurro* e *São Bernardo* se encontram no ponto em que seus autores terminam conferindo uma resposta crítica à tendência realista que perseguiu e persegue a produção literária brasileira. Machado e Graciliano estiveram, pois, a “modernizar” a ficção nacional, adotando o procedimento da metaficcionalidade e lembrando que escrever não é representar um real, mas transgredir seus limites.

Outro traço que aproxima *Dom Casmurro* e Paulo Honório, do ponto de vista da autobiografia, é a relação de dominação que a autoria dos dois personagens tenta estabelecer sobre a palavra escrita. Como se viu na já explanada leitura de Baptista (2003) acerca do romance machadiano, se observa um autor-Dom Casmurro tentando dominar a escrita, ao mesmo tempo em que se assiste à escritura resistir a essa tentativa de dominação. Vejamos como esse processo reaparece em *São Bernardo*.

Diferente de *Dom Casmurro*, que não nega a pretensão de ser um literato – esta aí um trecho para ilustrar o fato: “Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessária. Depois pensei em fazer uma *História dos Subúrbios*’[...] (ASSIS, 1997, p. 15) – Paulo Honório declara rispidamente que não “pretende bancar o escritor”, bem como confessa a sua falta de habilidade com a escrita. Sobre a recepção de seu livro, diz: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isso em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor. É tarde para mudar de profissão” (RAMOS, 1953, p.

12). Comentemos mais adiante essas diferenças de pretensões quanto ao perfil de escritor entre os dois narradores. Por hora, focalizemos esta insistência de Paulo Honório em negar pelo seu discurso a sua veia de escritor, de autor, e vejamos como esta atitude está atrelada à tensão entre dominação e descontrole sobre a escrita verificada na obra.

O personagem de Graciliano, a todo momento abre uma brecha para reafirmar a sua dificuldade de escrever. A passagem seguinte concentra essa sua tendência:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. [...]

Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, relato estes períodos chinfrins (RAMOS, 1953, p. 10-11).

Ele chega a desacreditar e negar tanto seu perfil de escritor, que dá por inválidos os dois primeiros capítulos de seu livro: “dois capítulos perdidos” (RAMOS, 1953, p. 12). É justo nessa resistência ao estatuto de autor que se observa a própria resistência do livro à autoria de Paulo Honório. Embora se queira como dominante absoluto da palavra escrita, à revelia deste cabresto, ela vai revelar sentidos não propostos por ele, e muitas vezes por ele renegado.

Abel Barros Baptista, assim como fez na análise de *Dom Casmurro*, se dedica em outro ensaio, nomeado *A figuração do autor: os dois primeiros capítulos de São Bernardo* (2005), a também refletir sobre como o romance de Graciliano Ramos, ao suscitar a problemática da autobiografia, traz a questão da dominação impressa na marca da autoria e da resistência da escrita a tais rédeas. O crítico português chama a atenção para o fato de que justamente quando Paulo Honório nega a sua veia de escritor, a sua narrativa vem minar tal necessidade de afirmação, porque na contramão de sua intenção e transgredindo a sua suposta “autoridade”, ela apresenta certos elementos que apontam estar o personagem imbuído das preocupações e dos traços precípuos da figura do autor, do escritor, que quer ter o controle de sua criação.

A primeira indicação notada por Baptista da tendência de Paulo Honório a vestir a indumentária de autor e, como tal, tratar o livro como uma propriedade sua, está no destaque do fato de que mesmo quando este ainda estava para ser escrito “pela divisão do trabalho”, a despeito da “coletividade criativa”, é submetido ao plano de levar o nome do personagem na capa. O crítico comenta:

Paulo Honório não estabelece nenhuma diferença entre assinar o livro escrito por outros e assinar o livro que ele próprio tivesse escrito, porque a divisão do trabalho deveria anular ou tornar irrelevante a diferença entre o livro escrito por outros e o livro que ele próprio tivesse escrito. O contrato de “divisão do trabalho” estipula duas condições que deveriam produzir esse efeito: em primeiro lugar, uma subalternização da escrita, que representaria apenas uma das tarefas da construção do livro, uma técnica auxiliar, componente de um empreendimento que exige a reunião de pessoas, talentos e atividades diversas, pelo que Paulo Honório, uma vez concluído o trabalho, ao “por o nome na capa” estaria a assinar a globalidade do empreendimento; mas, segunda condição, “por o nome na capa” é, como vimos, uma cláusula anterior à “divisão do trabalho”, pelo que o livro já tem esse nome na capa antes de ser escrito e Paulo Honório já é proprietário do livro quando ele não passa ainda de uma intenção (BAPTISTA, 2005, p. 137).

Assim, Paulo Honório desde o início se coloca como o dono da escrita. E, como destaca Baptista (2005, p. 143), o personagem “ao prestar atenção apenas às próprias palavras, imagina o livro como materialização do seu dizer, embarcando na ilusão de ser ele quem determina diretamente tudo o que o livro dirá”.

Na verdade, acrescenta o crítico português, o próprio livro diante do qual Paulo Honório julga ser “proprietário” e comandante absoluto vai se revelando como uma seiva que em vez de meramente ser guiada pela sua “pena pesada”, vai se colocar também acima de sua vontade. Pode mesmo o livro ser visto como uma força sobre o escritor Paulo Honório, sendo dona de uma energia que vai muito além de seu planejamento inicial. É o que Baptista argumenta ao notar que logo após a desistência do processo de escritura coletivo, o narrador empreende “de repente” a composição, isto é, sem saber ao certo por que o faz, como se a escrita fosse uma força maior que ele, uma força que pulsasse dentro dele com tanta intensidade que precisasse sair à revelia de seu controle. Tudo isso

impulsionado pelo toque que o “pio da coruja” ativa na sua memória. São as palavras de Paulo Honório: “Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem idagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1953, p. 10). Na opinião de Baptista (2005, p. 144), portanto, “dir-se-ia que Paulo Honório é conduzido num movimento, acidentado mas irreversível, até o momento em que começa a escrever”. E dessa forma,

tudo se passa como se Paulo Honório não dispusesse da liberdade para desistir da decisão do livro, mas apenas a pudesse cumprir depois de a ter revogado, como se, de qualquer modo, o livro não dependesse da decisão, ganhasse vida própria e viesse impor-se inexorável (BAPTISTA, 2005, p. 145).

Desse modo se observa que a relação estabelecida entre Paulo Honório e a escrita do livro é uma relação, que, de modo semelhante ao que ocorre em *Dom Casmurro*, pressupõe uma tentativa de dominação por parte da autoria e, ao mesmo tempo, uma rebeldia da escritura frente ao autor.

Voltando-se à questão da negação do estatuto de escritor, a própria escrita de Paulo Honório é quem nega essa recusa. Ele até mesmo antes de assumir a escritura sozinho, fala com fôlego em publicação, nas vendas do livro, de elogios do público: “Estive uma semana bastante animado, em conferência com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte de Costa Brito, eu meteria na esfomeada” (RAMOS, 1953, p. 7). Ora, de imediato se indaga: não são estas preocupações típicas de um autor, de um escritor?

O não querer “bançar o escritor” em Paulo Honório esta associado à sua declarada não habilidade com a escrita, mas o fato é que sendo ou não a “pena pesada”, ele dá prosseguimento a seu livro, se mostrando preocupado com a sua confecção e com a sua recepção. A veia de escritor, embora ele declare não ter a pretensão desse estatuto, fica insinuada no seu perfil, portanto, logo nos momentos iniciais da narrativa. O próprio recurso ao pseudônimo acionado pelo personagem na produção do livro pode ser visto como um indício da sua

preocupação com a sua imagem de autor e com o efeito dessa imagem sobre o público. Curiosamente, o pseudônimo, por outro lado também revela a sua concepção de escritura e seu desejo de fuga da autoria: na mente de Paulo Honório, o autor, ao assinar o que escreve, seria dono de tudo que expôs na escrita; assim, ao assinar com outro nome que não o seu, ele fugiria da imagem da autoria.

Ainda quanto ao recurso do pseudônimo em *São Bernardo*, pode-se estabelecer um jogo entre ele a seguinte passagem de *Dom Casmurro* em que o narrador machadiano confessa se inspirar no insulto do jovem poeta do trem para intitular seu livro: “o meu poeta do trem não me guardará rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, cuidará que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso de seus autores, outros nem tanto” (ASSIS, 1997, p. 13). Pode-se notar que tanto Machado quanto Graciliano Ramos estão a problematizar a autoria e a assinatura do livro; como se dissessem que entre ambas não há uma unidade perfeita: nem sempre o autor assina a obra.

A semelhança mais curiosa ainda entre o livro de Dom Casmurro e o livro de Paulo Honório é que ambos dedicam os dois primeiros capítulos para explicar o próprio livro. O primeiro “autor”, criado por Machado, explica o título, o procedimento narrativo e as razões do livro, o segundo, inventado por Graciliano Ramos, explica a tentativa de confecção coletiva inicial e logo abandonada, o objetivo da narrativa e a dificuldade de lidar com a escritura – “Tenciono contar a minha história. Difícil” (RAMOS, 1953, p. 10) –, o recurso ao pseudônimo. Como já disse Baptista (2003), esses dois primeiros Capítulos em *Dom Casmurro*, e aqui se estende a observação a *São Bernardo*, funcionam como “indicações de leitura”, acabam, assim, adquirindo traços de uma espécie de “prefácio”, de modo que da parte da autoria acabam funcionando como “guias” para o leitor compreender a natureza do livro. Esta formatação, na visão do crítico, espelha a tentativa da autoria controlar o escrito, de colocar sobre ele normas de leitura. Ao mesmo tempo, ironicamente, tal necessidade de controle já evidencia que o livro diante dos autores figura como um instância rebelde, uma espécie de pássaro que precisa ter as asas devidamente podadas para não fugir da gaiola. Atesta-se,

então, que tanto em *Dom Casmurro* quanto em *São Bernardo*, ao se vislumbrar a questão da autobiografia, a tensão entre o controle da autoria e a rebeldia do livro ao criador são elementos em destaque.

Assinaladas as diversas semelhanças quanto à tônica autobiográfica presentes nos dois romances, cabe analisar ainda dentro da temática a diferença mais gritante entre Dom Casmurro e Paulo Honório: a já mencionada acima divergência quanto à pretensão ao *status* de literato. O narrador machadiano, como se viu, não esconde seu desejo de ser escritor, expondo, inclusive, seus planos de escrita futura, a *História dos subúrbios*, que ao final do livro é indicada na última linha. Já Paulo Honório é arredio a esse estatuto e insistentemente coloca a sua dificuldade de escrever. Ele procura justificá-la pela sua dedicação exclusiva não às letras, mas ao trabalho duro, ao ritmo não do escritório, mas da fazenda; diz:

O que é certo é que, a respeito de letras sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero. [...] Saindo daí a minha experiência é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade.

Não obtive porque elas não me tentavam e porque me orientei num sentido diferente. O meu fito na vida foi me apossar das terras de *São Bernardo*, construir essa casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nessas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. Tudo isso é fácil quando se está terminando e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis (RAMOS, 1953, p. 11).

Distintamente da erudição exibida por Dom Casmurro, educado no seminário e na escola de direito, Paulo Honório se revela como um escritor sem habilidade para escrita, atônito diante de um universo novo que precisa enfrentar, o da linguagem, diferente do seu campo de domínio: não o intelectual, permeado por outros livros, mas o pragmático da vida no campo, vida de novo burguês do sertão que precisa se dedicar ao trabalho para a manutenção da propriedade. Graciliano, pode-se dizer, cria um “autor” no sertão com as cores do projeto da

prosa social e regional de trinta; o escritor alagoano dá vida a um burguês que quer escrever e que se depara com o fato de que o peso da ‘profissão’ pela qual envereda, baseada no trabalho duro para a proliferação da propriedade, dificulta a sua tentativa. Não houve tempo na sua trajetória de vida para a dedicação à erudição de Gondim, de Nogueira, de Madalena; assim como não havia também o interesse, limitado a buscar o lucro nas atividades pragmáticas da fazenda. Graciliano tematiza, assim, dentro da proposta da prosa social de trinta, a relação do burguês com a escrita. A luta dele para usá-la a seu serviço de querer dizer, concomitante à modificação que a própria escrita intervém em seu perfil de burguês bruto, explorador, egoísta.

A escrita, de fato, modifica Paulo Honório. Como coloca Baptista, ao escrever

Paulo Honório entrou num caminho que não escolheu, não tem liberdade para o abandonar, e as dificuldades que nele encontra são muito diferentes da que se lhe depararam quando quis apossar-se das terras de *São Bernardo*, construir a casa, plantar algodão ou levantar a serraria: agora não se trata de um empreendimento orientado por um ‘fito na vida’, é a própria vida afetada, e radicalmente afetada, pois, como se sabe da leitura do último capítulo, a escrita conduz à interrogação do próprio ‘fito na vida’, se não mesmo à sua rejeição (2005, p. 148).

A composição do livro modificou tanto o seu percurso enquanto burguês, e enquanto indivíduo que através da palavra repensa criticamente os próprios atos, quanto como escritor. Ao final da narrativa, é assim que ele reconhece o valor de sua escrita:

Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar essa narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim (RAMOS, 1953, p. 191).

A produção bibliográfica de Paulo Honório, diferente da de Dom Casmurro, não tem a pretensão de outros exemplares. E se a narrativa do personagem

machadiano afeta seu perfil de escritor, pois como diz o já citado argumento de Baptista(2003), depois dela ele se torna bem mais preparado para se lançar a outras investidas como *A História dos Subúrbios*, e se a mesma afeta o seu espírito, talvez o tranquilizando sobre aquelas “inquietas sombras”, ela não o transforma “radicalmente”, como ocorre com Paulo Honório. Dom Casmurro, continua no mesmo ritmo: querendo convencer a si e aos leitores da traição da mulher, já Paulo Honório vê seu livro transformar a sua maneira de encarar o passado, o presente e a própria relação com a escrita. É, portanto, com tal silhueta que *São Bernardo* ressignifica a questão da autobiografia em *Dom Casmurro*.

Delineada, então, a tradução de *Dom Casmurro* em *São Bernardo*, chega-se ao momento de esboçar a tradução efetuada pela obra de Fernando Sabino e, durante esse percurso, já se estabelecer as primeiras comparações entre as duas reescrituras.

CAPÍTULO 4 **A TRADUÇÃO DE *DOM CASMURRO* EM *AMOR DE CAPITU***

4.1 A autoria declara a tradução

Diversamente da obra de Graciliano Ramos, a qual, como se viu, somente pode “sugerir” a atualização da tradução em compasso com uma iniciativa da leitura, o romance do autor mineiro tem a propriedade de se auto-reconhecer como uma recriação literária tendo como ponto de partida o texto machadiano. Diferente do que ocorre em *São Bernardo*, faz parte do projeto criativo de Sabino constituir *Amor de Capitu* como uma “leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”; daí este ser o subtítulo da obra.

A reescritura de Sabino está organizada em quatro seções. A primeira é a “Apresentação”, onde o autor indica seus propósitos ao escrever a obra, bem como explicita suas concepções estéticas e críticas enquanto “tradutor” de *Dom Casmurro*; a segunda, “Amor de Capitu” é o sulco discursivo substancial, pois se trata da reescritura do texto machadiano propriamente dita, agora transcrito da primeira para a terceira pessoa, com a supressão da subjetividade e das digressões do narrador machadiano, trazendo também alguns acréscimos intercalados por Sabino, como a segmentação e fusão de capítulos e parágrafos e a permuta de termos que o autor considerara ultrapassados para os tempos contemporâneos; a terceira seção se configura como uma espécie de “posfácio” e leva o nome do capítulo final de *Dom Casmurro*, “E bem, e o resto?” Nela são comentadas as próprias medidas de reescritas tomadas pelo autor ao compor “Amor de Capitu”; a quarta e última seção se trata de um verdadeiro “anexo” de alguns dos capítulos suprimidos pela reescritura; estes, na visão de Sabino, evidenciam a virtude do narrador Dom Casmurro pra ser um “cronista de época”. Tal disposição da obra já indica seu traço precípua: se colocar explicitamente como tradução de *Dom Casmurro*, ao mesmo tempo em que traz reflexões críticas tanto sobre a obra machadiana, quanto acerca de sua própria composição, avaliando seus próprios recursos e métodos. Silhueta esta que se impõe com características peculiares em relação à tradução verificada em *São Bernardo*, a

qual nem se reconhece como tradução machadiana, e conseqüentemente, muito menos reflete criticamente sobre a sua suposta tradução de *Dom Casmurro*.

A seção de apresentação do romance de Sabino já aponta como a tradução que efetua do texto de Machado se distancia da de *São Bernardo*, na medida em que é escrita com o objetivo de que fique declarada o mais explicitamente possível a intenção de reescritura; esta inclusive já vem anunciada na própria capa, estampada com a legenda que acompanha o título e o subtítulo: “Recriação Literária”. Diz o autor:

A recriação literária tem-se dado ao longo dos séculos, através da tradução em verso ou em prosa, paráfrases ou adaptações de obras clássicas como as de Homero, Dante, Virgílio. Não se falando nos temas bíblicos ou em histórias lendárias como as das *Mil e uma noites*. A recriação aqui apresentada se inspirou no reconhecimento da importância de um dos monumentos da nossa literatura (SABINO, 2005, p. 7).

Assim, facilmente se percebe a diferença entre as naturezas das traduções de Graciliano Ramos e Sabino: no primeiro, ela se constitui unicamente pela mediação da leitura, podendo ou não ser atualizada pelo leitor; no segundo, ela se configura como uma iniciativa da autoria, ficando demarcada de imediato. Esta singularidade da tradução de *Dom Casmurro* em Sabino pode ser entendida dentro da articulação existente entre *Amor de Capitu* e o contexto ficcional com o qual o autor dialoga. A década de 90, na qual o livro desponta, tem sua ficção marcada pelo recurso da intertextualidade declarada, isto é, do pastiche, da paródia, de modo que singularmente estes se afirmam como uma das tendências mais fortes de composição¹². Trata-se, sobretudo, de um momento em que está em evidência a figura do leitor como produtor dos sentidos, e, nesta tônica, a

¹² É válido salientar a polêmica a respeito da diferenciação dos dois termos dentro do campo teórico. Há quem julgue paródia e pastiche como recursos similares, e há quem os diferencie de maneira mais incisiva. Maria Zilda Cury é uma das que optam pela diferenciação. Ela entende a paródia como um canto mais subversivo, enquanto que o pastiche na sua concepção se “afina” bem mais com o texto-matriz. São suas palavras: “A paródia tem relação de negatividade com o texto-base, enquanto o pastiche é positivo ao assumir, de fato, as características do gênero” (2005, p. 41). Opta-se, aqui, por realmente pensar no pastiche com uma função menos transgressora do que sustenta a paródia, o que não quer dizer, contudo, que se acredita que o texto paródico assume tão somente a função “negativa”. Na verdade, o que se procura é não perder de vista o fato de que tratam-se de dois recursos que, dependendo de cada texto, desempenham funções maleáveis, às vezes afins, às vezes díspares entre si.

autoria demonstra-se cada vez mais subordinada à atividade de leitura. No caso de Sabino, é possível dizer que seu romance está indissociado da sua leitura de *Dom Casmurro*, o que evidencia ser o contexto de produção em que está inserido um período em que as fronteiras entre escrever e ler se tornavam cada vez mais raras.

4.2 A tradução e o ritmo paródico do contexto ficcional de 90

A década de 90, na qual vem a lume *Amor de Capitu*, caso se pense na abrangência da produção literária ocidental, tem na paródia um de seus significativos recursos estéticos. Não se ignora, contudo, que muito anteriormente ao período circulavam textos paródicos; mas o que se quer dizer é que a partir do final do século XX a prática paródica se tornou cada vez mais recorrente, se configurando como um dos ritmos estéticos preferidos de uma legião de escritores. Pode-se conceber que Fernando Sabino foi um dos que aderiu ao ritmo paródico na sua tradução de *Dom Casmurro* em *Amor de Capitu*.

Linda Hutcheon (1991) situa e destaca o grande influxo da prática paródica no domínio da produção pós-modernista, desbravada nos fins dos Novecentos. O que a autora define como pós-modernismo, tal qual ela faz questão de assinalar, não obedece a uma lógica conceitual fechada em uma concepção inteiriça e acabada, mas sim, se identifica com um tipo de concepção mais flexível, tal como uma espécie de “poética”. Esta passaria, por entre outros aspectos, pela revisitação crítica do passado por parte dos artistas, pela dissolução dos velhos limites entre os diversos gêneros de discursos, como, por exemplo, os da ficção, da teoria, da história, etc., e assim, pela realização de produções cada vez menos engessadas em rótulos estanques e cada vez mais em interação com a maior diversidade de meios semióticos possíveis. Para Hutcheon, a paródia seria o grande emblema desta poética pós-modernista, porque é através dela que as relações entre a produção do presente e do passado são repensadas, que se questiona o mito da originalidade total da autoria, e assim, no geral, é por meio

dela que se realiza a revisão crítica “do que”, “de como” e “por quem” se tem criado no meio artístico, tentando-se abolir velhos ditames tradicionais.

Tal perfil, segundo Hutcheon, faria da poética pós-modernista mais auto-reflexiva e autocrítica do que a postura do modernismo, com sua tendência vanguardista que procurava bem mais desbancar o passado em prol de uma produção que se queria absolutamente nova e original. Para Hutcheon, o pós-modernismo traria uma atitude um tanto mais madura diante do mundo, na medida em que não faz parte de sua proposta o abandono do passado, mas a sua reavaliação crítica, a qual seria mediada pela consciência de que a novidade absoluta é um mito que necessita de desconstrução.

Dentro dessa esquemática, a teórica canadense tem a preocupação de reconceituar a prática paródica em compasso com a conotação pós-modernista. Ela argumenta contra o sentido restrito e pejorativo que o termo adquiriu não só frente a teóricos renomados, como diante do senso comum: o de ridicularização. Afirma:

Quando falo em “paródia”, *não* estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança (HUTCHEON, 1991, p. 47).

E ainda completa: “essa paródia realiza paradoxalmente tanto mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado” (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Portanto, a argumentação de Linda Hutcheon vem ampliar a definição de paródia, retirando-a de um limite redutor e insuficiente diante de sua própria etimologia. É justamente nesse sentido mais amplo que a postura paródica de *Amor de Capitu* frente a *Dom Casmurro* precisa ser encarada. O que a obra de Sabino faz se coloca não como uma ridicularização da machadiana, mas, como suas próprias palavras citadas acima podem ilustrar, se interpõe como uma

homenagem a esta, uma espécie de reverência a este clássico que representa *Dom Casmurro*.

Vale assinalar que tal reverência se faz com um distanciamento crítico e é por tal razão que o retorno à obra do passado dificilmente se faz por uma volta nostálgica, e sim, é guiada por um crivo crítico e irônico, que termina ampliando as percepções em torno do texto primeiro. Diz Hutcheon para assinalar o caráter de novidade que se impõe à obra matriz por meio da concepção de paródia com a qual trabalha: “esse projeto paródico demonstra a sua consciência crítica e seu amor à história com a atribuição de novos sentidos a velhas formas, embora muitas vezes o faça com ironia” (1997, p. 53).

O trecho abaixo ilustra como o pós-modernismo, na concepção da autora, que diverge da postura teórica de um Jameson e um Eagleton, se delinea na sua relação com o passado, com o conjunto de obras já produzido, bem como apresenta de que forma tal relação se embebe da ironia:

Em seus textos recentes sobre o pós-modernismo, Jameson e Eagleton o censuraram por ser nostálgico em sua relação com o passado. Porém, se a nostalgia conota uma evasão do presente, a idealização de um passado (de fantasia) ou uma recuperação desse passado como sendo edênico, então decididamente o repensar irônico da história não é nostálgico. De forma crítica ele confronta o passado com o presente e vice-versa. Numa relação direta contra a tendência da nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe realmente algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes, o passado e o presente são julgados a luz um do outro (HUTCHEON, 1991, p. 63).

O romance de Sabino se ajusta a tal dinâmica; via paródia, o autor demonstra estar no ritmo do pós-modernismo tal como este é definido por Hutcheon, uma vez que ao retomar o *Dom Casmurro*, um texto oitocentista, não o faz por uma iniciativa meramente nostálgica, mas sim por um ímpeto de reflexão crítica em torno da obra, problematizando seus sentidos adquiridos num passado a luz de uma outra perspectiva trazida pelo seu projeto de reescrita realizado no presente. Em outras palavras, quando Sabino revisita o romance machadiano

imprimindo-lhe um novo semblante, ao transcrevê-lo para a terceira pessoa, “retirando” Dom Casmurro, esta invectiva é crítica aos valores interpretativos que a obra assumiu por ser encabeçada por uma narrativa em primeira pessoa, impregnada da subjetividade ciumenta do narrador machadiano. Logo, não se trata de um retorno nostálgico, mas sim reflexivo, a conferir novas possibilidades de a obra ser encarada. É nesse sentido que a paródia se realiza: ampliando os sentidos da obra primeira, à medida em que a revisita, não se limitando a sua ridicularização.

As próprias palavras do autor destiladas na “Apresentação” demonstram seu ímpeto de retorno crítico ao texto machadiano, mais propriamente, às interpretações críticas que o romance tem desencadeado, as quais estão centralizadas no fato de que a dúvida, que é a marca da obra, está diretamente relacionada ao foco narrativo em primeira pessoa. Sabino faz da sua reescrita um meio de questionar tal parecer crítico líder das conjecturas sobre a obra, e nesse percurso, acaba apresentando uma outra maneira de se olhar para *Dom Casmurro*, isto é, de vê-lo sem o narrador protagonista. Cita-se, então, Sabino:

O que sempre me atraiu neste romance admirável não foi a intrigante e todavia óbvia infidelidade da personagem principal, motivo de tantas especulações da crítica ou pseudocrítica. O que me excitou a curiosidade desde a primeira leitura e mais de uma releitura da obra foi descobrir até que ponto a dúvida teria sido premeditada pelo autor, através de um narrador evasivo, inseguro, preconceituoso e casmurro como o apelido que assumiu para si mesmo. [...]

A narração do romance na primeira pessoa apresenta uma versão sobrecarregada de digressões, referências literárias, citações históricas, comentários do pseudo-autor travestido de cronista de época, conceitos (e preconceitos) do principal protagonista já idoso. Tudo isso aos meus olhos de leitor acaba mascarando aqui e ali o relato, a ponto de criar artificialmente um mistério a mais. [...]

Daí a minha experiência de eliminar o narrador Dom Casmurro como intermediário entre os fatos por ele vividos e o público leitor (SABINO, 2005, p. 8-9).

Dessa maneira fica claro que o ritmo paródico encontrado em *Amor de Capitu* não visa atacar o texto de Machado de Assis, mas oferecer a ele uma suplementação, uma imagem sua diferenciada. A lógica da reescrita de Sabino é a

suplementação de sentidos em compasso com a supressão de Dom Casmurro, de modo que sua meta é visivelmente crítico-literária. Claramente se vê que ele faz da sua obra criativa um terreno para se instituir reflexões de cunho crítico e teórico sobre a composição da ficção. A problemática da obra de Sabino é reflexiva em torno de como o recurso estético-ficcional do ponto de vista interfere ou não nos fatos narrados. Esse detalhe aponta para os rumos mais recorrentes que a ficção atravessa dos fins do século XX para o início do novo milênio: o campo da investigação teórica e crítica. Agora, com mais intensidade do que nunca, a grande massa da ficção literária produzida faz questão de não mais se reduzir a um simples contar de um enredo, ou, em caso da produção poética, a um versar ingenuamente imerso apenas na voz lírica. Está-se num domínio em que, como bem coloca Hutcheon, as fronteiras entre os diferentes tipos de discursos se dissolvem, conferindo-se espaço para a convivência de diversos gêneros num mesmo sítio textual. E é nessa esfera, pós-modernista, que se instala a tradução de *Dom Casmurro* em *Amor de Capitu*, que mescla, literatura, crítica e teoria.

Seguindo o fio deste último argumento, faz sentido assinalar que o romance de Sabino é ajustável ao que Davi Arrigucci Jr. (2003) detecta como uma tendência na obra de Borges e Cortázar: um tipo de texto que em si mesmo encerra a sua própria problematização estética. O crítico lembra a disseminação da concepção de romance como uma espécie de história de uma busca dos valores autênticos por parte de um herói problemático, a qual foi decorrente das investidas teóricas de Lukács e Lucien Goldman, fazendo a ressalva de que a produção dos dois escritores latino-americanos vai além dessa esquemática romanesca. A obra de Borges e Cortázar, sublinha Arrigucci, institui-se como uma amostra do que tem sido uma forte veia desenvolvida na literatura contemporânea: a busca que a narrativa efetua diante de si mesma, isto é, de sua própria tessitura. A imagem que ilustraria essa dobra da literatura diante de si mesma, na visão de Arrigucci, seria a de um “escorpião encalacrado”, simbolizando a literatura injetando em sua veia a autocrítica através de seu próprio veneno ficcional. Recorta-se a seguinte argumentação do crítico sobre a narrativa dos referidos escritores:

Rumando o movimento indagador para si mesma, ela já não é uma narrativa apenas de herói problemático, mas uma *narrativa problemática*. Não é somente o herói que não consegue alcançar os valores autênticos ao fim da busca; ela própria, enquanto linguagem da busca, titubeia quanto ao modo de indagar esses valores adequadamente, ou, pelo menos, apresenta como crítica essa investigação. Incorpora, por isso, a hesitação ambígua à sua técnica de construção: defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, no projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 24-25).

Assim, fazendo um paralelo entre *Amor de Capitu* e a argumentação de Arrigucci, pode se afirmar que 1) tanto a tradução de *Dom Casmurro* que é vista no romance é problematizada criticamente, demonstrando a metalinguagem que a narrativa opera em seu mecanismo interior, sobretudo se se fica atento para a seção de “Apresentação” e o dito “posfácio” que compõe sua estruturação, quanto 2) a própria narrativa já se institui como uma metalinguagem em si mesma, pois sua iniciativa precípua é se instituir enquanto reescritura de um texto matriz, e não exatamente contar/ criar uma história. É nesse aspecto duplo que a obra do escritor mineiro compila fortemente uma dos traços precípuos da ficção contemporânea, isto é, o toque mais metalingüístico do que simplesmente narrativo, a “destruição” da criação “pura” em nome da reflexão crítica do próprio ato de criar.

Arrigucci também associa a paródia aos novos rumos da literatura dos fins do século XX, marcada por essa espécie de destruição da qual ele fala. Afirma:

Um dos procedimentos centrais utilizados na demolição é a paródia: mecanizam-se certos recursos estilísticos, enrijecendo-os e produzindo o efeito cômico. Desnadam-se, por outro lado, os procedimentos técnicos por alusão direta no próprio texto ficcional, provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário convidando o leitor a participar do jogo da ficção, a passar de mero *consumidor* passivo a *consumador* ativo do texto (ARRIGUCCI, 2003, p. 25).

Dentro da argumentação de Arrigucci pode ser visto o sentido da prática paródica de Sabino. Embora, como já se colocou, o autor mineiro não vislumbre exatamente um efeito cômico ao parodiar Machado, seu romance ativa essa propriedade típica da paródia e da literatura mais recente de colocar a atividade de leitura no cerne da criação ficcional, a ponto de pôr o leitor como um “co-escritor” do texto. Pela paródia de *Dom Casmurro* em *Amor de Capitu*, Sabino conduz o leitor a voltar a *Dom Casmurro* e reinterpretá-lo agora com um narrador em terceira pessoa, que mutila a subjetividade característica do narrador Bento Santiago.

Mas cabe indagar como se dá essa supressão de Dom Casmurro. Será que toda a subjetividade, os conceitos (e preconceitos) do narrador machadiano realmente se subtraem na produção de Sabino? Como essa nova narrativa ressignifica a narrativa matriz machadiana em primeira pessoa? São estas questões que pulsam como curiosidade ao se pensar na relação de tradução entre as obras dos dois escritores.

4.3 *Amor de Capitu* ressignifica *Dom Casmurro*

A obra de Sabino se diz “leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”. O que o autor entende como fiel, como se depreende de suas palavras na “Apresentação”, seria a manutenção do caráter dúbio do romance, mesmo que seja modificado o ponto de vista em primeira pessoa. Assim, não seria o marido-narrador ciumento o responsável pela dubiedade da conduta moral de Capitu, sendo possível manter o mistério ainda que com a permuta do texto para uma narrativa em terceira pessoa. Dentro da proposta de Sabino cabe investigar como retomam em *Amor de Capitu* as instâncias aqui tomadas como balizas de análise: o discurso bacharelesco, a imagem feminina, a postura cética e a autobiográfica aparentes no romance machadiano. Durante esse percurso investigativo, um detalhe não se pode perder de vista: a idéia de fidelidade ao texto-matriz no domínio da prática tradutória em termos gerais não se realiza plenamente, pois toda tradução, como largamente se discutiu no capítulo dois, traz

a marca da suplementação e da diferença, ocasionadas pela intervenção da figura do tradutor, que “re-apresenta” o texto criativamente, imprimindo neste as marcas do diálogo que trava com seu contexto ficcional contemporâneo.

Ao se reportar para *Amor de Capitu*, Luciana Fidelis de Souza, comenta: “há poucas diferenças entre a narrativa machadiana e a de Fernando Sabino” (2005, p. 62), o que é um engano tremendo. Apesar da manutenção dos principais traços da *diegese*, das demais semelhanças, sobretudo a vocabular, pois como diz Marilene Felinto (1999, p. 3), o autor mineiro “simplesmente reescreve a obra em terceira pessoa, na voz de um narrador externo ao texto machadiano”, é possível afirmar que o romance transforma radicalmente as bases de *Dom Casmurro*. O texto de Machado de Assis sem seu narrador casmurro adquire outra forma e outro sentido de uma maneira tão expressiva, que é impróprio assinalar a imponência do sema da semelhança na atividade tradutória feita por Sabino; a diferença é a nota guia do ritmo da tradução que a obra opera. Se mesmo o personagem Dom Casmurro relêsse a versão de seu livro reescrita por Sabino, provavelmente repetiria as mesmas palavras que usou ao refletir sobre os motivos da sua própria escritura logo no seu segundo capítulo: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 2005, p. 14).

Assim, toda e ressignificação de *Dom Casmurro* em *Amor de Capitu* passa pelas transformações que a retirada do discurso em primeira pessoa desencadeia. Logo, quando se tem um novo narrador modificam-se os traços da retórica da verossimilhança, da construção da imagem feminina, da postura ceticista pirrônica, da veia autobiográfica presentes em Machado. Vejamos como em *Sabino* estas instâncias adquirem nova roupagem, através da comparação entre alguns trechos de *Dom Casmurro* e suas respectivas reformulações em *Amor de Capitu*.

4.3.1 A retórica da verossimilhança transvertida para a terceira pessoa

Sabino transverte a narrativa para terceira pessoa e ao fazê-lo desencadeia, de imediato, o seguinte resultado: não há mais um narrador ciumento encabeçando o relato e conferindo a este um tom de retórica acusativa contra a

esposa supostamente adúltera; um narrador que, por isso, teria seu discurso digno de descrédito. Assim, as investidas retóricas de Dom Casmurro para convencer o leitor de que Capitu o traiu são dissolvidas. Analisemos nesta seção alguns dos diversos trechos em que isto fica evidente.

No Capítulo XVIII de *Dom Casmurro*, o narrador machadiano relata a tessitura de “um plano” para que ele se livrasse do seminário, plano que as marcas discursivas apontam estar Capitu na sua maquinação. E assim escreve:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois, mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no paquete e fugir, estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Lage em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando a minha mãe na praia à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diturna, examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar (ASSIS, 1997, p. 38).

Sabino refaz o trecho da seguinte maneira:

Aos quatorze anos, ela tinha idéias atrevidas, mas Bento sabia que na prática se faziam hábeis sinuosas, surdas e não alcançavam o fim proposto senão passo a passo. Tal era, aos olhos dele, a feição particular do caráter de sua amiga: combatendo seus projetos de resistência franca, preferia os meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diária, e examinando antes as pessoas com quem podiam contar (SABINO, 2005, p. 33).

Observa-se que em Sabino o chamativo diante do leitor, “como vê”, que marca a retórica, o procedimento de persuasão, é suprimido. E embora “o novo narrador” tente passar a idéia de que a percepção do caráter de Capitu é algo que se forma em Bento, como ilustra o uso das expressões “Bento Sabia” e “aos olhos dele”, a expressão que encabeça o parágrafo “Aos quatorze anos elas tinha idéias

atrevidas”, e que sugere a marca principal de Capitu ao longo de todo o livro de Dom Casmurro, isto é, sua astúcia, calculismo e dissimulação, se torna proveniente de sua construção particular enquanto organizador do relato, e não mais de Bento. A partir dessa observação, pode-se retirar o que se constitui como o procedimento global da tradução de Sabino quanto à questão da retórica da verossimilhança: as marcas de persuasão por parte do narrador machadiano são dissolvidas, ficando ainda, contudo, rastros da concepção do “antigo narrador” sobre o caráter de Capitu (o que será melhor focalizado na próxima seção). A reescritura, assim, opera o seguinte efeito: ao retirar a marca retórica, ela libera o discurso de Dom Casmurro de seu caráter suspeito. Como vimos em Silviano Santiago (2000), essas marcas retóricas quando percebidas sinalizam que a “culpa”, ou melhor, a suspeita, poderia ser vista sob um outro ângulo, sendo possível delegá-la ao próprio narrador Casmurro, que articula argumentos incipientes, dotados de uma concepção moralista cristã, de seminarista que foi, ainda embebidos de um ranço naturalista, para tecer a imagem adúltera da esposa. Com a dissolução da subjetividade narrativa, e conseqüentemente, das expressões e trechos que caminhavam para o convencimento do perfil culpado de Capitu, se percebe que Sabino “desculpa” o discurso de Dom Casmurro; seu ar de descrédito é minado em função de uma nova construção narrativa; esta, embora o suprima, ainda sustenta muito de suas concepções, como será discutido mais adiante.

Como se vê na análise do trecho acima, o comentário subjetivo de Dom Casmurro a respeito de que Capitu estenderia uma fila de canoas até a Europa para tê-lo para si é suprimido por Sabino; e o trecho representa justo a modelação do perfil astuto de Capitu, perfilação insinuante de que os atos atrevidos enquanto adulta, a dissimulação e, principalmente, a traição em seu cume, já se insinuavam nela desde menina, “como a fruta dentro da casca”. Quando essa dinâmica incriminativa, tecida na base de uma retórica da verossimilhança, é dissolvida, se tem um Dom Casmurro inocentado diante de seu relato suspeito. Na verdade, como não há Dom Casmurro no texto de Sabino, não há suspeita quanto ao discurso propriamente dito. Esta recai, como veremos na seqüência, apenas para

o olhar de Bento enquanto personagem ciumento que vê na esposa traços de mulher adúltera.

O final do capítulo XVIII de *Dom Casmurro* tem em Sabino estes seus últimos dizeres suprimidos: “Conto essas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no *Gênesis*, onde se fizeram sucessivamente sete” (ASSIS, 1997, p. 39). Este é uma espécie de arremate que freqüentemente aparece, com outras roupagens, é claro, no discurso de Dom Casmurro; é a sua “costura” discursiva para apontar situações suspeitas e convencer que Capitu tinha toda uma silhueta adúltera arraigada ainda na juventude. Tal supressão em *Amor de Capitu* é mais um exemplo, dentre tantas outras supressões feitas por Sabino, da iniciativa que o romance assume de retirar a suspeita sobre o discurso incriminativo de Dom Casmurro. Aqui se encontra uma primeira marca ideológica: o narrador, ao assumir tal postura, acabada “advogando em nome do advogado”, isto é, termina trabalhando para retirar aquele “outro gume da faca” que faz do discurso de Dom Casmurro uma ameaça contra a sua própria face, contra a imagem de “vítima traída”, de “bom moço enganado” que retoricamente parece querer passar.

Para que esta supressão da retórica da verossimilhança fique mais detalhadamente demonstrada, segue-se a análise de mais alguns trechos significativos para o entendimento dessa dinâmica que “enxuga” a suspeita sobre o discurso casmurro.

A retórica da verossimilhança no discurso casmurro se alimenta também do ímpeto de querer conferir um ar de seriedade e confiança para seus próprios argumentos lançados. Dom Casmurro enquanto escritor tem a necessidade de constantemente auto-afirmar seu livro como “a verdade pura”, insistindo no seu alto grau de exatidão ao contar o passado. O curioso é que em não poucos trechos essa auto-afirmação de exatidão se choca, paradoxalmente, com a sua confissão de que não tem boa memória para lembrar e contar os fatos. Em Sabino, essa necessidade de afirmar a credibilidade do próprio discurso se apaga completamente, pois não há, para todos os efeitos, mais narrador, nem discurso

casmurro; não há mais escrita de livro, há, sim, uma nova história narrada em terceira pessoa e que guarda, como que em palimpsesto, certas marcas da narrativa casmurra.

O capítulo L de *Dom Casmurro*, “Um meio termo”, que conta a partida para o seminário, assim se inicia:

Meses depois fui para o seminário de S. José. Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã, somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva. Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar esse escrúpulo de exatidão que me aflige. Entretanto, se eu me ativer só à lembrança da sensação, não fico longe da verdade; aos quinze anos tudo é infinito. Realmente, por mais preparado que estivesse, padeci muito. Minha mãe também padeceu, mas sofria com alma e coração; demais, o padre Cabral achara um meio-termo, experimentar-me a vocação; se no fim de dois anos, eu não revelasse vocação eclesiástica, seguiria outra carreira (ASSIS, 1997, p. 78).

Em *Amor de Capitu* ele reaparece:

Meses depois Bento foi para o seminário São José. Chorou muito na véspera e pela manhã. Por mais preparado que estivesse, sofria bastante. Sua mãe também sofreu, mas com alma e coração. Padre Cabral achara um meio termo: experimentar-lhe a vocação – se ao fim de dois anos não revelasse a vocação eclesiástica, seguiria outra carreira (SABINO, 2005, p. 86).

Nota-se que Sabino retira a subjetividade da narrativa casmurra, sua referida necessidade de reafirmar a sua legitimidade ao retratar o passado. Esse dado que deixava sob suspeita a narrativa primeira, pois se toma questionável uma prática de escrita que a todo instante precisa assinalar que “não fica longe da verdade”, sob pena de se imaginar justo sua tendenciosidade em relatá-lo (caso se tenha em mente que a voz narrativa é a de um marido ciumento), quando suprimido reverbera uma conseqüência bastante definida: dissolver a retórica aparente no romance machadiano e, assim, livrar o discurso matriz de *Dom Casmurro* da sua faceta digna de desconfiança.

Outra reformulação que demonstra a dissolução da incriminação discursiva de Capitu por parte do antigo narrador, ocorre em relação ao capítulo CXXXII, “O debuxo e o colorido”, onde o narrador claramente aponta a semelhança entre o filho Ezequiel a Escobar como o indício da traição. Em Machado de Assis o narrador retrata a distância entre ele e a esposa em face das “revelações” que lhe vinham diante da aparência do menino da seguinte maneira:

O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios não se notará aqui por ser miúdo e repetido, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem canseira. Mas o principal irá. E o principal era que nossos temporais eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta aquela má terra de verdade, tivemos outros de pouca dura; não tardava que o céu se fizesse azul, o sol claro e o mau chão, por onde abríamos novamente as velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo, até que outro pé de vento desbaratava tudo, e nós, postos à capa, esperávamos outra bonança, que não era tardia nem dúbia, antes total, próxima e firme.

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

Já entre nós faltava dizer a palavra última; nós a líamos, porém nos olhos um do outro, vibrante e decisiva, e sempre que Ezequiel vinha para nós não fazia mais que separar-nos (ASSIS, 1997, p. 168).

Toda essa subjetividade e lirismo presente no discurso de Dom Casmurro são retirados no romance de Sabino:

O que se passava entre Bento e Capitu naqueles dias sombrios era miúdo e repetido. Mas os temporais eram agora contínuos e terríveis. Entre os dois só faltava ser dita uma palavra, a última, que liam nos olhos um do outro. Quando Ezequiel estava com eles não fazia mais que separá-los (SABINO, 2005, p. 204).

A reescritura retira a expressão de Dom Casmurro que insiste na verdade da traição: “Antes de descoberta aquela má terra de verdade”, suprimindo as acusações de adultério mais incisivas feita pelo narrador machadiano, como chamar Escobar de “amigo comborço”. A própria supressão das metáforas

relativas ao mar, que associam os olhos de ressaca à morte de Escobar e ao naufrágio em vida de Bento Santiago, já retiram a carga retórica do discurso do narrador primeiro, que demonstra com elas plantar indícios que conduzam o leitor a duvidar do caráter de Capitu. E mesmo todo o semblante lírico, melancólico, apelativo para o compadecimento do leitor encontrados em Machado também ficam de fora, dissolvendo a tendência do antigo narrador para se fazer compreender na sua mágoa guardada durante tanto tempo em relação à “traição” da mulher da sua vida.

A análise desses trechos, assim, aponta e demonstra a tendência da obra de Sabino mediante seu procedimento de suprimir a subjetividade de Dom Casmurro do romance machadiano: retirar do discurso casmurro seu caráter suspeito, sua impostura enquanto narrador que dominado pela paixão do ciúme, apresenta toda a sua formação bacharelesca como um trunfo para montar uma retórica da verossimilhança capaz de formular uma imagem adúltera da esposa. Como se percebe, essa silhueta apresentada por *Amor de Capitu* transforma os sentidos de *Dom Casmurro*, uma vez que modifica as formas da força incriminativa se manifestar em relação ao discurso do narrador primeiro. Desse modo, é importante, ao se falar na obra de Sabino, ficar atento para tais transformações que ela opera no texto-matriz, procurando não se ficar em pareceres analíticos que enxergam em maior escala a semelhança entre os dois textos.

Finalizada uma primeira abordagem de como o discurso bacharelesco se manifesta em *Amor de Capitu*, cabe, agora, analisar como essa supressão da retórica da verossimilhança interfere na construção da imagem da mulher por parte do “novo” narrador.

4.3.2 A Imagem feminina sob a marca de Dom Casmurro

Sabino diz efetuar a recriação literária do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro, mas à revelia de sua proposta, se observam as

marcas do narrador machadiano no texto, sobretudo, quando se está em questão a imagem de Capitu.

Sabe-se que o narrador-personagem da obra primeira em muitos momentos se demonstra atônito, desconfortável e dubitativo quanto à verdadeira essência do caráter da esposa, daí a abordagem já discutida de Maia Neto (2007) concentrar na figura feminina o centro motivador da postura ceticista pirrônica que lhe é característica. Mas, por outro lado, como fica aparente, durante toda a sua narrativa ele vai tecendo indícios para se chegar a uma modelagem convincente de um perfil adúltero da mesma, isto é, assume uma postura dogmática. Embora a obra de Sabino, como se viu na seção anterior, dissolva muito do teor incriminativo do discurso casmurro, ao afetar certos procedimentos presentes na sua retórica da verossimilhança, ainda ficam na reescritura marcas da tendência de Dom Casmurro para recortar a personagem feminina como dissimulada, calculista, astuciosa e, enfim, uma ótima candidata à traição.

O primeiro traço que ilustra o caso está relacionado com a seleção dos fatos narrados e a sua seqüência temporal, que são mantidos na reescritura, acarretando na incorporação da linha que reúne indícios acusativos contra Capitu. Ao empreitar a atividade de escrita, Dom Casmurro, no capítulo II, “Do Livro”, ressalta o caráter reminescente de sua composição: “vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo viverei o que vivi” (ASSIS, 1997, p. 15); mas, como mostra a leitura de Silvano Santiago (2000), a sua narrativa apresenta uma retórica incriminativa contra a esposa. Tal retórica da verossimilhança, como insistentemente aqui se assinala, apresenta o perfil de Capitu desde menina até a fase adulta, pontuando constantemente as atitudes atrevidas, calculistas, dissimuladas, que a acompanham desde a rua de Matacavalos até a praia da Glória. A seleção de cada situação: o primeiro beijo tomado por iniciativa dela, um segundo beijo concedido a Bentinho supostamente por astúcia na iminência do pai aparecer, as estratégias para dissimular o amor dos dois e burlar a promessa de seminário feita por Dona Glória, a irreverência de propor que Bentinho lhe batizasse o primeiro filho, o olhar para o Dândi a cavalo, o esquecimento do pregão das cocadas, e tantas outras situações selecionadas

para o relato, como ainda os olhos de ressaca a tragar o defunto Escobar, e a “confessar” que o filho era o espelho do amigo e compadre ao mirar a fotografia deste, formam um percurso de acusação. Gradativamente, como se sabe, essa seqüência de eventos, articuladas por Dom Casmurro, vai moldando uma personagem feminina que apresenta todas as ferramentas para figurar como uma adúltera; trata-se de uma retórica que visa convencer pela reunião de aparências, as quais apresentem indícios convincentes de uma dada verdade. Tais aparências, embora não sejam a verdade, são apresentadas para que como verdade sejam aceitas.

Em Sabino, embora ele retire Dom Casmurro e certas marcas precípuas da retórica da verossimilhança, como os diálogos com o leitor, por exemplo, que representam explicitamente um recurso de persuasão, a seleção do retrato de Capitu na seqüência temporal da infância à vida adulta é mantido, de modo que o novo narrador é agora quem assume as rédeas da construção do perfil feminino, e o faz conservando os eventos em que toda “a arte fina de Capitu” retratada por Dom Casmurro, isto é, sua dissimulação e astúcia de “estrategista”, fica ilustrada e saliente. O novo narrador em terceira pessoa, assim, reproduz a dinâmica da narrativa de Dom Casmurro quanto à seleção de eventos que moldam uma Capitu passível de ter seu caráter moral posto em dúvida. Dessa forma, pode-se dizer que, por este ângulo do ato da seleção, o texto de Sabino, embora sustente retirar o narrador Dom Casmurro, não se livra facilmente das marcas da narrativa deste, mas sim, assume muito da sua silhueta, a qual, como largamente se sabe, hierarquiza a culpa em vez da dúvida a respeito da figura feminina.

Passemos agora para a análise de trechos em que se percebe a tendência do novo narrador para encampar a visão de Dom Casmurro sobre a figura feminina no seu relato. O primeiro trecho analisado na secção anterior já traz o indício desse encampamento, como foi indicado anteriormente. Antes, em Machado, era Dom Casmurro, o narrador ciumento e inseguro que afirmava “Aos quatorze anos, ela tinha idéias atrevidas”; quando essa frase se transpõe em Sabino, com um narrador em terceira pessoa, ela ganha nova conotação, passa a ser aceita com menos resistência por parte do leitor, que agora sabe não estar

mais diante do marido-narrador inseguro, advogado, capaz de tecer um livro de traços incriminativos contra a mulher, mas sim, diante de uma outra voz narrativa que se coloca fora dos eventos narrados, portanto, uma voz com mais credibilidade que a de Dom Casmurro. Dessa maneira, se torna mais fácil aceitar o ponto de vista de que Capitu era mesmo atrevida quando adolescente; atrevimento que se estenderia até a fase adulta. Há motivos para desconfiar do discurso casmurro, dado o seu caráter passional, mas na voz do novo narrador, a mesma frase passa como um dado informativo cuja legitimidade não mais se coloca sob suspeita. Assim, o caráter atrevido da menina de Matacavalos é ressaltado em *Amor de Capitu*. A própria titulação da obra já indica que na reescritura de Sabino é a figura feminina que retorna em destaque, e destacada com tintas mais carregadas, como se vai percebendo, para o seu caráter atrevido ficar acentuado, retornando, agora, numa outra voz discursiva sem o descrédito anterior.

Nessa perspectiva particular, se está diante de um traço marcante da obra em relação a de Machado de Assis: apresentar, especificamente quanto a este aspecto, um caráter mais unívoco e menos dúbio. É como se o discurso machadiano abrisse mais brechas para o leitor duvidar tanto do caráter da esposa, quanto das convicções do marido-narrador. Mas, como será visto mais a frente, essa redução da ambigüidade machadiana, que nesses trechos peculiarmente se mostra, sofre a tentativa de burla pela nova voz narrativa. Esta, mais propriamente nas cenas finais do relato, as mais decisivas para a “convicção” da traição, investe em expressões sugestivas de que todos os fatos contados estão centrados na mente questionável do protagonista Bento.

Outra adjetivação que “o novo” narrador de Sabino encampa de Dom Casmurro sobre Capitu e que ilustra a sua tendência para assumir a visão dele sobre a figura feminina está no trecho em que se descrevem os olhos da personagem nos momentos que antecedem o segundo beijo do casal de adolescentes:

Ali chegando deu com Capitu na sala, na mesma sala sentada na marquesa, almofada no colo, cosendo em paz. Não olhou de frente,

mas a furto e a medo, ou, como dizia José Dias: oblíqua e dissimulada (SABINO, 2005, p. 60).

Embora a expressão “oblíqua e dissimulada” seja de José Dias, o narrador de Sabino, como se percebe, acaba tomando-a para si, demonstrando no trecho apresentar a mesma visão do agregado a respeito do olhar da moça. Desse modo, o “novo” narrador ratifica o ponto de vista de Dom Casmurro, que assim, com este perfil de mulher dona de um caráter suspeito, pretende descrevê-la. Daí, mais uma vez, a proposta de Sabino de escrever um romance fiel ao machadiano, mas sem o narrador de origem, se encontra parcialmente impossibilitada, pois, a transmutação do texto de Dom Casmurro para a terceira pessoa carrega os rastros daquele, isto é, muitas das suas concepções e valores.

Outro trecho da obra de Sabino centrado no olhar de Capitu e onde pode ser vista uma maneira peculiar de representação da imagem feminina é aquele em que é narrado o enterro de Escobar; cita-se:

Chegou enfim a hora da encomendação e da partida do corpo. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, e as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Bento viu Capitu a olhar alguns instantes para o cadáver de maneira tão fixa, que não se admirou ao lhe saltarem dos olhos algumas poucas e silenciosas lágrimas. As dele cessaram logo. Ficou a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando furtivamente para as pessoas que estavam na sala. Redobrou de cuidados com a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parecia retê-la também. Houve um momento em que Bento viu os olhos de Capitu fitarem o defunto, como os da viúva, sem o pranto nem as palavras dela, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (SABINO, 2005, p. 194).

A passagem apresenta uma mescla do que é: a) o narrador em terceira pessoa a encampar a visão de Dom Casmurro sob o perfil suspeito de Capitu e b) a sua tentativa de colocar que o que está representado na sua voz narrativa se trata do olhar em particular de Bento sobre a esposa, ponto de vista que se aparta, portanto, de suas percepções enquanto novo narrador da história. É interessante

observar como nesta transposição da narrativa casmurra para terceira pessoa tal mistura demonstra a tensão que a reescritura incorpora ao tentar retirar o narrador casmurro, mas não conseguir a façanha por completo. A sentença “Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer a si mesma” mostra que o que antes em Machado era uma visão de Dom Casmurro, passa a ser acolhida pela nova voz narrativa. Nesse caso, temos mais uma qualificação da personagem feminina que insinua a sua dissimulação; ainda que haja o verbo “parecia” promovendo uma dúvida a respeito do que ela de fato sentia/pensava, o narrador de Sabino encampa o ponto de vista de Dom Casmurro, porque na sua reescrita dá margem para que seja pensado que Capitu “vencia a si mesma” naquele momento problemático, em que precisava conter as lágrimas diante de Escobar, seu suposto amante. Processo semelhante é visto em “Capitu enxugou-as depressa, olhando furtivamente para as pessoas que estavam na sala. Redobrou de cuidados com a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parecia retê-la também”; quando a nova voz narrativa afirma que o cadáver parecia reter além de Sancha, a viúva, também Capitu, fica ainda a sombra do que Dom Casmurro, na narrativa machadiana, procurava passar: a imagem de Capitu como possível traidora.

Por outro lado, na construção “Bento viu Capitu a olhar alguns instantes para o cadáver de maneira tão fixa, que não se admirou ao lhe saltarem dos olhos algumas poucas e silenciosas lágrimas”, se percebe que o novo narrador transforma o ponto de vista pessoal de Dom Casmurro na visão do personagem Bento, tentando demarcar o distanciamento entre o que faz parte de seu ponto de vista e o que pensa o personagem. É um procedimento que se repete em “Houve um momento em que Bento viu os olhos de Capitu fitarem o defunto como os da viúva, sem o pranto nem as palavras dela, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (SABINO, 2005, p. 194). Assim, a expressão “Bento viu”, vem substituir a própria visão de Dom Casmurro narrada em primeira pessoa, e vem à procura de manter um distanciamento desta visão casmurra. Sabino, como se observa, está a empregar na sua reescritura o recurso do ponto de vista da onisciência seletiva, isto é, narra em terceira pessoa, centrando a narrativa num ponto de vista particular, o de

Bento. Como se vê, a partir da análise do trecho, em *Amor de Capitu*, na tessitura da imagem feminina, convive uma dupla tendência: o encapamento e, simultaneamente, a tentativa de distanciamento da visão de Dom Casmurro. Mas, embora, Sabino proponha, através de modificações no procedimento narrativo, retirar Dom Casmurro na sua tradução, aqui, acolá, retornam as marcas da percepção dos fatos do marido ciumento, às vezes de maneira mais forte, outras vezes mais branda.

O projeto romanesco de Sabino, como ele afirma, é manter a dúvida evocada pela obra de Machado, isto é, ser fiel ao romance sem o narrador ciumento de origem. É em torno do parecer sobre os atos de Capitu, que Sabino, ao colocar a narrativa na terceira pessoa deseja realizar tal proposta. Nos momentos finais da narrativa de Dom Casmurro, o narrador protagonista parte para a acusação direta de Capitu, tendo como ponto de partida a sua visão das atitudes da esposa, que lhe pareciam suspeitas e indicativas da traição. Ao lermos *Dom Casmurro*, pelo menos no horizonte de expectativa atual, saímos da leitura com a seguinte idéia que nos aparece mais imediatamente: não se pode definir exatamente o que houve entre o casal; a narrativa, embora procure apresentar fortes indícios de que a esposa é adúltera, é narrada de um ponto de vista passional e não se pode confiar neste discurso totalmente. Em Sabino, tenta-se manter a ambigüidade, mas com a mudança de que o relato, agora, conta em terceira pessoa como o personagem Bento “viu” os fatos, de maneira que a sua visão também pode ser colocada em questão. Vejamos isto em alguns trechos.

O capítulo CXXXIX de *Dom Casmurro* “A fotografia”, em que é narrado como o narrador-protagonista tira as conclusões de que Ezequiel é filho de Escobar, reescrito em Sabino ilustra como a ambigüidade procura se manter. Reformula-se o texto assim:

Capitu e ele, involuntariamente, olharam para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela se fez aos olhos de Bento a confissão pura. Para ele, não havia como negar: devia existir por força alguma fotografia de Escobar em pequeno que seria o menino Ezequiel (SABINO, 2005, p. 214).

Assim, as partículas introduzidas ‘aos olhos de Bento’ e ‘para ele’, vêm tentar manter a perspectiva de que as conclusões são de Bento (não mais de quem narra), um personagem ciumento, inseguro, e que, portanto, podem ser colocadas também em questão.

Mas novamente se percebe que a nova voz narrativa ainda traz resíduos da visão unilateral de Dom Casmurro. Na narração do retorno de Ezequiel da Europa já crescido, Sabino assim reescreve:

Bento Não se mexeu. Era nem mais nem menos o seu amigo antigo e jovem companheiro do seminário São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores mais vivas, o mesmo rosto do seu amigo. Trajava roupa moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia o morto. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. O próprio amante da sua mãe, de quem era filho (SABINO, 2005, p. 222).

É perceptível que o novo narrador acaba enfatizando e legitimando a visão da semelhança entre Ezequiel e Escobar, dando vazão, portanto, ao ponto de vista do narrador antigo. Com isso, o texto de Sabino, embora narre em terceira pessoa, e em muitas situações reescreva a história tentando manter a ambigüidade, apresenta tais ‘escapulidas’, que demonstram ainda a forte presença da ‘dogmatização’ de Dom Casmurro para que se acredite na traição. Como já se colocou, *Amor de Capitu* encerra essa tensão entre querer e não conseguir completamente se livrar do narrador Dom Casmurro, seus valores e percepções dos fatos. Com isso, a imagem feminina na obra aparece embalada por tal tensão: ora o novo narrador, quando não se distancia tanto da visão de Dom Casmurro, sugere e legitima seu caráter pérfido, como se viu nos trechos analisados, ora a imagem de Capitu aparece como fruto da ‘visão de Bento’, visão ciumenta e que, portanto, pode ser colocada em dúvida.

E o romance de Sabino assim refaz as palavras finais de *Dom Casmurro*:

Restava saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou esta foi mudada naquela em consequência de algum procedimento seu. Ocorria-lhe um trecho da Bíblia: ‘Não

tenhas ciúmes de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas acreditava que não era isso: lembrava-se de Capitu menina, tinha de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

Em suma, a certeza que lhe ficara era apenas esta: a sua primeira amiga e seu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem se juntando e o enganando.

– Que a terra lhes seja leve! – concluiu.

E não tendo nada de melhor a fazer, começou a escrever um livro (SABINO, 2005, p. 227).

Como se percebe, a narrativa se transverte para a terceira pessoa, mas o arremate final não descuida em apontar que as conclusões são de Bento, de seu ponto de vista particular, pois a certeza era a que “lhe ficara”, de modo que o novo narrador finaliza, através desta tentativa de distanciamento, incitando que o leitor se depare com a suma: a traição faz parte da crença de Bento, mas ele, este personagem ciumento, pode estar certo, ou não; daí nem tudo se definiria.

Mas detectada a referida tensão entre a tendência a seguir o ponto de vista casmurro e a de tentar sustentar a ambigüidade do romance machadiano, há de ser reconhecido que a reescritura de Sabino pende mais para a primeira investida, pois apenas muito timidamente as expressões citadas que sugerem a ambigüidade se colocam diante da preponderância de toda uma narrativa que se refaz calcada na seleção factual do narrador incriminativo. O novo narrador, como o antigo, passa a maior parte da narrativa a perfilar Capitu, a reunir seus gestos dissimulados de menina à mulher, sugerindo mais sua perfídia, de modo que praticamente só ao final da narrativa é que ele vai introduzindo “a parcela mais significativa” da sugestão de que a conclusão tomada por Bento é fruto de seus olhos ciumentos. Colocando, assim, os termos literalmente numa balança, é perceptível a tendência ideológica da produção de Sabino a sugerir muito mais a traição, do que a ambigüidade em si mesma, embora não seja negada a sua tentativa.

Portanto, o *Amor (“mais possivelmente traidor”) de Capitu* é o que aparenta ser a força maior a ser sugerida pela obra. O autor implícito deixaria aí, as marcas de seu posicionamento ideológico afim ao de Dom Casmurro, assimilando a

postura patriarcal deste em relação ao comportamento feminino. Como diz Costa Lima em um pensamento aqui já colocado (ver capítulo 1, item 1.4.1.4), a disposição para culpar ou inocentar Capitu é típica de um estreitamento da perspectiva ficcional do romance machadiano, em função de valores de uma leitura arraigada ainda em uma postura patriarcal. A tradução de Sabino, nesse quesito, parece compartilhar de tal atitude um tanto reducionista, uma vez que macula a perspectiva aberta da obra. E aqui, se faz bastante apropriado, em face do que ocorre em *Amor de Capitu*, citar Maria Lúcia Dal Farra, quando a ensaísta destaca que as marcas autorais mostram-se presentes em cada parte do texto, para além de uma suposta “objetividade” almejada:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (1978, p. 20).

A partir na análise, se observa que as marcas ideológicas da autoria implícita de Sabino em torno da representação feminina não conseguem ficar escondidas. A tendência para culpar Capitu pulsa em seu texto.

4.3.3 O ceticismo traduzido em tripla realização e a autobiografia minada

O ceticismo pirrônico aparente na perspectiva narrativa de Dom Casmurro na obra machadiana tem uma nova significação em *Amor de Capitu*. há momentos em que ele passa a ser incorporado pela voz do narrador em terceira pessoa. Se em Machado Dom Casmurro se mostrava com dificuldades para fechar um julgamento definido em torno da personalidade fugidia de Capitu, esta mesma impossibilidade de tecer traços acabados à personagem aparece na voz do novo narrador de Sabino. Vejamos algumas passagens em que essa espécie de compartilhamento do ceticismo aparece.

O uso do verbo “parecer” é uma prática constante de Dom Casmurro no tratamento dos atos de Capitu e termina sendo englobado na reescritura, o que demonstra como o novo narrador soma à sua narrativa a perspectiva duvidosa em torno da personagem feminina: “Capitu não parecia crer nem descrer, não parecia sequer ouvir. Era uma figura de pedra” (SABINO, 2005, p. 29).

A postura indagativa sobre ela aqui novamente se revela na nova voz narrativa, que se mostra entrelaçada com a focalização do que se passa na mente de Bento, e indaga justo com ele os motivos de Capitu insultar Dona Glória de “papa missas”: “Mas os impropérios contra a mãe – como entender que a chamasse de nomes tão feios, e principalmente contra princípios religiosos que eram também os dela?” (SABINO, 2005, p. 30).

Mas muitas das passagens em que fica mais aparente em Machado a postura ceticista de Dom Casmurro são suprimidas por Sabino. Um exemplo está na reescritura do trecho em que Bento tenta dar o segundo beijo em Capitu, mas ela recua inicialmente e quando o pai estava para aparecer, o surpreende beijando-o rapidamente. Em Dom Casmurro o início do evento está escrito da seguinte maneira:

Não conhecendo a lição do *Cântico*, não me acudiu estender a mão esquerda por baixo da cabeça dela; demais este gesto supõe um acordo de vontades, e Capitu, que me resistia agora, aproveitaria o gesto para arrancar-se à outra mão e fugir-me inteiramente. Ficamos naquela luta, sem estrépito, porque apesar do ataque e da defesa, não perderíamos a cautela necessária para não sermos ouvidos lá de dentro; a alma é cheia de mistérios. Agora sei que a puxava; a cabeça continuou a recuar, até que cansou; mas então foi a vez da boca. A boca de Capitu iniciou um movimento inverso em relação à minha, indo para um lado, quando eu buscava um lado oposto. Naquele desencontro estivemos, sem que ousasse um pouco mais... (ASSIS, 1997, p. 62).

Mais adiante Dom Casmurro conta como o beijo acontece no momento em que Pádua chega, demonstrando mais uma vez pouco compreender os atos de Capitu:

Ouvimos o ferrolho da porta que dava para o corredor interno, era a mãe que abria. Eu, uma vez que confesso tudo, digo aqui não tive tempo de soltar as mãos da minha amiga; pensei nisso, cheguei a

tentá-lo, mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios (ASSIS, 1997, p.64).

Sabino reescreve a passagem retirando a subjetividade da descrição de Dom Casmurro e ainda suprimindo a expressão que marca o perfil ceticista do narrador machadiano: “a alma é cheia de mistérios”. Vejamos como o trecho fica:

Ficaram naquela luta sem estrépito, porque não perdiam a cautela necessária para não serem ouvidos lá de dentro. A cabeça dela começou a recuar, até que cansou; então foi a vez da boca. A boca de Capitu iniciou um movimento inverso em relação à dele, indo para um lado enquanto ele a buscava do outro. Ficaram naquele desencontro, sem que ele ousasse um pouco mais... (SABINO, 2005, p. 62).

E logo adiante:

Ouviram o ferrolho da porta que dava para o corredor interno; era a mãe que abria. Ele não teve tempo de soltar as mãos de Capitu. Chegou a tentar, mas agora ela é que, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado: pousou a boca em sua boca e deu de vontade o que estava recusando à força (SABINO, 2005, p. 63).

Assim, ao reescrever a passagem dessa maneira, Sabino dissolve a parcela indagativa do discurso casmurro em tomo de Capitu, afetando a tônica ceticista pirrônica que o romance machadiano apresenta.

Algo que precisa ser assinalado é que embora a narrativa de Sabino dissolva parte da perspectiva ceticista pirrônica do narrador Dom Casmurro, ela dá margem para que se perceba que o próprio personagem Bento apresenta uma visão de Capitu que não lhe é exata, mas nebulosa. Tem-se os trechos: “Capitu lhe parecia lívida” (2005, p. 211); “o porte não pareceu a ele o de acusada” (2005, p.212); Capitu, por sua vez, não pôde deixar de rir, um riso que ele não saberia descrever” (2005, p. 213); “Os olhos com que ela disse isto pareceram a ele disfarçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera” (2005, p. 214).

Estes, como se nota, preservam a percepção incerta de Bento quanto à Capitu, e portanto, aludem ao ceticismo que o protagonista do romance machadiano apresenta.

A resignificação do ceticismo em *Amor de Capitu*, dessa forma, pode ser mapeada da seguinte maneira: Sabino a faz circular em três diferentes perspectivas, (a) fundida à nova voz narrativa em terceira pessoa; (b) de modo dissolvido e suprimido em certas passagens; (c) podendo ser vislumbrada no pensamento do protagonista Bento sobre Capitu, que é apresentado pelo novo ponto de vista, agora onisciente seletivo. A tendência de retratação nebulosa de Capitu, como vai se percebendo, mesmo que diferenciadamente retorna no romance de Sabino. Isto permite afirmar que a obra não perde totalmente de vista o caráter indecível que Machado interpõe no seu texto, embora como já se disse, haja uma redução considerável dessa indecibilidade, ao se dar maior vazão à imagem de um “amor de Capitu” digno de suspeitas, próximo do adultério.

No que concerne à questão da autobiografia, o que se pode observar é que ela retorna de maneira ausente em *Amor de Capitu*. Ao “retirar” Dom Casmurro da sua reescritura, Sabino suprime a atividade de escrita do livro e, conseqüentemente, a reflexão do livro em torno da confecção do próprio livro. Com isso, aquelas questões aparentes em *Dom Casmurro*, e aqui já discutidas, como a luta entre a autoria e a escritura, isto é, a tentativa do autor controlar os sentidos e alcance das próprias palavras; a investida do personagem enquanto escritor, que ao fim de sua narrativa “memorialista” se encontra pronto para a empreitada de uma nova produção escrita, a *História dos Subúrbios*; ou o fato de a escritura interferir na sua condição de Dom Casmurro, etc. são dissolvidas pelo texto de Sabino, que não mais oferece terreno para elas.

Primeiramente, ao se tratar da questão da autobiografia em Sabino, se assinala de imediato que o autor mineiro suprime os dois primeiros capítulos do livro de Dom Casmurro. Capítulos nos quais a autobiografia se realiza de maneira nítida, pois versam respectivamente sobre o título e a justificativa do livro. Sabino, então, começa sua reescritura abandonando os dois capítulos iniciais do romance de Machado, e parte para transcrevê-lo para a terceira pessoa a partir do

capítulo III, “A denúncia”, em diante. Tal procedimento faz de *Amor de Capitu* uma obra que afeta diretamente o caráter primeiro do romance de Machado, o qual não se contenta em contar uma história de suspeita de traição apenas, mas também de problematizar o como se conta uma história, como se faz um livro.

Analiseemos alguns momentos em que Sabino retira a questão do livro que se problematiza dentro do próprio livro da preocupação de Dom Casmurro enquanto escritor que deseja “cuidar” e controlar os sentidos de sua obra, ao reescrever *Dom Casmurro*. Um caso ilustrativo é a supressão de parte do capítulo LXXXIV, “O chamado”, e dos capítulos inteiros LXXXV, “O defunto” e LVIII, “Amai, rapazes”, nos quais se encontra o início da narração do caso Manduca (o garoto leproso, filho de pequenos comerciantes) e alguns comentários metanarrativos. Ao contar que não tinha vontade de atender ao chamado dos pais do enfermo para vê-lo, Dom Casmurro escreve o seguinte: “Custa-me dizer isto, mas antes peque por excessivo que por diminuto. Quis responder que não, que não queria ver Manduca, e fiz até um gesto para fugir” (ASSIS, 1997, p. 118). No trecho é visível a sua preocupação com a imagem da sua narrativa, isto é, sua preocupação para que ela venha a “pecar” da maneira mais interessante possível, por excesso e não por falta, o que é também a problematização do próprio ato de escrita. Aí reside claramente a tendência de Dom Casmurro a querer dominar a sua escrita, fazer com que ela diga o que ele ordena e da maneira que ele acha mais apropriado. Quando Sabino suprime tais comentários, retira, portanto, esses traços característico do “autor suposto” criado por Machado.

O capítulo suprimido “Amai rapazes”, contém o seguinte:

Era tão perto, que antes de três minutos me achei em casa. Parei no corredor a tomar fôlego; buscava esquecer o defunto, pálido e disforme, e o mais que não disse para não dar a estas páginas um aspecto repugnante, mas podes imaginá-los. Tudo arredei da vista, em poucos segundos, bastou-me pensar na outra casa, e mais na vida e na cara fresca e lépida de Capitu... Amai, rapazes! E, principalmente, amai moças lindas e graciosas; elas dão remédio ao mal, aroma ao infecto, trocam a morte pela vida... Amai, rapazes! (ASSIS, 1997, p.119)

Novamente se percebe o narrador preocupado com o teor de suas páginas, preocupado com que elas tragam ao seu leitor em vez de repugnância, bem estar. Daí, em vez de contar eventos desagradáveis, ele sugere que o leitor os imagine, assim, livra-se da escrita de páginas repugnantes e, logo em seguida, adentra num diálogo direto com seu leitor colocando em pauta um tema brando e prazeroso: o amor de moças lindas e graciosas. Aí se vê Dom Casmurro refletir sobre a composição de seu livro e tentar dominá-lo para que ele desperte somente o que ele quer projetar.

O trecho seguinte, do capítulo XCII, “O diabo não é tão feio como se pinta”, que é do mesmo modo suprimido por Sabino, também revela a necessidade que Dom Casmurro tem de tematizar a própria escrita, bem como ilustra sua tentativa de domínio diante dela:

Mas o tempo apagou depressa todas as saudades e ressurreições. Nem foi só ele; duas pessoas vieram ajudá-lo, Capitu, cuja imagem, dormiu comigo na mesma noite, e outra que direi no capítulo que vem. O resto desse capítulo é só para pedir que, se alguém tiver de ler o meu livro com alguma atenção mais da que lhe exigir o preço do exemplar, não deixe de concluir que o diabo não é tão feio com se pinta (ASSIS, 1997, p. 125).

Como o trecho se ausenta da reescritura de Sabino, é natural perceber que a questão da autobibliografia nela fica ausente. A única menção à escritura de um livro que aparece em *Amor de Capitu* está na última linha do romance que não é uma sentença reformulada da primeira para a terceira pessoa, mas é criada inteiramente por Sabino: “E não tendo nada de melhor a fazer, começou a escrever um livro” (SABINO, 2005, p. 227). Tal iniciativa marca, somente agora em momentos finais, a preocupação de *Amor de Capitu* ser “fiel” ao romance machadiano e não deixar de colocar que Bento tem a iniciativa da escrita do livro. Só que em Machado, este livro a ser escrito pelo protagonista é definido como “*A história dos subúrbios*”, de modo que em Sabino não se pode precisar se se trata deste mesmo livro ou de seu livro “de memórias” para contar a sua história e “viver o que viveu”, livro cujo título viria a ser, se tomamos como parâmetro a obra machadiana, *Dom Casmurro*, assim nomeado graças a um certo encontro com um

poeta num trem. Dessa maneira, observa-se essa minúscula abertura interposta por Sabino quanto à questão de Bento ser um escritor.

Fica, dessa forma, assim delineada a resignificação da autobiografia em *Amor de Capitu*. não havendo mais Dom Casmurro, não há mais escrita de um livro dentro do livro, nem as problematizações do processo de escrita ou a luta da autoria frente ao texto que ao controle dela escapa. É curioso notar que *Amor de Capitu* é uma obra paródica e, portanto, já metaficcional por natureza, pois nasce do propósito de repensar como uma obra de ficção marcante do nosso imaginário literário como *Dom Casmurro* pode ser vista com outra roupagem e outro ponto de vista, e contudo, refaz os sentidos do texto machadiano retirando uma das suas marcas mais significativas: a questão do *mise-em-abime*. Justo foi este traço um dos que fizeram com que Machado se destacasse dentre a produção realista e naturalista de seu tempo; ao colocar em cena um “autor suposto” que tem seu discurso sob pena de descrédito por ser emocionalmente um homem levado pelo ciúme, não podendo apresentar os fatos de sua vida como um espelho, mas apenas com passionalidade e enfiamento de perspectiva. A reflexão interposta pelo autor fluminense, nesse sentido, é que nenhuma escrita espelha o real, mas o cria, a partir de perspectivas particulares, que podem se aceitar, ou não, pela diversidade de leitores.

É bom ressaltar que quando se atenta para o fato de *Amor de Capitu* suprimir a questão autobiográfica não vai aí nenhuma censura; a supressão não deve ser vista como uma perda exclusivamente negativa. O que se está pontuando é sua maneira particular de re-apresentar, traduzir os sentidos de *Dom Casmurro*. Se não há mais tal traço que na obra de Machado é fulcral, isso se dá ao fato de que o projeto paródico da obra revisita o texto-matriz sob uma perspectiva crítica para torná-lo diferente, mais precisamente, para suplementar a sua imagem interpretativa mais recorrente no domínio da leitura comum e especializada: a de que a ambigüidade evocada pelo texto está no ponto de vista em primeira pessoa. Se a autobiografia é retirada por um lado, tal supressão se justifica pela proposta de um suplemento a *Dom Casmurro*, por outro: tentar

enxergar o romance agora sob o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa.

5.CONCLUSÃO

Estudado em particular como *São Bernardo* e *Amor de Capitu* respectivamente traduzem-reescrevem *Dom Casmurro*, chega-se à etapa final do trabalho: arrematar comparativamente os traços peculiares apresentados pelas duas traduções. A primeira demarcação da peculiaridade de cada uma delas a ser destacada está no fato de que, como já se colocou, em *São Bernardo* não se encontra um projeto do autor Graciliano para reescrever *Dom Casmurro*, isto é, não faz parte da sua intenção recriar o texto machadiano. Tal recriação é uma instância que pode, ou não, ser atualizada somente pelo leitor, que, como diz Barthes (2004), ao “levantar a cabeça” durante o ato de leitura, pode estabelecer uma associação entre as obras, de modo que vislumbre em *São Bernardo* um retorno diferenciado do romance machadiano. Mas, em contrapartida, *Amor de Capitu*, já nasce de um ato de vontade intencional de Sabino, que parodicamente se debruça sobre *Dom casmurro* para reescrevê-lo. Lembrando, nesse caso, que como argumenta Hutcheon (1991), a paródia não se identifica com seu sentido mais restrito de ridicularização, e sim, com a sua acepção mais ampla: a de retorno crítico ao texto-matriz, conferindo a este sentidos suplementares e se colocando diante dele como uma reverência.

Quanto aos tópicos focalizados como balisas de análise: o discurso bacharelesco, a imagem feminina, o ceticismo e a autobiografia, como já houve uma análise detalhada de suas ressignificações nas duas obras, nesta seção conclusiva, procurando-se evitar maiores repetições, será traçado de maneira mais sucinta e geral um panorama comparativo a respeito das sua singularidades em cada reescritura.

5.1 A diferença na dissolução da retórica da verossimilhança

A partir da análise das duas traduções, é possível mapear um traço comum entre elas em torno do discurso bacharelesco articulador da “retórica da verossimilhança” presente em *Dom Casmurro*. Tanto *São Bernardo* quanto *Amor de Capitu* “dissolvem” a força acusativa do discurso de Dom Casmurro. Mas cada romance assume uma maneira particular de fazê-lo.

Em Graciliano, embora se encontre o elo fundamental com *Dom Casmurro* na temática do ciúme e na presença da atividade de escritura do livro, viu-se que o narrador Paulo Honório, em vez de traçar o perfil da esposa para que a imagem moral desta seja colocada em questão, como faz o narrador machadiano, elabora um discurso que consiste muito mais na tessitura do seu próprio perfil. Um perfil de burguês, que deixou seu espírito se guiar pelo capitalismo, se tornando um homem bruto, um patrão explorador do trabalho alheio, dono de uma postura impiedosa e reificada diante da vida e, portanto, um marido possessivo e ciumento, que via na generosidade da esposa um motivo de desconfiança, chegando a num primeiro momento julgá-la como uma mulher infiel, gerando várias situações desgastantes em seu casamento, o que a conduz ao suicídio. Com esta silhueta, a sua narrativa, diferente da de Dom Casmurro, se constitui como uma verdadeira autocrítica, um repensar de seus próprios atos brutais. Paulo Honório está, portanto, a criticar seu próprio perfil, e não o de Madalena. O livro que está a escrever se atém muito mais a justificar tais atos grosseiros pela sua trajetória particular de homem que passou a vida a ser movido pelo desejo do lucro, de homem de “alma agreste”, traço impelido pela “vida que lhe foi também agreste”. É por essa razão que não há mais retórica de verossimilhança para incriminar a esposa; além do que, o discurso bacharelesco não retorna em *São Bernardo*, porque o retrato de Paulo Honório não se assemelha ao do personagem machadiano quanto à sua formação intelectual: ele não é um bacharel em direito, nem ex-seminarista.

Já em *Amor de Capitu*, a retórica da verossimilhança se dilui porque a reescritura de Sabino suprime aspectos basilares da sintaxe acusativa de Dom Casmurro. Trechos inteiros em que se percebe o narrador machadiano tecendo o

convencimento de que Capitu tem fortes traços desde menina de uma mulher de perfil moral duvidável, como foi demonstrado, são retirados quando a nova voz em terceira pessoa assume a narrativa. Tal procedimento modifica, embora não exclua totalmente, como a seguir será retomado quanto à questão da construção da imagem feminina, o formato incriminante do discurso primeiro; e isto desencadeia um novo sentido: a tradução de Sabino acaba em retirar do discurso casmurro a sua parcela de “culpa” por querer acusar Capitu, isto é, uma parte significativa da sua descredibilidade por tecer um texto retórico incriminativo fica maculada na reescritura do autor mineiro.

As duas maneiras diferentes de cada obra ressignificar a retórica da verossimilhança está atrelada ao fato de que se está diante de duas traduções de *Dom Casmurro* cujo contexto ficcional diferenciado com o qual cada tradutor está em diálogo deixa as suas marcas na elaboração dos novos sentidos. Em *São Bernardo*, como se viu, a retórica some porque Graciliano Ramos escreve em jogo com a proposta ficcional de 30, articulada com uma prosa de crítica social, problematizante de conceitos referentes às ciências sociais em voga na época, como capitalismo, propriedade, reificação, ideologia, mais-valia, entre outros do domínio marxista. Se não há mais a acusação à esposa, então, é porque se visa colocar a figura do burguês reconhecendo seus próprios erros; mostrar a angústia desta figura que traçou o caminho da sua vida com base em valores reificados, destruindo os valores realmente significativos e afetivos do seu cotidiano.

É, portanto, em nome da crítica social que em *São Bernardo* a tradução da retórica da verossimilhança, assim se realiza; o que demonstra como a persona do tradutor Graciliano Ramos e seu respectivo contexto de produção imprimem novas cores ao texto de origem. Do mesmo modo ocorre com Sabino. A década de 90 é um momento em que criar passa pela atividade da paródia, da volta crítica a textos consagrados do imaginário literário; uma volta que não se dá por um ímpeto nostálgico simplesmente, mas, entre outras razões, pelo reconhecimento de que a originalidade ou a unidade autoral é um mito, e pelo desejo de refletir criticamente acerca da própria história literária. Além disso, a dissolução da retórica por Sabino, através da reescritura da narrativa em terceira pessoa, demonstra como seu

romance funde o gênero da ficção literária ao da crítica e teoria literárias, uma forte tendência da produção contemporânea ao autor.

5.2 As imagens do feminino

Em *São Bernardo* não se tem a formação da imagem culpada de Madalena, como ocorre com Capitu em *Dom Casmurro*. Mas foi observado que um dos motivos do ciúme em torno da mulher é tanto na obra de Machado, quanto na de Graciliano Ramos a concepção machista e patriarcal que seus narradores-protagonistas apresentam, à qual se alia ao forte autoritarismo característico de ambos diante da esposa, um autoritarismo atrelado às suas imagens sociais de ícones da elite brasileira de seus respectivos momentos históricos. Mas pontuemos as particularidades quanto a este aspecto. Viu-se que em Graciliano, diversamente do que acontece em Machado, não é mais na focalização do corpo com traços de uma mulher que pela doutrina bíblica cristã representaria uma ameaça ao homem, ou mesmo na aparente personalidade dissimulada desta, que Paulo Honório se embasa para, a princípio, na sua narrativa, ver Madalena como adúltera. O que inquieta o personagem é a sua tendência ao socialismo e o seu caráter intelectual de professora que participa ativamente dos debates políticos, que escreve para os jornais locais, atividades, na época, características do perfil masculino, fazendo com que ela, diante de Paulo Honório tivesse um comportamento transgressor e, assim, recriminável: burlar a regra de que as mulheres se limitam ao lar doméstico, sendo a vida pública um domínio próprio para o homem.

Graciliano, como se sabe, faz seu personagem voltar atrás no julgamento da esposa e finalizar seu livro com a imagem desta imaculada, de mulher generosa, o que representa a problematização do autor alagoano do perfil do burguês, que reconhece ter sido seu ciúme resultado de seu caráter reificado e capitalista, da sua insegurança em face do perfil socialista e intelectual da mulher. Tal traço da tradução da imagem feminina está visivelmente associado à perspectiva romanesca de 30 com sua invectiva de crítica social.

A representação da figura feminina pelo texto de Sabino, em uma outra esfera, se relaciona com a paródia em torno do discurso casmurro, a qual pretende retornar a ele criticamente através da transposição da narrativa da primeira para a terceira pessoa, tentando-se eliminar o narrador Dom Casmurro e manter, contudo, a ambigüidade característica do romance machadiano. Isto é, a ressignificação do perfil da mulher se relaciona com a perspectiva ficcional da década de 90, onde proliferam com maior destaque as iniciativas paródicas. Dentro desse esquema, é perceptível que a obra de Sabino embora sustente eliminar o narrador Dom Casmurro, deixa marcas da sua visão em torno de Capitu: “obliqua e dissimulada” desde menina até a idade adulta. Isto é verificável, como já foi analisado, caso se tome como parâmetro o ato da seleção dos eventos e da sua disponibilidade temporal. Ao tomar para si a mesma seqüência de eventos, a nova narrativa criada por Sabino, acaba se mostrando de acordo com a perspectiva de Dom Casmurro: retratar Capitu como uma mulher que desde menina já demonstrava fortes índices de que seria uma esposa de caráter moral duvidoso, aderindo ao esquema narrativo naturalista baseado na idéia da “fruta dentro da casca”.

Mas, por outro lado, também ficou observado que tal tendência em formar uma imagem de Capitu mais tendenciosa para a traição, e lembra-se aqui o próprio parecer do autor na apresentação da obra de que a infidelidade de Capitu é “óbvia” (parecer que denuncia ser a sua visão dotada ainda de um ranço patriarcalista acerca do feminino, pois reduz a dubiedade ficcional da personagem à solução do adultério), convive com uma outra tendência: a tentativa de manutenção da ambigüidade típica do romance machadiano. A narrativa em terceira pessoa, através de expressões como, “aos olhos de Bento”, “a ele lhe pareceu”, “Bento viu” e etc., propõe que fique aberta a questão da traição, pois sugere que os fatos narrados seguem a perspectiva dos pensamentos do personagem ciumento, que por isso, não pode ter total crédito por parte do leitor.

Dessa forma a imagem feminina de *Dom Casmurro* ao ser traduzida em *Amor de Capitu* não apresenta o grau pacífico que é verificado em *São Bernardo*, onde a heroína sobressai-se como inocente e generosa, mas revela-se numa

tensão despertada pela narrativa em terceira pessoa, que, de um lado, encampa a visão de Bento tendenciosa para culpar Capitu, através da assimilação da seleção dos eventos narrativos do antigo narrador Casmurro, e de outro, indica que os fatos narrados são filtrados pelo olhar ciumento e, portanto suspeito do personagem.

5.3 As ressignificações do ceticismo e da autobiografia

O ceticismo em *São Bernardo* se apresenta semelhante ao de Dom Casmurro. Paulo Honório em diversos trechos de sua narrativa, como se verificou, deixa transparecer a dificuldade de se fechar um julgamento acerca da personalidade de Madalena, demonstrando-se indagativo e duvidoso a seu respeito; impressões também suscitadas por Capitu no romance machadiano. Mas a diferença entre as duas obras está justo no sentido da dogmatização que os seus respectivos narradores-protagonistas aplicam em relação à esposa: enquanto Dom Casmurro decide acreditar na culpa de Capitu, Paulo Honório opta por ver Madalena como inocente. Tal finalização em *São Bernardo* tem a ver com a perspectiva crítica em torno do perfil do burguês, que a obra apresenta. A dogmatização da inocência é o emblema de que o bruto proprietário se arrepende e revê suas atitudes bruscas, realizadas em função de sua reificação e insegurança para com a mulher. Uma tradução do ceticismo, portanto, articulada à prosa social de 30, com a qual Graciliano dialoga.

Diversamente, o ceticismo em *Amor de Capitu* retorna, tal como foi colocado, em três perspectivas distintas: ora é encampado pela nova voz narrativa criada por Sabino, que assume a sintaxe indagativa do antigo narrador Casmurro; ora é suprimido em alguns trechos bastante significativos (Sabino apaga comentários inteiros bastante ilustrativos da condição pirrônica do narrador machadiano); e ora o faz surgir à tona, mas procurando indicar que é Bento quem se mostra duvidoso perante Capitu, distanciando a sua voz do pensamento do personagem, para que fique claro que é este que não consegue definir a personalidade nebulosa da mulher. Esta ressignificação, como se percebe, se

atrela à já discutida proposta paródica de Sabino, que procura recriar *Dom Casmurro* com um novo narrador.

No que tangencia a questão da autobiografia, as diferenças desta ser traduzida pelas duas obras é praticamente total. *Amor de Capitu* retira a problematização do livro dentro da própria escritura do livro, só mencionando superficialmente na última linha que Bento, não tendo nada melhor a fazer após a suposta traição da esposa com o melhor amigo, inicia a escritura de um livro. Tal supressão, não sendo difícil de ser justificada, ocorre devido ao fato de que o projeto paródico de Sabino consiste na eliminação da subjetividade do narrador Dom Casmurro do relato, o que inclui o seu perfil de escritor. Já *São Bernardo* faz a autobiografia retornar com traços bastante semelhantes ao texto de Machado. Graciliano cria uma história em que há também um narrador afetado pelo ciúme a escrever um livro e que, assim como o personagem machadiano, a todo momento, reflete sobre a própria prática discursiva, apresentando a mesma tendência de Dom Casmurro a se relacionar de maneira autoritária com a sua escritura, como que tentando fazê-la responder apenas às suas intenções, o que como foi visto na análise, não se torna possível, dado o caráter rebelde da palavra a seus respectivos autores.

É, pois, demonstrando tais características particulares que *São Bernardo*, um romance que insurge em diálogo com a prosa social de 30, e que *Amor de Capitu*, uma obra da década de 90, onde a paródia se constitui como uma das tendências mais recorrentes de criação literária, traduzem-reescrevem *Dom Casmurro*. É visível como cada contexto ficcional deixa as suas marcas peculiares na hora em que cada romance é focalizado enquanto reescritura da obra de Machado. Como se percebe, as duas traduções, cada uma a seu modo, conferem a *Dom Casmurro* sentidos suplementares, elas alargam suas possibilidades interpretativas. Por meio de traduções como *São Bernardo e Amor de Capitu*, é que o romance machadiano se ostenta como um livro “ilimitado” dentro do imaginário literário não só brasileiro, como ocidental. As traduções atestam como *Dom Casmurro* é um livro que não cabe no limite de suas próprias páginas, podendo tanto se mostrar, mesmo implicitamente, em outros textos, como ocorre

em Graciliano, como servir de matéria para a criação de novas obras, como é o caso da recriação de Sabino.

Seja de maneira implícita, na mente do leitor que tem a possibilidade de desbravar em Paulo Honório um Bento Santiago suplementado com novos adereços; seja de forma explícita, numa paródia escancarada, como *Amor de Capitu*, uma coisa fica, “e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber”, que *Dom Casmurro* se mostra em movimento de ressignificação contínua, dado o seu caráter de “livro de areia”, que não se esgota nunca e sempre revela novos sentidos a serem percorridos.

Dom Casmurro inquieta, incita à própria releitura, desconforta quem está à procura de um significado fixo e estático. Talvez as palavras de Brás Cubas elucidem como parece ser o comportamento do leitor diante do romance, é bastante semelhante ao do bibliômano do qual fala no capítulo LXXII de suas “memórias póstumas”. No trecho está contido o seguinte:

Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase parecida com um despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espanja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito.

[...]

O pior é o despropósito. Lá continua o homem inclinado sobre a página, com uma lente no olho direito, todo entregue à nobre e áspera função de decifrar o despropósito. Já prometeu a si mesmo escrever uma breve memória, na qual relate o achado do livro e a descoberta da sublimidade, se houver por baixo daquela frase obscura. Ao cabo, não descobre nada e contenta-se com a posse. Fecha o livro, mira-o, remira-o, chega-se à janela e mostra-o ao sol. Um exemplar único! Nesse momento passa-lhe por baixo da janela um César ou um Cromwell, a caminho do poder. Ele dá de ombros, fecha a janela, estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles... Um exemplar único! (ASSIS, 1986, p. 584).

Dom Casmurro é este exemplar único, que nos matém atônitos, pois não importa se o lemos, se o relemos ou treslemos; não adianta se examinamos por

dentro ou por fora cada palavra ou sílaba sua. Ele nos impelirá a continuar à procura dos seus sentidos em movimento. As duas traduções analisadas são amostras desse movimento ininterrupto, da propriedade característica do romance de continuar “dando pasto” não só à crítica, mas também a uma leva de artistas (de vários meios semióticos) que, praticamente sem um único instante de pausa, o colocam sempre sobre “a alça de mira”. Isto rende a *Dom Casmurro* o título de mito literário; “um exemplar único” e vários.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado*. A poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ASSIS, Machado. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____ . *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva 2005.

BAKTHIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. Notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____ . *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAPTISTA, Abel Barros. "Fito na vida", ciúme e destino. Seis apontamentos sobre *São Bernardo*. In: Vários autores, *Formas e mediações do trágico moderno*: Uma leitura do Brasil. VECCHI, Roberto (Org). São Paulo: Unimarco Editora, 2004. p. 193-212.

_____. O legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás. *Santa Bárbara*. Porto, v. I, p. 145-177, jul, 1994.

_____. *Autobibliografias*. Solicitação do livro na obra de Machado de Assis. Campinas: Editora de UNICAMP, 2003.

_____. *O livro agreste*: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. A mulher. In: *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. Trad. Teixeira Coelho. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BORGES, Jorge Luís. O livro de Areia. In: *O livro de Areia*. Trad. Lygia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUENO, Luís. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Eduspe, 2006.

CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Editora Itatiaia, 1975.

CARRIÈRE, Jean-Claude Carrière. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). *Olhar de Orfeu. Os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 21-38.

CARVALHO FILHO, Aloysio de. O processo penal de Capitu. In: PEREGRINO, Júnior. *Machado de Assis*. Salvador: Livraria Progresso, 1958. p. 89-121.

CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. *Intertextualidades: teoria e prática*. 6 ed. São Paulo: Formato, 2005.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado, o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

D'ANDRÉA, Moema Selma. Dom Casmurro: o signo através do olhar. *Graphos*. João Pessoa, v.1, n.2, p.103-117, Jun, 1996.

D'ÁVILA NETO, Maria Inacia. *O autoritarismo e a mulher. o jogo da dominação macho fêmea no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

DOTTIN-ORSINI, Mirelle. *A mulher que eles chamam fatal*. Textos e imagens da misoginia *fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FELINTO, Marilene. Hoje isso tem o nome de crítica ficção. *Folha de S. Paulo*, 11 mar. 1999. p.03.

FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis em anos de sua morte*. São Paulo: geração editorial, 2008.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.

FILHO, Domício Proença. *Capitu-memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. Uma reinterpretação de *Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDMAN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1976. p. 7-28.

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

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. O romance machadiano e o público de literatura do século XIX. São Paulo: Edusp, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2002. Vol. 2, p. 955-984.

_____. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979. p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. Romeu e Julieta ou o amor fora da lei. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). *Olhar de Orfeu. Os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 91-121.

_____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p 49-70.

LAMEGO, Valéria. Retrato de senhora: a imagem da mulher brasileira na pintura e na literatura do século XIX. In: Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura da ABRALIC. VIANA, Lúcia Helena (Org.). Niterói: Cordenação de pós-graduação em letras da Universidade Federal Fluminense, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 49-70.

_____. Sob a face de um bruxo. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LINS, Álvaro. Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1981. p.128-155.

MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. *Colóquio/ Letras*. Lisboa, v. 1, n. 121, 122, p. 7-12, jul/out, 1991.

MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

MARQUES, Roberta Ramos. Discurso religioso, o corpo e o ciúme em *Dom Casmurro*. *Investigações*. Recife, v. 19, n. 1, p. 81-104, jan, 2006.

MARTINS, José Endoeça. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.

MEYER, Augusto. Capitu. In: BARBOSA, João Alexandre (Org). *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1966.

MONTELLO, Josué. Revisão do Romance Nordestino. In: Vários autores. *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: UFC, 1983.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Colcha de retalhos. In: *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

_____. *História da literatura brasileira*. Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). Vol. XII. In: LINS, Avaro (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

_____. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

PIMENTEL, A. Fonseca. Graciliano e Machado de Assis. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos: Coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 238-243.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel*. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. Rio de Janeiro: Ática, 2005.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-41.

_____. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. In: BLOOM, Harold. *Hamlet: poema ilimitado*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SOUSA, Eneida Maria de. Tradução e intertextualidade. In: *Traço Crítico*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. p. 35-41.

SOUSA, Luciana Fidelis. Leituras de Capitu: novas narrativas, outros olhares. 134F. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. De Bento Teixeira a Machado de Assis. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução* 256F. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte 1992.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)