

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

ELIZANGELA DE OLIVEIRA

***DOM CASMURRO E SÃO BERNARDO: ENCONTROS E
DESENCONTROS***

VITÓRIA
2015

ELIZANGELA DE OLIVEIRA

***DOM CASMURRO E SÃO BERNARDO: ENCONTROS E
DESENCONTROS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

VITÓRIA
2015

ELIZANGELA DE OLIVEIRA

DOM CASMURRO E SÃO BERNARDO: ENCONTROS E DESENCONTROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Vitória, 31 de agosto de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Orientador

Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra
Stephen F. Austin State University, EUA
Titular

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Titular

Prof^a Dr^a Fabíola Simão Padilha Trefzger
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Suplente

Prof^a Dr^a Stefania Rota Chiarelli
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Suplente

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

O48d Oliveira, Elizangela de, 1977-
Dom Casmurro e São Bernardo : encontros e desencontros /
Elizangela de Oliveira. – 2015.
102 f.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. *Dom Casmurro* - Crítica e interpretação. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. *São Bernardo* - Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Ciúme. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

À minha mãe, Maria da Penha,
por ter me dado a oportunidade de estar vivendo esse momento. Aos meus filhos,
Arthur e Bernardo, amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser a minha fortaleza, sempre me dando forças para prosseguir.

À minha mãe, Maria da Penha, que, apesar da falta de estudos, sempre me incentivou a prosseguir. Ao meu marido, Cristiano, pelo amor, incentivo, compreensão, paciência e apoio em todos os momentos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral, pela atenção, solicitude e paciência na espera pelo meu trabalho.

A todos os meus amigos que sempre me apoiaram e torceram por mim. Agradeço, em especial, aos meus amigos Luanda e Thiago, pelo incentivo e pela torcida de sempre.

“Eia, começemos a evocação por uma tarde célebre de novembro que nunca me esqueceu”.
(Machado de Assis)

“Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente”.
(Graciliano Ramos)

RESUMO

Não muito raro nos deparamos com a impressão de já ter lido um texto, já ter visto uma imagem que aos olhos de muitos parece inédita. Utilizando as palavras de Roland Barthes, quando nos acontece de, ao ler um livro, interrompermos a leitura com frequência é porque percebemos um afluxo de ideias, excitações e associações. Dentro da produção literária de Machado de Assis e Graciliano Ramos, duas obras se destacam pela semelhança existente entre elas: *Dom Casmurro* (1899) e *São Bernardo* (1934). Apesar de se apresentarem em ambientes e contextos diferentes, essas obras são *corpus* de um estudo comparativo que objetiva analisar os “encontros e desencontros” dessas narrativas. As características do narrador autodiegético, a construção da memória utilizada para a confecção do livro dentro do livro, a figura da mulher nas histórias dos narradores-personagens, o ciúme doentio e o desfecho trágico de suas narrativas são as semelhanças e diferenças que se pretende destacar nesta dissertação.

Palavras-chave: *Dom Casmurro*. *São Bernardo*. Literatura Comparada. Narrador. Ciúme.

ABSTRACT

Not very rare to find ourselves with the impression of having already read a text, already have seen an image in the eyes of many seems unprecedented. Using the words of Roland Barthes, when it happens, reading a book, suspending the reading with frequency is because we noticed an influx of ideas, excitations and associations. Within the literary production of Machado de Assis and Graciliano Ramos, two works are distinguished by similarity between them: *Dom Casmurro* (1899) and *São Bernardo* (1934). Though in different contexts and environments, these works are corpus of a comparative study which aims to analyze the "Meetings and oubt' of these narratives. The characteristics of the narrator autodiegético, the construction of memory used for the confection of the book inside the book, the figure of the woman in the stories of the narrators-characters, jealousy thananything and the tragic outcome of their narratives are the similarities and differences that if you want to highlight this thesis.

Keywords: *Dom Casmurro*. *São Bernardo*. Intertextuality. Narrator. Jealousy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 LITERATURA COMPARADA	12
1.1 PERCURSOS DA LITERATURA COMPARADA	13
2 INTERTEXTUALIDADE.....	20
3 <i>DOM CASMURRO</i> E <i>SÃO BERNARDO</i>: CONTANDO HISTÓRIAS.....	24
3.1 UM OLHAR SOBRE <i>DOM CASMURRO</i>	25
3.2 OUTRO OLHAR: <i>SÃO BERNARDO</i>	35
4 ENCONTROS E DESENCONTROS.....	47
4.1 A VOZ DO NARRADOR.....	49
4.1.1 Bentinho/Bento Santiago/Casmurro	54
4.1.2 Paulo Honório	58
4.2 ALGUMAS LEMBRANÇAS	62
4.3 UM POUCO DE CAPITU E MADALENA	68
4.4 O PODER DO CIÚME	75
4.5 INVEJA: QUERIA SER COMO VOCÊ	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	98

INTRODUÇÃO

Não muito raro, uma obra literária retoma algo de outras que a antecederam. Quando se lê um determinado texto pela primeira vez, o leitor pode ter a impressão de já ter estado em contato com ele. Ali, existe alguma coisa que o faz lembrar-se de algo que já leu. Um texto está sempre em diálogo com outro, pois, conforme Bakhtin “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 37).

Em contato com algumas obras de Graciliano Ramos, chama a atenção *São Bernardo*. O texto lembra a obra mais conhecida, estudada e questionada de Machado de Assis: *Dom Casmurro*. A comparação dessas duas obras tão distantes pelo tempo, porém tão próximas quanto a sua estrutura, seus narradores, seus conflitos é o objetivo deste trabalho.

Os romances *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e *São Bernardo* de Graciliano Ramos (1934) possuem uma grande variedade de aspectos semelhantes apesar da distância de três décadas entre eles. Abel Barros Baptista em *O livro agreste* diz que “Graciliano prolonga a reflexão sobre a possibilidade do trágico do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, obra que *São Bernardo* tem vários pontos de contato” (BAPTISTA, 2005, p. 56). Os romances trazem como protagonistas homens de meia idade, sozinhos, que têm por objetivo revelar suas memórias. O drama amoroso que cada um viveu é o tema central dessas memórias.

Dom Casmurro, publicado em 1899, é a obra de Machado de Assis de maior destaque dentro da literatura brasileira. O livro começa com o velho Bento de Albuquerque Santiago escrevendo, explicando o apelido ganho de um conhecido e que justificava o título do livro:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narrativa – se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. (ASSIS, 2006, p.12).

São Bernardo é o segundo romance de Graciliano Ramos. Lançado em 1934, a crítica o considera a mais importante obra de ficção do movimento modernista

envolvendo o regime fundiário e os conflitos sociais no Nordeste brasileiro. A história de *São Bernardo* se passa na década de trinta. O narrador Paulo Honório começa a narrativa revelando seu propósito: iniciar um livro. Já no segundo capítulo ele reapresenta sua intenção:

Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam 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 arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 2007, p.11).

São Bernardo nos traz dois tipos de memória, a de Paulo Honório que decide redigir a obra da sua vida suscitando lembranças evocadas “pelo pio da coruja” e a memória do romance *Dom Casmurro* que aparece na qualidade de pano de fundo dessa história. A memória de *Dom Casmurro* surge na obra de Graciliano Ramos assim que Paulo Honório, tal qual Bento Santiago, relata sua intenção em escrever um livro; apesar de pertencerem a classes sociais diferentes, o narrador de *São Bernardo* também é um homem de 50 anos, solitário, e que precisa recuperar em suas lembranças algo que ficou inexplicado em seu passado. O drama amoroso vivenciado pelos heróis com suas mulheres que não faziam parte de seu meio social, também os aproximam.

Num estudo comparativo entre essas obras, em que se pretende analisar a intertextualidade, o uso da memória pelos narradores autodigéticos, a figura feminina de Capitu e Madalena, o ciúme patológico dos narradores, esta dissertação se estrutura em cinco capítulos. O primeiro traz uma breve explanação sobre a Literatura Comparada, no qual abordamos os percursos dessa disciplina e qual sua contribuição para os estudos literários. O segundo traz considerações acerca da Intertextualidade onde focamos os conceitos apresentados por Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin e Gerard Genette.

O terceiro traz uma breve apresentação das obras em estudo, com dois subcapítulos: o primeiro é uma análise do romance *Dom Casmurro* e as contribuições da crítica num passeio desde a época de seu lançamento até os mais recentes; o segundo analisa o romance de Graciliano Ramos e as considerações da crítica.

O capítulo quatro intitulado “Encontros e Desencontros” apresenta uma análise da intertextualidade presente nas produções machadiana e graciliana, com cinco subcapítulos: no primeiro serão feitas considerações sobre Bentinho e Paulo Honório – os narradores de *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, respectivamente; no segundo subcapítulo, é feita uma análise sucinta de como cada narrador trabalhou suas lembranças na confecção de um livro; o terceiro traz uma fotografia das personagens femininas, as mulheres “vítimas” do ciúme; o quarto subcapítulo traz uma leitura do ciúme que cada narrador cultivou e o desfecho de suas narrativas e o último subcapítulo traz uma análise da inveja sentida por Bentinho e Paulo Honório.

O último capítulo traz as considerações finais acerca de todo o estudo apresentado no trabalho bem como hipóteses levantadas para a continuidade de um novo estudo sobre o assunto.

1 A LITERATURA COMPARADA

Tarefa árdua é definir a Literatura Comparada. Mas em âmbitos gerais, Tânia Franco Carvalhal afirma que é “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. (CARVALHAL, 1986, p. 6).

Porém, ao começar a ter contato com trabalhos intitulados como estudos literários comparados, percebe-se que “essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura um vasto campo de atuação”. (CARVALHAL, 1986, p. 6).

Carvalhal nos chama a atenção para o fato de que encontramos trabalhos que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras, ou seja, a diversidade desses estudos acentua a complexidade do problema. Por isso, a dificuldade de definir seus fundamentos, pois encontramos, em leitura de manuais sobre o assunto, divergências de noções e orientações metodológicas. Sendo assim, o sentido da expressão se complica ainda mais, pois, não existe apenas uma orientação a se seguir, visto que há uma metodologia eclética a ser adotada.

A partir daí torna-se claro que a Literatura Comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de comparação, pois, de acordo com Carvalhal:

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. (CARVALHAL, 1986, p. 7-8).

Ainda que não se tenha uma definição do que é Literatura Comparada, é preciso discutir e apresentar de forma sucinta, a trajetória dos estudos comparados para compreendermos como e quando a expressão “literatura comparada” começou a ser empregada.

1.1 PERCURSOS DA LITERATURA COMPARADA

A Literatura Comparada surge como disciplina no século XIX e num contexto europeu, visando estabelecer a influência entre autores, servindo de instrumento para mostrar a força de um país sobre outro. Do século XIX até meados do XX, a palavra-chave que melhor define a Literatura Comparada é a influência, porque representa uma ferramenta de afirmação de um país e de outras culturas.

A necessidade de estar em contato com literaturas estrangeiras incitou o encontro de vários intelectuais europeus, no século XIX. O termo foi inserido nas universidades francesas por Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles. Este definiu o comparativismo como “a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual povos transformam-se mutuamente, o que cada um deles deu e o que cada um deles recebeu”. (CHASLES *apud* NITRINI, 1998, p.20).

A Literatura Comparada seguiu por meio de inúmeras vozes como a de Gustave Lanson e a de Emile Fauguet até a década de 1930, quando surgem as contribuições de Paul Van Tieghem, que tinha como objeto o estudo das diversas literaturas em suas relações entre si, como se ligam uma às outras no conteúdo, na forma, no estilo. Ele cria uma tríade que estabelece diferenças entre Literatura Nacional, Literatura Comparada e Literatura Geral.

Precursor da “escola francesa” – pois embora amplamente empregada na Europa para estudos de ciências e linguística, é na França que mais rapidamente a expressão “literatura comparada” irá se firmar – Van Tieghem apresenta uma metodologia que se baseia em três elementos: o emissor, o receptor e o transmissor, pois para ele a preocupação primordial não é a estrutura interna do texto, mas sim o contexto que o envolve. Ele revela ainda a pertinência que tem o contexto numa análise comparativista:

Aquela obra, aquele conjunto de obras que você leu com interesse, examinou e julgou, qual foi a sua origem, o que as ocasionou, qual o seu destino, em resumo, sua história? Este escritor que lhe agrada, como foi sua carreira, breve ou longa, brilhante ou obscura, abundante em publicações ou marcada por um único livro que é uma obra-prima? Sob que influências se formou, como se desenvolveu seu talento, que relações

manteve com alguns de seus contemporâneos dos quais você leu certas produções? (VAN TIEGHEM *apud* CARVALHAL, 1994, p.90).

Paul Valéry dá uma roupagem nova ao conceito de influência literária, renovando as definições do comparativismo, ao determinar que a dependência entre autores se dá como fonte de originalidade e não como imitação, sendo uma “intrusão do novo na criação” (VALÉRY *apud* NITRINI, 1998, p. 90). Sobre a influência, ele diz: “ocorre que a obra de um recebe no ser do outro um valor totalmente singular, engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem previstas e, com frequência, impossíveis de serem desvendadas” (VALÉRY *apud* NITRINI, 1998, p. 132). Ele ainda traz ideias interessantes quando trata de assimilação ao dizer que a fronteira entre originalidade e plágio pode ser estabelecida por meio de como se digeriu a influência exercida por outros, sendo entendida a partir da ação de uma obra sobre o escritor que a ela está exposto. Em resumo, um dos princípios fundamentais para a gênese de uma obra literária é a influência.

Thomas Stearns Eliot, na Inglaterra, também reflete sobre os conceitos de influência e originalidade. Segundo ele, tradição é uma representação dialética que envolve um senso histórico que permeia o passado e o presente:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p. 52).

René Etimble traz uma grande contribuição que vem de encontro ao que pregava a “escola francesa”. Ele propõe dois métodos tradicionalmente incompatíveis – investigação histórica e reflexão crítica – que, combinados, desenvolveriam uma poética comparada. Etimble ainda faz uma crítica da hegemonia literária europeia frente a outras, como a asiática, visto que para ele, qualquer literatura pode influenciar ou ser influenciada.

Ainda no contexto europeu, surge na década de 1960, Victor M. Zhirmunsky que considera fatos literários independentemente de sua gênese e de seu contexto histórico, encarando a literatura a partir de um sistema de analogias tipológicas, ou importações culturais, o que consistia numa nova forma de nomear influência.

Várias foram as tentativas de definir, compreender e estruturar a Literatura Comparada no continente europeu. Mas o continente americano não ficou para trás na luta para a definição de uma crítica comparatista. Em 1958, em Chapel Hill, o 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada questiona a hegemonia francesa. O nome que mais se destacou nesse evento foi René Wellek, tcheco, radicado nos Estados Unidos, que apontou a falha de estudiosos como Van Tieghem por não estabelecer um objeto de estudo e uma metodologia específicos, além de criticar a tentativa deste de distinguir Literatura geral de Literatura Comparada:

[...] a literatura “comparada” restringe-se ao estudo das inter-relações entre duas literaturas, enquanto a literatura “geral” se preocupa com os movimentos e estilos que abrangem várias literaturas. Esta distinção, sem dúvida, é insustentável e impraticável. [...] Por que deveríamos distinguir um estudo sobre a influência de Byron em Heine de um estudo do byronismo na Alemanha? A tentativa de restringir a “literatura comparada” a um estudo de “comércio exterior” entre literaturas é certamente infeliz. A literatura comparada seria, em seu objeto de estudo, um conjunto incoerente de fragmentos não relacionados: uma rede de relações constantemente interrompidas e separadas dos conjuntos significativos. O comparatista *qua* comparatista, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido, até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a influências externas ou considerada um ponto irradiador de influência sobre países estrangeiros apenas. (WELLEK *apud* CARVALHAL, 1994, p. 109).

Ele censura o estudo de fonte e influência e propõe uma análise centrada no texto, não deixando de lado a relação entre texto e contexto. Ou seja, ele busca um equilíbrio entre a análise crítica do texto e o elemento histórico, o qual, de maneira alguma, pode prescindir sobre aquela.

Quem também contribuiu muito para a Literatura Comparada, determinando o que seria a “escola americana”, foi Henry H. H. Remak. Ele definiu o objeto de trabalho, ampliando o entendimento sobre a Literatura Comparada e considerou o estudo das relações entre literatura e outras artes, como por exemplo, a pintura, a filosofia, e a história. A abolição de métodos rigorosamente históricos no continente americano e a admissão de estudos comparativos entre autores de uma mesma literatura também criaram um confronto entre os americanos e os franceses.

Claudio Guillén, apesar de espanhol, se insere no contexto norte-americano por sua atuação em universidades estadunidenses, contribuindo para a ampliação universal

dos estudos comparatistas, estendendo sua atenção a obras de diferentes procedências. Sua metodologia propõe crítica à ideia de transmissão e mostra uma necessidade de comprovação de influência, pois para ele o

[...] método comparativo é insuficiente. A questão de possível influência de A sobre B não pode ser resolvida por uma simples comparação entre A e B. Cada estudo de influência é inicialmente um estudo da gênese de uma obra de arte e deve ser baseado no conhecimento e na interpretação dos componentes desta gênese.

Estabelecer uma influência é fazer um juízo de valor, não é medir um fato. O crítico é obrigado a avaliar a função ou abrangência do efeito de A na formação de B, porque não estará fazendo uma lista da soma total desses efeitos, que são inúmeros; estará ordenando-os. (GUILLÉN *apud* CARVALHAL, 1994, p. 167).

A importância do literário para Harold Bloom se deve à desmistificação do processo pelo qual um poeta ajuda a formar outro poeta, delineando uma teoria para uma crítica literária. Há dois termos significativos para seu postulado: “poeta forte” e “desleitura”. Nas palavras de Carvalhal “os grandes poetas fizeram história deslendo outros, de maneira a criar espaço imaginativo para si próprios” (CARVALHAL, 1986, p. 58).

Carvalhal nos apresenta um sistema de filiação traçado por Harold Bloom, que ganha uma interpretação psicologizante, pois cada apropriação provoca uma grande ansiedade de dívidas, pois ele diz ainda que todo poeta sofre da angústia da influência. Bloom traz então várias modalidades de apropriação. Carvalhal apresenta o uso de seis termos clássicos utilizados por ele para designar esses procedimentos:

O primeiro – “*clinamen*”- indicaria uma correção dissidente, isto é, o poeta desvia-se de seu precursor, corrigindo o poema que lê e orientando-o para um ponto além dele mesmo, onde deveria ter chegado e não conseguiu. O segundo, “*tessera*”, é o que dá acabamento, ou seja, um poeta antiético “completa” seu precursor. Já *kenosis*, é um movimento de esvaziamento do poema-pai, no sentido de uma ruptura com este, enquanto “*daemonization*”, o quarto tipo, é uma abertura do poema anterior de consequências insuspeitadas, pois o poeta mais recente se inspiraria não no próprio poema, mas em algo que está por detrás dele e que o anima. O quinto tipo “*askesis*”, indicaria uma autopurgação. [...] Finalmente, o sexto tipo, denominado “*apophrades*”, expressa um retorno ao ponto de origem, ao proto-sentido perdido, de maneira que o poema novo pareça ser o trabalho precursor e não sua consequência. (CARVALHAL, 1986, p. 60).

A proposição de Bloom se limita apenas à relação entre os grandes poetas e não examina a possibilidade de que, na construção do poema, influências de outra natureza possam existir.

Desbancando o modelo eurocêntrico de Literatura Comparada, na América Latina o comparativismo traz à tona questões referentes à identidade cultural e à criação de uma literatura nacional. Porém, muitos estudiosos seguiram o modelo clássico de comparativismo. Tasso da Silveira, no Brasil, foi um dos que absorveu integralmente o modelo francês, mas não apresentou nenhuma inovação ou renovação, pois seguiu as propostas de Van Tieghem, procurando definir fontes e influências, referindo-se à terminologia própria dos comparatistas da “escola francesa”, tais como: imitação, empréstimo, filiação e importação. Porém, o que se observa, a partir dos anos sessenta do século passado é uma reflexão, acerca dos modelos de literatura comparada da época, que buscava a desvinculação do domínio europeu propondo o discurso da necessidade da descolonização.

O argentino Guillermo Torre foi um dos primeiros a buscar essa libertação. Ele defendia a ideia de autonomia absoluta de qualquer literatura, procurando uma independência cultural sem abolir o princípio de interdependência, pois intencionava a igualdade da literatura hispano-americana com as demais. Já o uruguaio Ángel Rama propõe uma visão única e global de literatura utilizando um aparato crítico, unificando todas as literaturas latino-americanas com o fim de substituir o método historiográfico europeu. Ele compôs uma história unificadora, apoiando-se num comparativismo cultural que compreendesse as três raízes da América Latina: a francesa, a espanhola e a portuguesa, além de outras como as indígenas.

Ana Pizarro também se pronunciou a favor da instauração de uma nova crítica literária. Para ela é preciso se trabalhar com uma estrutura literária inserida em um contexto histórico e dinâmico. Ela ainda elaborou uma tríplice dinâmica, a qual direciona o comparativismo por meio do estudo da relação entre a América Latina e a Europa, entre as literaturas nacionais no interior da América Latina e entre as literaturas nacionais que geram tamanha heterogeneidade.

Dentre tantos nomes importantes que contribuíram para a definição de uma crítica comparatista, Antonio Candido é a personalidade de maior relevância, pois ele representa a realização do antigo projeto de busca da identidade nacional. Suas contribuições para a Literatura Comparada são incontáveis. Sua formulação dialética não ignora os problemas de influência, imitação e cópia da literatura de um país política, econômica e culturalmente dependente de outros. Ele desenvolveu a

questão da influência como um sistema integrado e dinâmico de autores, obras e público, contribuindo, assim, para a formação da continuidade no tempo e para definição da fisionomia própria de cada elemento. O propósito de Candido era a inserção do estudo crítico literário no sentido diacrônico e na visão sincrônica.

Antonio Candido apresenta vários aspectos para o sentido de influência. Ele reconhece que as literaturas latino-americanas se ramificam das literaturas metropolitanas, o que representa sua dependência cultural. Para Candido a literatura dos colonizados se mostra original e se coloca de forma igualitária perante a colonizadora, dando sua contribuição ao universo cultural. Antonio Candido propõe estudos comparatistas independentes de qualquer escola, pois prega a prática de análise de um texto como um movimento dialético entre o localismo e o cosmopolitismo e uma concepção de leitura como sistema que a relaciona com a sociedade.

Além de Antonio Candido, outros brasileiros contribuíram para a implantação de uma Literatura Comparada, considerada renovada e independente, tais como Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Roberto Schwars e Leyla Perrone-Moisés. As ideias e formulações desses estudiosos são muito distintas em alguns aspectos, mas todos consideram as ideias de fonte, influência, cópia, originalidade, redefinindo ou descartando-as.

Encerrando esse percurso da Literatura Comparada, Leyla Perrone-Moisés aborda a necessidade de reformular e inovar as ideias comparatistas, para que elas caibam no novo contexto latino-americano:

Há um crítico francês que chamou a atenção para o aspecto aquático e fluido desses termos: a “fonte”, isto é, “a origem de onde sai a água pura e influência”, que seria a recepção passiva desse fluxo.

Ora, as literaturas americanas já nasceram em línguas que não lhe são próprias, línguas que já têm uma tradição. E como de fato já fomos colônias, permanece a sensação de dívida e, junto com ela, o rancor do povo devedor.

Depois a palavra “comparar”, que está no nome da literatura comparada, já carrega a idéia de valor. Em gramática, um “comparativo” é “de superioridade”, “de igualdade” ou “de inferioridade”. E de acordo com os pressupostos historicistas da literatura comparada, na comparação de nossas literaturas com as literaturas metropolitanas, nós vamos sempre levar desvantagem. (PERRONE-MOISÉS *apud* NITRINI, 1998, p. 271).

Diante de todo o percurso apresentado, é importante salientar que a Literatura Comparada atual nada se assemelha às mais antigas propostas comparativistas, visto que seu objeto de estudo foi ampliando. Ou seja, não é só o confronto entre dois autores de nacionalidades distintas, pois o que se procura, atualmente, é uma comparação feita em diversos níveis: literatura e literatura; literatura e arte; literatura e ciências sociais; e outras. Carvalhal termina seu livro *Literatura Comparada* dizendo o seguinte:

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. (CARVALHAL, 1986, p. 87).

É importante frisar que de acordo com Carvalhal a ambição da Literatura Comparada é a de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas, pois “a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento” e ainda ressalta que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.

2 A INTERTEXTUALIDADE

Nosso estudo consiste na comparação de duas obras: *Dom Casmurro* e *São Bernardo*. Para tanto se faz necessário apresentar, muito brevemente o que se entende por intertextualidade, seu conceito, suas abordagens pelos teóricos e qual sua contribuição para análise ao se comparar duas ou mais obras.

A literatura comparada, de seu nascimento até o final do século XIX, mostra que a literatura não se produz enquanto objeto de estudo estanque e cristalizado, e sim como constante diálogo entre textos e culturas, constituindo-se a literatura a partir de permanentes processos de retomadas, empréstimos e trocas.

Devemos a Julia Kristeva uma das primeiras e mais difundidas noções de intertextualidade, na qual diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p. 13). Kristeva chama atenção para o fato de que a produtividade da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto atual, visto que todo texto literário apresenta como característica uma relação, implícita ou explicitamente marcada, com textos que lhe antecederam. O conceito de intertextualidade proposto por ela permite perceber que o processo de leitura se realiza como ato de colher, de tomar, de reconhecer traços. Ler passa a ser uma participação agressiva, ativa, de apropriação. A escritura, então, torna-se a produção, a indústria dessa leitura de somatória permite uma nova forma de ser ao elaborar sua própria significação.

Kristeva constrói sua noção de intertextualidade a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin. Este, ao estudar o romance do século XIX, estabelece a noção de *dialogismo* – diálogo ao mesmo tempo interno e externo à obra – estabelecendo relações com as diferentes vozes internas e com os diferentes textos sociais.

Bakhtin nos proporciona algumas das mais valiosas reflexões no século XX sobre a dimensão dialógica da linguagem humana ao defender a tese de que o signo e a situação social estão indissolivelmente ligados. Ou seja, Bakhtin concebe a língua

como um fenômeno que não pode de maneira alguma ser desvinculado de seu caráter social e dialógico. Ele apresenta suas primeiras reflexões sobre a noção de intertextualidade ao apresentar seus estudos sobre o discurso citado. Para Bakhtin, o “discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*” (BAKHTIN, 1997, p.144).

O trabalho em torno do discurso de outrem e das estratégias de citação se configura como estudo *metaenunciativo*, visto que a citação não dá conta apenas de um processo de “colagem” discursiva, mas da própria estruturação do discurso de outrem, pois “o discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo” (BAKHTIN, 1997, p. 144). Para Bakhtin:

O discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral de construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou. (BAKHTIN, 1997, p. 144).

Kristeva também nos deixa sua contribuição em relação ao discurso de outro, ao dizer que

[...] o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos. (KRISTEVA, 1974, p. 72).

Na obra *Inéditos*, de Roland Barthes, encontramos uma definição para intertextualidade que, consonante com aquela proposta por Kristeva, está implicada na própria definição de texto. Segundo Barthes, o texto é lugar em que a língua se realiza concretamente.

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. (BARTHES, 2004, p. 275).

Outro estudioso e crítico literário, Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, apresenta uma definição mais precisa do que aquela que tradicionalmente se entende por intertextualidade. O teórico desenvolve sua análise sobre as relações textuais através da analogia entre os antigos pergaminhos de couro – cujas inscrições eram sobrepostas após a raspagem do texto anterior – e a criação literária.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p. 5).

Genette apresenta cinco classes textuais, ou cinco formas de transtextualidade que foram elencadas em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade, arquitextualidade:

Parece-me, hoje, haver cinco tipos de relações transtextuais, que enumerarei numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de intertextualidade, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro. (GENETTE, 2006, p. 7-8).

O teórico se detém, porém, nas questões hipertextuais e explica que o hipertexto é todo texto derivado de um texto anterior. Essa relação se estabelece por dois tipos de processos: transformação simples, ou direta, que é o processo em que um texto B, apesar de não citar o texto A, não poderia existir sem o A; e transformação indireta, ou imitação que exige a constituição previa de um modelo de competência genérico, extraído de uma performance única, e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Genette alerta, porém, que não se pode considerar as formas de transtextualidade como classes estanques, ou seja, sem

comunicação. Pelo contrário, elas atuam de forma conjunta e complementar, sendo elas numerosas e decisivas na construção textual, pois:

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 2006, p. 18).

Ao destacarmos esses estudiosos da intertextualidade, percebemos as diferenças com que tratam a mesma: Bakhtin que abarca o termo em sua interação com o contexto social; Kristeva que, tentando desenvolver uma semiótica da linguagem poética, não apenas constata que esta é o limite infinito das possibilidades de significância do código linguístico, mas também que a linguagem poética, ao carnavalizar-se, torna-se o lugar por excelência da revolução, da contestação e da ruptura com o *status quo*, definindo o texto como produtividade e a escritura como prática social; e Genette, que hierarquiza os diferentes tipos de interação semiótica entre textos, desenvolvendo uma nomenclatura consistente, ao mesmo tempo em que “esteriliza” o trabalho com a intertextualidade, excluindo o texto histórico-social mantido por Bakhtin e Kristeva em suas reflexões.

3 DOM CASMURRO E SÃO BERNARDO: CONTANDO HISTÓRIAS

Machado de Assis e Graciliano Ramos, não muito raro, são associados. Álvaro Lins, no ensaio “Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo” (1981, p. 131) destaca, dentre outros traços semelhantes, o fato de o “homem interior e psicológico” estar presente na obra de ambos. Para ele, a prosa de Graciliano é mais feroz e cruel que a de Machado. Ele afirma que o autor alagoano não possui o humor machadiano, destruidor, mas sereno; e sim sombrio e áspero: “a sua obra constitui uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade” (1981, p. 132). O estudioso ao colocar os dois escritores na balança dá um peso maior à crítica social de Graciliano Ramos, porém a questão não é de medidas e sim de caminhos que atinjam um fim comum: fazer uma reflexão crítica da sociedade dentro da ficção.

Para Álvaro Lins, o fato de Graciliano Ramos estar situado na década de 1930 faz com que sua produção permeie o ímpeto de denunciar o ritmo de vida capitalista e industrial através da ficção. Lins ressalta ainda que quando o assunto é a associação entre os dois autores é preciso reconhecer nas suas produções encontros de princípios e métodos de composição. Para o autor 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” (1981, p. 131).

Antônio Fonseca Pimentel, em seu texto “Graciliano Ramos e Machado de Assis”, aponta um “paralelo entre Machado de Assis e Graciliano Ramos que justifica-se menos para apontar semelhanças do que para assinalar diferenças” (1977, p. 328). O autor ainda elenca as diferenças na obra dos dois escritores começando pelo pessimismo, que em Graciliano tem uma tendência marxista a acreditar numa sociedade mais feliz; em Machado encontramos o riso ao contrário de Graciliano, considerado sério e sisudo; Machado está mais para a tragicomédia, enquanto Graciliano para o drama ou tragédia; apesar de os dois apresentarem narradores em primeira pessoa, Machado guardaria semelhanças com seus narradores, mas Graciliano não.

Ao comparar *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, percebemos que as duas obras se encontram em muitos aspectos: a posição de narrador autodiegético, as memórias ali evidenciadas e o tema do ciúme. Pode se notar ainda uma crítica social muito sucinta em Machado sobre o século XIX, porém mais acirrada e ferrenha sobre o capitalismo no sertão brasileiro, por parte de Graciliano Ramos. Ao abordarmos as duas obras faz-se necessário um breve resumo e análise das mesmas, bem como as considerações da crítica.

3.1 UM OLHAR SOBRE *DOM CASMURRO*

Machado de Assis produziu uma vasta obra, foco de pesquisa dos mais variados temas e que até hoje chama atenção pelos diversos aspectos desenvolvidos. Numa observação sobre Machado, Alfredo Bosi assim relata:

Entre nós, o reconhecimento do valor da ficção machadiana já se fez em vida do autor. Os principais críticos literários do seu tempo, Sílvio Romero e José Veríssimo, definiram – negativa e positivamente – as linhas mestras da fortuna crítica. Um grande escritor, mas menos brasileiro do que seria de desejar: era a avaliação de Sílvio Romero. Um escritor profundo, introspectivo, universal: era a consagração de Veríssimo, que fecharia a sua *História da Literatura Brasileira* (1916) com um longo capítulo sobre Machado. Assim, a mesma ênfase na excelência da sua escrita, qualidade que conquistaria o consenso de todos os leitores, dava margem a juízos diferenciados, conforme o critério fosse nacionalista ou estético.¹

Em seus *Vários escritos*, Antonio Candido ressalta que as sucessivas gerações de críticos brasileiros de Machado encontraram diferentes níveis de interpretação na obra desse autor:

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significados, 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 à qualidade por 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. (CANDIDO, 2004, p.18).

¹ BOSI, Alfredo. *Folha explica Machado de Assis*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/352088-veja-como-dom-casmurro-se-tornou-um-marco-e-entenda-machado-de-assis-leia-trecho-de-livro.shtm>> Acesso em 10 de jan. 2015.

Outro estudioso de Machado de Assis é Augusto Meyer, o qual, segundo Candido, enxergou uma aproximação da obra de Machado com Dostoievski e Pirandello. Alfredo Bosi destaca que Augusto Meyer:

[...] detém-se no trato analítico de personagens e situações, pondo em relevo o cinismo de Brás, “solteirão desabusado”, a loucura progressiva de Rubião, a sensualidade coleante de Capitu, a perpetua hesitação de Flora. E, voltando como leitmotiv, aquela “nota monocórdia” do narrador, que intervém com digressões escarninhas ou apenas desconcertantes. Atentos aos mínimos movimentos da escrita, Meyer desenhou o mapa interno da mina onde ainda hoje escavam os melhores leitores de Machado.²

Retornando a Candido, ele aponta outros estudiosos, como Lucia Miguel Pereira, que, assim como Meyer,

[...] chamaram a atenção para os fenômenos da ambigüidade que pululam em sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente, graças a qual a normalidade e o senso das conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo. (CANDIDO, 2004, p. 21).

Candido também nos deixa sua contribuição acerca de Machado, apontando um aproveitamento do que deixou seus predecessores:

Se voltarmos, porém, as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: uma literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam “da capo” e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar e fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-los. (CANDIDO, 1997, p. 104).

Ao estudar os aspectos filosóficos, psicológicos e existenciais nas análises dos romances machadianos, Alfredo Bosi salienta que:

O objetivo principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império. A referência local e histórica não é de somenos; e para a crítica sociológica é quase tudo. De todo modo, pulsa neste *quase* uma força de universalização que faz Machado inteligível em línguas, culturas e tempos bem diversos do seu vernáculo luso-carioca e do seu repertório de pessoas e situações do nosso restrito Oitocentos fluminense burguês. (BOSI, 1997, p. 11).

²BOSI, Alfredo. *Folha explica Machado de Assis*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/352088-veja-como-dom-casmurro-se-tornou-um-marco-e-entenda-machado-de-assis-leia-trecho-de-livro.shtml>> Acesso em 10 de jan. 2015.

Em torno de Machado de Assis e sua obra são inúmeros os estudos e as linhas de pensamento. Porém, nesta dissertação nosso foco não é falar do escritor em si, e sim do livro *Dom Casmurro* e como foi sua abordagem pela crítica.

Eliane Ferreira, em *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, além de assinalar tal multiplicidade de leituras em torno do livro *Dom Casmurro*, ainda convida a se notar a “infinitez” 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. (FERREIRA, 2004, p. 176).

Dom Casmurro, publicado em 1899, é, sem dúvida, a obra de Machado de Assis que mais despertou e continua despertando o interesse de críticos e estudiosos. A obra traz um olhar crítico e certeiro sobre toda a sociedade brasileira, além de abordar a temática do ciúme, provocando polêmicas em torno do caráter de uma das personagens femininas de maior destaque na nossa literatura: Capitu.

Composto de cento e quarenta e oito capítulos, o romance é dividido em duas partes. Bento Santiago, na primeira parte, retrata a sua adolescência e o idílio amoroso que percorre seu curso, enquanto que, na segunda parte, aborda, de maneira menos detida, sua fase adulta.

Os primeiros noventa e oito capítulos compreendem a adolescência. Ela abrange o ano de 1857 até meados de 1860, conforme relata o narrador no capítulo III e XCVIII:

A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857 (p. 14).

Venceu a razão; fui-me aos estudos.
Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito (p. 136).

A segunda parte do romance traz cinquenta capítulos que vão de meados de 1860 até 1887, evidenciados nos capítulos CI e XXXVIII:

Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairecer a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia (p. 140).

Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, ou dois lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe, o pai não lhe meteu mais medo (p. 64).

O narrador-personagem, Bento Santiago, já um homem de meia idade, conta ao leitor como recebeu a alcunha de Dom Casmurro, visto que esse é o nome que intitula o livro:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narrativa – se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo (p.12).

Com o projeto de rememorar sua existência, o que o narrador chama de “atar as duas pontas da vida”, e restaurar na velhice sua adolescência, Bento Santiago apresenta ao leitor sua infância e a sua vivência com a família num casarão da Rua Matacavalos, conduzido pela memória aos caminhos de 1857, à infância e aos olhos de uma menina que o leva a descobrir-se apaixonado. Essa paixão atravessaria seu destino. Essa menina era Capitu.

Filho de Dona Maria da Glória Fernandes Santiago e Pedro Albuquerque Santiago, Bentinho, como todos o chamam, nasce em Itaguaí no ano de 1842 onde vive até os dois anos, indo para o Rio de Janeiro com o pai, eleito deputado. Bentinho perde o pai muito cedo, aos quatro anos, e é criado pela mãe, um tio, Cosme, e a prima Justina, além de José Dias, um agregado que mora com a família desde o nascimento de Bentinho.

Devido a uma promessa feita por sua mãe (d. Glória perdera o primeiro filho e promete o segundo, caso nascesse varão, o encaminhar à igreja na intenção de torná-lo padre), Bentinho, o segundo filho, tem sua educação voltada para o seminário:

Minha mãe esperou que os anos viessem vindo. Entretanto ia me afeiçoando à ideia da igreja; brincos de criança, livros devotos, imagens de santos, conversações de casa, tudo convergia para o altar quando íamos à

missa, dizia-me sempre que era para aprender a ser padre, e que reparasse no padre. Em casa, brincava de missa, - um tanto às escondidas, porque minha mãe dizia que missa não era coisa de brincadeira. Arranjávamos um altar, Capitu e eu (p. 24).

Bentinho tem uma infância tímida e medrosa e aos quinze anos ainda possui modos tímidos e ingênuos. Não tinha muitos amigos, mas, passava quase todo o tempo ocioso com a menina que vivia ao pé de sua casa, Capitu. Os vizinhos iniciam a amizade por volta de 1847, depois de uma grande enchente, em que os Pádua, família de Capitu, perdem quase tudo. Numa relação de irmandade, os meninos, Bentinho com cinco anos e Capitu com quatro, crescem muito próximos.

Mas a relação sentimental dos dois, objeto da rememoração do narrador, começa numa tarde de novembro de 1857 quando Bentinho ouve o agregado José Dias comentando com sua mãe sobre a promessa e o possível namoro entre os meninos. A observação desperta no garoto sentimentos que até então estavam guardados em seu subconsciente:

Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estancavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo (p. 27).

Depois de descobrir seus sentimentos pela vizinha e confirmar que Capitu também o amava depois de ver uma inscrição de seus nomes no muro que dividia suas casas, o casal de enamorados se une num plano que visa persuadir José Dias a interceder junto a Dona Glória a fim de livrar o menino da promessa. Mas o plano não surte efeito, Bentinho vai para o seminário, porém com a esperança de que se não apresentasse vocação, Dona Glória estaria livre da promessa, afirmava o Padre Cabral:

– As promessas devem ser cumpridas conforme Deus quer. Suponha que Nosso Senhor nega disposição a seu filho, e que o costume do seminário não lhe dá o gosto que me concedeu a mim, é que a vontade divina é outra. A senhora não podia pôr em seu filho, antes de nascido, uma vocação que Nosso Senhor lhe recusou...(p. 79).

Bentinho ingressa no seminário, não sem antes fazerem, ele e Capitu, um juramento em que prometiam casar-se um com o outro. Bentinho alternava a casa e o seminário, de onde saía aos sábados para visitar a mãe e ver Capitu.

No seminário, Bentinho conhece Ezequiel de Souza Escobar, mais velho três anos, com quem constrói uma sólida amizade. Considerado esbelto, bonito, possuidor de

grande memória e dono de um sorriso e espontâneo e largo, Escobar ganha a confiança de Bentinho e passa a saber de seus amores e dilemas. Logo, Escobar apresenta a solução que livra o amigo da promessa de Dona Glória: se a mãe de Bentinho prometera a Deus um sacerdote, necessariamente, não precisava ser o amigo. Resolvera-se o caso com o envio de um órfão ao seminário para ordenar-se padre à custa da mãe de Bentinho.

Bentinho vai estudar Direito no Largo de São Francisco, em São Paulo, dos dezoito aos vinte e dois anos. Ao concluir os estudos, volta doutor Bento de Albuquerque Santiago. Nesse meio tempo muita coisa aconteceu: a mãe de Capitu morrera, o pai dela aposentara-se, Dona Glória envelhecera, tio Cosme adquirira problemas cardíacos, prima Justina e José Dias estavam mais velhos. Já Escobar casara-se com Sancha, uma amiga de colégio de Capitu, e negociava café. Nos anos em que esteve em São Paulo, Bentinho manteve contato com Escobar e fez dele o terceiro na troca de cartas com Capitu. Inicialmente ela relutou, mas afinal, acabou aceitando.

O casamento de Bento Santiago e Capitu acontece numa tarde chuvosa, em março de 1865. A felicidade do casal Santiago se encontra ameaçada com a demora da vinda de um filho, após dois anos de casados. Nesse ínterim, morre o pai de Capitu. O casal Escobar não tem essa dificuldade, eles têm uma bela menina batizada de Capitolina. Bento se sai bem como advogado, recebe uma ajuda de Escobar, que tem amigos influentes no foro e intervém para que o amigo seja contratado.

Passados alguns anos, Capitu tem um filho, e o casal retribui a homenagem ao casal Escobar batizando-o com nome de Ezequiel. O menino é o único filho do casal. Aos cinco anos torna-se um menino bonito, de olhos claros e inquietos, curioso e lembra muito a mãe quando pequena, além disso, adquiriu a mania de imitar os outros.

Alguns anos depois, o casal amigo deixa Andaraí e vai morar no Flamengo, ficando mais próximo da casa da Glória: “tínhamos por assim dizer uma só casa – eu vivia na dele, ele na minha, e o pedaço de praia entre Glória e o Flamengo era como um caminho particular” (p. 159). Escobar morre pouco depois, conforme relata o narrador: “meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu. As canoas que acudiram mal

puderam trazer-lhe o corpo” (p. 164). Afirma ainda que a viúva foi morar com os parentes no Paraná, depois da tragédia.

Durante a vida de casados, poucos não foram os momentos de ciúme de Capitu por parte do marido:

Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê (p. 154).

A morte do amigo traz à tona mais desconfianças ao narrador, quando este percebe a reação da esposa à frente do defunto: “Capitu olhou tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas”. Os olhos da esposa estavam tão “grandes e abertos”, que Bentinho teve a sensação de que Capitu “quisesse tragar também o nadador da manhã” (p. 165). Tal ação, ou seria reação, de Capitu desperta a dúvida da traição.

Mas o tempo passa, e o narrador destaca o ano de 1872, em que a vida torna-se doce e plácida, sua carreira decola, Capitu mais bela, Ezequiel crescendo. Porém, a observação sobre os olhos do filho, trazendo a lembrança do amigo Escobar, faz renascer em Bentinho a desconfiança da traição. Bentinho, aos seus olhos, então, passa a ver em Ezequiel a imagem de Escobar. A desconfiança da paternidade de Ezequiel e a infidelidade de Capitu transformam o narrador. Não conseguindo viver com a suspeita, sua relação com Capitu se torna insustentável.

Bentinho pensa em morrer, desiste da hipótese. Acredita que quem têm que morrer são a mulher e o filho, até pensa em envenená-los, mas não consegue levar o plano adiante. Para livrar-se da mulher adúltera e do filho ilegítimo, pois era nisso que acreditava, resolve mandá-los para a Suíça, na Europa, para onde faz viagens para manter as aparências na sociedade, porém não procura sua família. Capitu não volta mais à cidade.

Alguns anos depois, morre Dona Glória e José Dias vai morar com Bentinho. O agregado se corresponde com Capitu, sempre pedindo uma foto de Ezequiel, mas nunca foi atendido. Morreu, antes de ver o menino, numa morte rápida e serena. Os anos passam e Bento, já um homem maduro, muda-se para o Engenho Novo, numa

tentativa de reproduzir a casa de Matacavalos. Muitos anos depois do exílio, Ezequiel volta para casa. Estava de luto pela mãe que morrera e foi enterrada na “velha Suíça”. Ao ver o rapaz, Bentinho volta ao passado:

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai (p. 185-186).

Seis meses, é o tempo que Ezequiel passa com o pai. E a todo o momento, Bentinho tinha a certeza de que o filho que estava ali à sua frente tinha outro pai, aproveitando-se da vontade do rapaz de fazer uma viagem arqueológica, custeava-lhe os gastos, o que fez com prazer, pois queria aquele filho o mais longe possível. Onze meses depois, Ezequiel morre de febre tifóide e é enterrado em Jerusalém. O recebimento da notícia foi acrescido de um bom jantar e uma ida ao teatro. Bento Santiago, no alto de seus cinquenta anos, continua vivendo isolado, na solidão do Engenho Novo e nas sombras do seu passado.

Ivan Teixeira define *Dom Casmurro* como obra de introdução do romance poético de técnica impressionista no Brasil, pois assume sua supremacia mais pela estrutura verbal que pelo enredo. Afirma ainda que o romance “é a maior história de amor da nossa literatura. Só que de amor ressentido” (TEIXEIRA, 1988, p. 07).

Lucia Miguel Pereira (1955) traça um paralelo entre a vida de Machado de Assis e as personagens da obra. Apesar de interessante, apresenta uma vertente discutível, pois se norteia pelo pressuposto de que a obra se explica pela projeção psicológica do autor.

Outro estudioso de Machado que nos apresenta suas considerações é Roberto Schwarz.

O livro tem algo de armadilha, com aguda lição crítica — se a armadilha for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma. A eventual solução, sem ser propriamente difícil, tem custo alto para o espírito conformista, pois deixa mal um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira. Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago — o Casmurro — com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis. (SCHWARZ, 1997, p. 57).

O estudioso atenta ainda para o fato de que Bentinho era visto como um sofredor, como aquele que foi traído e colocam-no como mártir nessa história, conforme apontou Alfredo Pujol, em 1917:

Passemos agora a *Dom Casmurro*. É um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitulina, — Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. Bento Santiago, que a mãe queria fosse padre, consegue escapar ao destino que lhe preparavam, forma-se em direito e casa com a companheira de infância. Capitu engana-o com seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau. (PUJOL *apud* FERRAZ, 2002, p. 17).

Bentinho parecia aos olhos dos críticos, notáveis pela sutileza, um homem totalmente vítima daquela mulher para quem ele guardou seu amor. Mas Helen Caldwell, para quem as acusações de Bentinho a Capitu pareceram infundadas e ditadas pelo ciúme, publicou o seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, em 1960, e apresenta assim a narrativa:

A “narrativa” de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. Por meio de sofrimentos infindáveis 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. (CALDWELL, 2008, p. 99).

Silviano Santiago é outro crítico que deixa sua contribuição acerca do livro *Dom Casmurro*. Seguindo a linha de defesa de Caldwell, ele afirma 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). (SANTIAGO, 2000, p. 34).

Dentre os romances de Machado de Assis, John Gledson considera *Dom Casmurro* “o mais completamente enganoso” (p.13), ele traz a seguinte análise:

Certamente, *Dom Casmurro* não é um romance realista no sentido de que nos apresenta abertamente os fatos, sob forma facilmente assimilável. Apresenta-se com eles, mas temos de ler contra a narrativa para descobri-los e conectarmos por nós mesmos [...] a essência de *Dom Casmurro* não se acha no tipo de modernismo que enfatiza o subjetivismo irreduzível do espectador e o relativismo de todos os pontos de vista de um objeto em si mesmo impenetrável. Com efeito, poderíamos argumentar que, concretizando tal ponto de vista em seu narrador não confiável, e

transformando isso em uma parte tão vital de seu fluxo retórico, Machado o está atacando e não o endossando. (GLEDSON, 1991, p. 14-15).

Para Gledson existe 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” (p. 15), como bom advogado que é. 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” (p. 14). 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” (p. 15). 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” (p. 15).

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” 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. (GOMES, 1967, p. 15).

A maioria dos críticos aponta como problema/tema o ciúme – presente na história como o desencadeador de toda a tragédia que é narrada por Bento Santiago. Sendo assim, nossos apontamentos sobre o romance param por aqui, visto que o retomaremos depois ao discutir a intertextualidade entre essa obra e *São Bernardo* que abordará a figura do narrador, o uso de suas memórias para escrever um livro, a presença da mulher, o ciúme e a negação da paternidade.

3.2 OUTRO OLHAR: *SÃO BERNARDO*

As décadas de 20 e 30 são importantes marcos na literatura brasileira: a primeira representa o Modernismo trazendo inovações ao estilo e ao modo de narrar mais voltado para uma nacionalidade e uma realidade local. Essa década foi marcada, na literatura, por inovações no que diz respeito à forma de escrever, à linguagem, aos temas. Assim, a década de 30, influenciada por essas mudanças, passa a ser uma importante ferramenta na discussão dessas mudanças de ideais, conforme Lucia Helena Vianna:

O romance, principal gênero literário do período de 30, volta-se para o tratamento neo-realista das questões do homem e da terra, discutindo criticamente as relações sociais de classe por meio da retratação objetiva da realidade brasileira, principalmente a regional, e provando o quanto os escritores se encontravam com os ideais políticos. (VIANNA, 1997, p. 27).

Os romances inseridos na década de 30, do século passado, têm como principais características: a verossimilhança, a linearidade do enredo, a linguagem padrão urbana, presença de estruturas históricas, perspectivas críticas dos escritores, a esperança. Relacionando *São Bernardo* ao momento histórico-social vivenciado no Brasil, Vianna ressalta que o drama está enraizado nas questões sociais e políticas vigentes na sociedade da época e ressalta que:

Estes são anos revolucionários, período que assinala o auge das mudanças que vinham se processando no Brasil desde o final do século XIX. É grande a efervescência política, e as transformações se fazem de maneira acelerada. O governo de Getúlio Vargas seria marcado pelo crescimento da indústria moderna numa sociedade até então dominada pela economia agrária, trazendo em decorrência a emergência de classes médias urbanas inquietas e a incorporação definitiva da classe operária à vida nacional. Isto, porém, não se deu sem antagonismos e divergências, principalmente entre a burguesia agrária decadente e ascendente burguesia industrial. (VIANNA, 1997, p. 20-21).

José Hildebrando Dacanal considera esse romance a súpula do Romance de 30:

Estabelecido o pressuposto de que o conceito de *romance de 30* possui validade, por ter um mínimo de univocidade, *São Bernardo* de Graciliano Ramos, deve ser considerado a sua súpula, o melhor exemplo dele, tanto do ponto de vista temático quanto formal. (DACANAL, 1992, p.19).

São Bernardo, publicado em 1934, é considerado um dos maiores representantes da segunda fase do Modernismo brasileiro. Na conturbada década de 1930, com crises econômicas, sociais e políticas em todo o mundo, muitos artistas voltaram-se para as temáticas sociais. Os romances brasileiros dessa época apresentavam um

caráter regionalista, tratando, quase em específico, dos problemas no Nordeste, tais como: seca, retirantes, miséria, ignorância do povo.

Apesar de *São Bernardo* estar inserido nesse pano de fundo, Graciliano Ramos vai muito além disso. Ele apresenta uma obra com uma densa carga psicológica, na qual o narrador, Paulo Honório, alcança sua ascensão, mas abre mão de sua humanidade. Endurecido pelas dificuldades do meio onde vive, torna-se um homem bruto, rude e violento.

Durante a escrita de *São Bernardo*, Graciliano comenta sobre a criação de sua obra, em cartas trocadas com sua esposa, conforme relata Neroaldo Pontes de Azevedo em seu livro *100 anos de Graciliano Ramos*:

Isto aqui está um horror. Está medonho. A gente emburra com uma rapidez extraordinária. Felizmente não saio. Leio pouco. Mas tenho o manuscrito pra emendar. Sempre dá pra ir matando o tempo. Encontrei muitas coisas boas da língua do nordeste, que nunca foram publicadas, e meti tudo no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento. Cada palavrão do tamanho dum bonde. Desconfio que o padre Macedo vai falar mal de mim, na igreja, se o livro for publicado. É um caso sério. Faz receio. O que me tranqüiliza é ele nunca ter lido nada. Quando você saiu daqui havia umas frases mais acanhadas. Agora que não há aqui nenhuma senhora para levar-me ao bom caminho, imagine o que eu não tenho arrumado na prosa de seu Paulo Honório. Creio que está um tipo bem arranjado. E o último capítulo agrada-me. Realmente suponho que estou um sujeito de muito talento. Veja como ando besta.

O *São Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros de gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existisse. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes, para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *São Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (AZEVEDO, 1992, p. 87-88).

São Bernardo é composto por 36 capítulos, o narrador em primeira pessoa, ainda sem nome, expõe seu projeto e suas dificuldades na organização da escrita do futuro livro, logo nos dois primeiros capítulos:

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 e 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 (p. 7).

Depois da divisão do trabalho, entra em atrito com seus colaboradores e abandona tal empreitada para retorná-la tempos depois, levando em consideração suas limitações. Tomada a decisão de retomar a escrita do livro, o narrador apresenta seu intento:

Continuemos. Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (p.11).

Finalmente, no terceiro capítulo, o narrador se apresenta declarando que se chama Paulo Honório, destacando também suas características físicas. Paulo Honório se declara como o iniciador de uma família, pois a única referência que tem é a certidão de padrinhos. Não se lembra da meninice, por isso seu texto só traz uma referência aos personagens de sua infância: um cego que puxava suas orelhas e a velha Margarida, que, inclusive, mora na Fazenda e custa ao narrador dez mil réis por semana. Aos dezoito anos é preso por uma confusão envolvendo uma “cabritinha sarará” e passa três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprende a ler. Quando sai da prisão, só pensa em ganhar dinheiro. Biscateia pelo sertão e conta seu primeiro acerto de contas com o Dr. Sampaio.

Estabeleceu-se no município de Viçosa, Alagoas, onde planejou a aquisição da fazenda São Bernardo, lugar em que trabalhou por cinco tostões. Para conseguir seu intento aproxima-se do dono, Padilha, moço, filho de seu antigo patrão. Aproveitando-se do vício do jogo do “novo amigo”, empresta-lhe dinheiro e visita a fazenda, encontrando-a em péssimas condições. Mas, já maquinando sobre como seria dono daquele lugar, indaga de Padilha acerca de investimentos na fazenda. Precisando melhorar o aspecto da fazenda, Padilha pede dinheiro a Paulo que após uma recusa calculada, empresta vinte mil contos tendo a própria fazenda como garantia.

Padilha compra uma tipografia e a fazenda fica em segundo plano. Paulo Honório, colocando seu plano em prática, começa a cobrar a dívida. E depois de uma longa

trava de quem dá mais, finalmente a fazenda São Bernardo é comprada por quarenta e dois contos de réis.

Sua fazenda faz limite com a do seu Mendonça, com quem tem relacionamentos estáveis. Porém, com dois anos de vivência em São Bernardo, Paulo Honório começa a se sentir ameaçado por algumas visitas noturnas, fato esse que dias mais tarde culmina na morte do dono da fazenda Bom-Sucesso:

No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço a menos.

Na hora do crime estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. 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? (p. 40-41).

Apesar de algumas dificuldades, Paulo Honório consegue prosperar e expande as terras de sua fazenda, invadindo terras alheias. O narrador não tem remorso de seus atos e explica:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las (p. 48).

Diante de seu progresso, recebe a visita do governador que lhe cobra uma escola na fazenda. Paulo Honório promete a execução da obra já pensando no que poderia lhe render tais paredes levantadas. A partir daí aparece a figura de Madalena, num comentário entre os amigos – Padilha, Gondim e Azevedo – em que discutiam a beleza das pernas e a idade daquela desconhecida ao narrador. Logo depois descobre o paradeiro da velha Margarida trazendo para morar na fazenda.

Paulo Honório decide se casar. Seu primeiro pensamento é em D. Marcela, filha do Dr. Magalhães. E numa visita à casa desse senhor conhece aquela que viria a ser sua esposa e apresenta ao leitor a seguinte descrição:

Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis.

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrario da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os

diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço (p. 77).

Suas observações sobre Madalena continuam durante o jantar na casa de Dr. Magalhães e enquanto tece comparações entre Madalena e D. Marcela para depois se perder em pensamento: “percorri a cidade bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela” (p. 80).

Dias depois encontra D. Glória, tia de Madalena, com quem inicia uma conversa animada sobre criação de galinhas, e assim que descobre a profissão e o nome de Madalena, a conversa se encerra com um convite a uma visita à fazenda. Paulo Honório conhece Madalena na chegada da estação, onde esta foi buscar sua tia. O narrador acompanha as duas até a casa delas e reforça o convite da visita à fazenda, ao que Madalena diz que ouviu dizer ser muito bonita. Ele se desconcerta diante de Madalena:

E embuchei, afobado. Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente. Emburrei, pois, e contei os embrulhos que o ganhador equilibrava na cabeça (p. 92).

A partir daí, Paulo Honório se torna quase íntimo das duas mulheres e dias depois resolver falar a Madalena sobre seus sentimentos e suas intenções: “Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...” (p. 101). Madalena não responde de imediato, mas logo depois destaca o fato de não se conhecerem bem, ao que Paulo retruca dizendo que estava a contar pedaços de sua vida. É nesse momento que revela ter quarenta anos e Madalena responde-lhe que tem vinte e sete. Paulo Honório salienta ainda que Madalena é sisuda, econômica e que daria uma boa mãe. Quando argumenta que não tem dinheiro, o narrador diz que quem está fazendo um negócio supimpa é ele.

Madalena e Paulo Honório casam-se no final de janeiro. Este acomoda D. Glória no lado esquerdo da casa enquanto o casal ocupa o lado direito. E não demora muito para o narrador descobrir uma nova Madalena que ali se apresenta: aquela que se preocupa com o bem-estar das pessoas que trabalham naquele lugar. Numa conversa com o seu Ribeiro, este aponta as qualidades de Madalena e a indica como sua substituta e numa referência a valores gastos com empregados tem sua

primeira rusga com a mulher oito dias após o casamento. A divergência ideológica entre os dois e a capacidade de Madalena de se articular em suas falas e sair em defesa dos menos favorecidos é que provocarão em Paulo Honório desconfianças que levarão a um ciúme sem explicações.

Madalena não se intimida e pouco a pouco seu marido vai conhecendo aquela que escolhera para sua esposa:

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 (p. 117).

Paulo Honório percebe em Madalena um excelente coração. Isso o sensibiliza, mas não é um homem de sensibilidade, apesar de ter experimentado mudanças nos dois últimos anos. Viveram bem algum tempo, mas apesar de todo o cuidado para que vivessem bem, outros atritos vieram. Madalena trabalhava no escritório, percorria as casas dos moradores, criticava os métodos de ensino de Padilha e a falta de material na escola:

Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes. Mas contive-me porque tinha feito tenção de evitar dissidências com minha mulher e porque imaginei mostrar aquelas complicações ao governador quando ele aparecesse aqui. Em todo caso era despesa supérflua (p. 125-126).

Esse gasto todo lhe provocou grande cólera e o dono da fazenda São Bernardo descontou toda a sua ira num empregado desferindo-lhe safanões e pontapés. Tal atitude teve uma reprovação veemente por parte de Madalena ao defender o empregado. Isso leva a outra discórdia e um comentário leviano de Paulo:

– Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano pra estar tão parida por ele? (p. 129).

Seu descontentamento com D. Glória também se faz presente na narrativa. Suas observações quanto à tia de sua esposa se resumem a dizer que ela passava os dias a dormir e cear, ler romances, atazanar Maria das Dores e queixar-se de tudo na fazenda. Além disso, não deixava de conversar com seu Ribeiro e isso o atrapalhava nos seus afazeres:

- Num dia quatro o balancete do mês passado não estava pronto.
- Por que foi esse atraso, seu Ribeiro? Doença?
- O velho esfregou as suíças, angustiado:
- Não senhor. É que há uma diferença nas somas. Desde ontem procuro fazer a conferência, mas não posso.
 - Por que, seu Ribeiro?
- E ele calado.
- Está bem. Ponha um cartaz ali na porta proibindo a entrada às pessoas que não tiverem negócio. Aqui trabalha-se. Um cartaz com letras bem grandes. Todas as pessoas, ouviu? Sem exceção.
 - Isso é comigo? Disse d. Glória esticando-se.
 - Prepare logo o cartaz, seu Ribeiro.
 - Perguntei se era comigo, tornou d. Glória diminuindo um pouco.
 - Ora minha senhora, é com toda a gente. Se eu digo que não há exceção. Vim falar com minha sobrinha, balbuciou d. Glória reduzindo-se ao seu volume ordinário.
 - Sua sobrinha, enquanto estiver nesta sala, não recebe visitas, é um empregado como os outros (p. 132-133).

Tal atitude leva a outro desentendimento, pois deixa d. Glória ofendida e Madalena “acabrunhada” o que leva Paulo Honório a se conter em seus comentários, pois Madalena estava grávida e o marido a tratava como “louça fina”. Madalena teve um menino.

Paulo Honório nos apresenta a partir daqui o nascimento do ciúme. Num jantar em que comemoravam dois anos de casamento, o dono da fazenda encontra Padilha colhendo flores e, quando indagado sobre a atividade, este se defende:

- Foi a d. Madalena que mandou tirar umas rosas.
- Você é jardineiro? A d. Madalena não dá ordens. Você me anda gastando o tempo com falatórios.
- Isso não é comigo. Defendeu-se Padilha. Queixe-se dela. A moça me pediu umas flores para enfeitar a mesa, à tarde. Que é que eu havia de fazer? Havia de negar? E quanto às conversas, seu Paulo compreende. Uma senhora instruída meter-se nestas bibocas! Precisa uma pessoa com quem possa entreter de vez em quando palestras amenas e variadas (p. 147-148).

Depois da fala de Padilha uma ideia lhe perturba, e sem saber por que, olha Madalena desconfiado: “Estremeci, e pareceu-me que a cara de Madalena estava mudada. Mas a impressão durou pouco” (p. 149). Durante aquela noite tudo transcorria em torno de política e a revolução que se apresentava no cenário brasileiro da época. Mas numa observação à desenvoltura de Madalena nos assuntos que Paulo Honório achava serem masculinos, finalmente surge a certeza do ciúme.

Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela.

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobranceiras espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes (p.155).

Padilha é o primeiro a sofrer por causa do ciúme. A vontade que o narrador tinha era de agarrá-lo pelas orelhas e expulsá-lo da fazenda, mas preferiu castigá-lo, deixando o pobre sem ordenado, definhando e humilhado por causa de sua simpatia pelo comunismo. Paulo Honório começa a sentir ciúmes de todos e imagina todo tipo de situação envolvendo Madalena e outros homens:

Requebrando-se para o **Nogueira**, ao pé da janela, sorrindo! Sorrindo exatamente como as outras, as que fazem a conferências. Perigo. Quem se remexer para João Nogueira estrepa-se. [...] Aquela conversa teria sido a primeira? [...] Talvez namorassem. [...] E, com dois anos de casada, num vão de janela, desmanchava-se toda para ele.

Erguia-me, insultava-a mentalmente:
– Perua!

Até com o **Padilha**! Como o diabo tinha ela coragem de se chegar a uma lazeira como o Padilha? A questão social.

Depois a colaboração no jornal do **Godim**. Continuava a colaborar. Pouco, mas continuava. O Godim e ela tinham sido unha e carne. Lembra-se da tarde que ele me deu parabéns estupidamente? Familiaridade. E discutiam pernas e peitos dela!

Um dia, de passagem pela fazenda, o **Dr. Magalhães** almoçou comigo. Espreitando-o, notei que as amabilidades dele para Madalena foram excessivas. Efetivamente nas palavras que disseram não descobri mau sentido; a intenção estava era nos modos, nos olhares, nos sorrisos (p. 159-164, Grifos nossos).

Diante de suas dúvidas se pergunta: “Eu tinha razão para confiar em semelhante mulher?” – e continua conjecturando a possibilidade até de estar sendo chacota dos empregados da fazenda lembrando-se do caso que teve com Rosa, a mulher de Marciano, e que este nunca descobriu: “Enfim certeza, certeza de verdade, ninguém tem” (p. 160).

Pela primeira vez vai aparecer a figura do filho. O “pequeno”, como Paulo Honório chama o menino, tinha os cabelos louros, como os de Madalena, olhos agateados, diferente dos do pai que são escuros e nariz chato como o de todas as crianças, ressalta o narrador. Depois de minucioso exame conclui que não há sinais seus na

criança, nem de outro. “O menino gritava feito condenado dia e noite” e o pai concluía que ninguém se interessava por ele, nem a tia, nem a mãe. A pessoa que mais se interessava pelo menino era Casimiro Lopes que, apesar de toda rudeza, contava histórias ao menino, cantarolava cantigas do sertão enquanto o embalava.

A doença do ciúme cresce com fastio, inquietação constante e raiva. O desejo de Paulo Honório era o de punir, com o desejo de pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca, acreditando que a única prova que faltava da traição da esposa era entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro. E começou a mexer nas malas, nos livros, abria as correspondências da mulher. Madalena se indignou com tal situação, chorou, gritou, teve vários ataques.

A relação torna-se um inferno. Madalena, já tão franzina e delicada, estava emagrecendo. Ao encontrá-la escrevendo uma carta endereçada ao Azevedo Gondim, Paulo Honório teve um ataque de ciúmes e exigiu ver o conteúdo da carta, ao que Madalena se nega. Diante da recusa da esposa, o narrador começa a agredi-la verbalmente o que é revidado por Madalena. Como tinha que eleger um culpado por tudo que estava acontecendo, resolveu mandar o Padilha embora da fazenda, não sem antes culpá-lo pelo ocorrido. Porém, Padilha se defende e diz que só está acontecendo isso porque Madalena é uma mulher instruída e que o narrador conhecia a mulher que tinha, mas Paulo Honório não conhecia sua mulher:

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! Meu Deus! Mas se eu ignoro o que há em mim, se esqueci muitos dos meus atos e nem sei o que sentia naqueles meses compridos de tortura! (p. 175).

Paulo Honório vê situações que envolvem Madalena nas mais variadas circunstâncias de traição. O narrador vê a mulher o traindo com os caboclos da lavoura, até a velha Margarida durante visita ao casal foi motivo de desconfiança por parte do marido ciumento. Estava ficando louco. Ouvia passos durante a noite, ao que respondia com tiros no silêncio que assustavam aos moradores e também a Madalena que saltava da cama gritando. Paulo Honório respondia:

– São os seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia fica um diabo aí estirado.

Madalena abraçava-se aos travesseiros, soluçando.

Um assobio, longe. Algum sinal convencionado.

– É assobio ou não é? Marcou entrevista aqui no quarto, em cima de mim? É só o que falta. Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe.

Madalena chorava como uma fonte. (p. 179-180).

A narrativa se encaminha para seu final. Uma tarde, no alto da torre da igreja, Paulo Honório observa a paisagem à volta. Primeiro detém seus olhos no escritório, onde sua mulher está a escrever, avistava também seu rebanho no pasto, o algodão e Rosa que ao atravessar um riacho subia e descia as saias chamando a atenção do patrão. O narrador sai num passeio pelo jardim quando encontra uma folha de carta, descobre pela letra ser de Madalena. Crente de que tinha achado uma prova contra a esposa, sai à procura desta e encontra-a na igreja. Indagada sobre quem seria o destinatário, Madalena não responde. Mas depois explica a Paulo que a folha que tem em mãos faz parte do restante da carta que está no escritório. Logo depois pede perdão ao marido e diz que “O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo” (p. 180). Madalena conversa com o marido e faz algumas ressalvas quanto aos habitantes da fazenda, se morrer de repente.

Paulo Honório tenta mudar o rumo da conversa e sugere uma viagem. Madalena, porém, se aprofunda num monólogo rememorando seu passado de dificuldades e pobreza. Ao bater meia noite no relógio da sacristia a mulher se despede de seu marido pedindo-lhe que esqueça as raivas. Paulo dorme na igreja e quando acorda lembra-se que já são três anos de casado e que o ciúme que o corroia havia surgido há um ano. Volta para casa, e chegando ouve gritos horríveis:

Entrei apressado, atravessei o corredor do lado direito e no meu quarto dei com algumas pessoas soltando exclamações. Arredei-as e estanquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca.

Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado.

No soalho havia manchas de líquido e cacos de vidro (p.194).

Logo depois de constatar a morte de Madalena se dirige ao escritório onde estava o envelope de que falou Madalena, na igreja:

Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Li-a, saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita. Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido (p. 195).

Paulo Honório tenta se ocupar com os trabalhos da fazenda, mas sem muito sucesso. Lembra-se sempre de Madalena. D. Glória decide ir embora e, como não consegue convencê-la a ficar, oferece três anos de salário devido a Madalena, o que a tia aceita, e uma pensão de duzentos mil réis mensais. Seu Ribeiro também vai embora, afirmando que aquela casa lhe provocava recordações pungentes e termina seus dias nos cafés e nos bancos dos jardins.

Apesar de vencido o prazo para Padilha se retirar da fazenda, este vai ficando. Paulo Honório permite, pois sempre era uma voz humana a se ouvir naquela solidão. A revolução se espalha: “O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado”. Padilha e padre Silvestre se incorporam às tropas revolucionárias.

Ao final do livro segue-se um levantamento do estado político do Brasil na época. O partido de Paulo havia ido abaixo com um sopro. Paulo Honório fazia projetos para o pequeno, apesar de não gostar dele. Entrara num ano novo com o pé esquerdo. Em seis meses estava quebrado. Diante da solidão que assolava a fazenda, Paulo Honório incursionava pela casa à procura de algo/alguém que não encontraria mais.

Conta-se dois anos da morte de Madalena, dois anos difíceis, de acordo com o narrador. E quando os amigos deixam de visitar a fazenda a solidão se torna insuportável. Lamenta seus cinquenta anos perdidos a maltratar-se e maltratar os outros. Mas reconhece que sua falência ante a vida fora provocada por ele mesmo. Lembra-se de Madalena que entrara ali com bons sentimentos e bons propósitos, mas que esbarraram em sua brutalidade e egoísmo. Encontra-se numa solidão tão grande, pois todos dormem. Finalmente termina sua narrativa “às escuras”.

A obra de Graciliano Ramos nos conduz para a intimidade de um homem brusco e tenebroso. Que além de ser o personagem principal do romance é o próprio romance. É um ser áspero, sem identidade familiar, jogado aos azares de uma vida miserável e conhecendo, desde cedo, a maldade, a impiedade, a ambição. Um homem que consegue se apossar de uma fazenda, por meios duvidosos. O narrador faz fortuna, casa-se com uma mulher pobre, a quem sua brutalidade desespera a ponto de esta cometer suicídio.

Augusto Frederico Schimidt, em 1934, traz a seguinte consideração em relação a *São Bernardo*:

É um romance estreito, pesado, em que sentimos a falta de qualquer doçura, e onde não encontramos um trecho sequer em que a poesia nos permita descansar da angustiante aridez das paisagens humanas, que o autor nos apresenta. Algumas cenas de “*S. Bernardo*” são extremamente bem feitas, como a do ciúme, por exemplo, em que o autor revela sutis qualidades de observador de almas, mantendo-se rigorosamente dentro da lógica do personagem dando ao sentimento, do ciúme na alma do brutal proprietário de *S. Bernardo*, os aspectos de pura paixão, de propriedade ameaçada, de grosseira vaidade, sentimento puramente egoístico, em que não entra sequer os dotes da mulher e nem um só movimento de ternura, de inclinação exclusivista. (SCHMIDT, 1934).

Lucia Miguel Pereira acredita ser *São Bernardo* a confissão de um narrador que, diante de todos os impropérios e crimes que cometeu até aquele momento, encontraria naquela escrita uma absolvição para seus pecados:

Creio que só poderá explicar a narrativa pessoal interpretando o livro como uma confissão. Uma confissão implícita, gaguejante, por vezes cínica, mas uma confissão. Era uma alma rude, fechada a de Paulo Honório, mas não uma alma árida. Na impossibilidade das evocações vislumbra-se de longe em longe como que uma escapada, uma abertura, uma réstia de luz. E para que, senão para se livrar de uma obsessão dolorosa, haveria ele de escrever a sua vida? (PEREIRA, 1994, p. 53).

Paulo Honório ao começar a escrever seu livro tem a pretensão de contar sua história sim. Não toda, pois como ele próprio diz, deixaria de mencionar particularidades úteis. Mas colocaria no papel aquilo que ele achava que seria seu pedido de desculpas, talvez ao filho, talvez a Madalena, talvez à sociedade.

4 ENCONTROS E DESENCONTROS

O leitor de *Dom Casmurro*, ao entrar em contato com o romance de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, irá associar os dois textos e perceber pontos de encontro entre eles. Não é difícil parar para pensar se o narrador Paulo Honório seria uma espécie de Bentinho sertanejo. Essa associação nos faz lembrar uma indagação de Roland Barthes.

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas ao contrário, por afluxos de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ter levantado a cabeça? (BARTHES, 2004, p. 43).

No caso de *Dom Casmurro*, é essa lembrança, esse “levantar a cabeça”, que faz o leitor de *São Bernardo* identificar uma variedade de temas semelhantes, entre os dois textos, apesar da distância de trinta e cinco anos entre eles. Abel Barros Baptista em *O livro agreste* diz que “Graciliano prolonga a reflexão sobre a possibilidade do trágico do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, obra que *São Bernardo* tem vários pontos de contato” (2005, p. 56).

Esse “levantar a cabeça” nos remete às lembranças de outros textos. Na literatura, podem ser citados como exemplos de intertextualidade temática o adultério em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *A Cartomante*, obras de Machado de Assis; a seca em obras como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; o erotismo em *A Missa do Galo*, de Machado de Assis e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; a homossexualidade também em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro e em *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Sobre a intertextualidade temática, assim se refere Ingedore Koch:

A intertextualidade temática é encontrada, por exemplo, em textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou a uma mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica; entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal; entre as diversas matérias de um mesmo jornal que tratam desse assunto; entre as revistas semanais e as matérias jornalísticas da semana; entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopéias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e

estilos diferentes...; entre diversos contos de fada tradicionais e lenda que fazem parte do folclore de várias culturas...; histórias em quadrinhos de um mesmo autor; diversas canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes; um livro e o filme ou novela que o encenam; várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme... (KOCH, 2007, p. 18).

Não se pode afirmar que Graciliano fez um Paulo Honório nos vestígios de um *Dom Casmurro*, com a intenção específica de lhe imprimir algumas diferenças. Conforme Barthes “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” (2004, p. 28), logo se deve perceber que *Dom Casmurro* transita escondido na narrativa de *São Bernardo*. Porém, tomemos a precaução de ativar essa percepção no que diz respeito à leitura, não se podendo atrelá-la à intenção autoral.

Numa leitura do romance *São Bernardo*, o leitor “levanta a cabeça” para associá-lo a *Dom Casmurro* reconhecendo alguns pontos em comum. Em primeiro lugar, os romances trazem como protagonistas homens de meia idade, sozinhos, que têm por objetivo revelar suas memórias, por meio da escrita de um livro. Em segundo, Bento Santiago e Paulo Honório se debruçam na tarefa de relatar as trajetórias de suas vidas. Um elemento se destaca nessas histórias: o relacionamento amoroso com mulheres diferentes deles – Capitu, em Machado, Madalena, em Graciliano.

São notáveis as diferenças e as semelhanças nesses relacionamentos: Capitu e Bentinho pertencem a classes sociais distintas, assim como Paulo Honório e Madalena. Bentinho apresenta Capitu como esperta e sabida, ao contrário dele, acanhado e até mesmo medroso. Já Paulo Honório apresenta uma mulher inteligente, professora, que pensa diferente, pois tem sentimentos mais humanitários do que o marido. Destacamos o ponto de contato mais significativo dessas obras: o ciúme. A forma como se deixam afetar por esse sentimento acaba minando seus respectivos casamentos. É esse fracasso que desencadeia a iniciativa de cada um em escrever sua história.

4.1 A VOZ DO NARRADOR

Contar histórias é uma atividade praticada por muitos: pais, filhos, professores, amigos, namorados, avós. Enfim todos contam, escrevem, ouvem e leem toda espécie de narrativa. Narrar é uma manifestação que acompanha o ser humano desde sua origem.

Certamente, um dos pontos mais pesquisados dentro da história das teorias literárias é o narrador. No ensaio “O narrador”, Walter Benjamin apresenta a tradição narrativa fundada na oralidade em que a presença física do narrador provocava uma expectativa de novas histórias ou de repetições de novos enredos de forma a estabelecer interação direta com o ouvinte. Ele afirma que os narradores recuperam traços de oralidade nas narrativas escritas e aproximam suas histórias à dinâmica oral, mas sem a presença física do narrador e ouvinte.

A experiência que passou de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes estes dois grupos. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

É consenso compreender o narrador como a voz que enuncia o texto, é aquele que conta a história. É uma entidade fictícia criada pelo autor da obra e que de acordo com Vicent Jouve “no que concerne ao emissor, doravante é conhecida a distinção entre a instância produtora e na origem do texto, o ‘autor’, e a instância textual que assume a enunciação, o ‘narrador’ é o desdobramento desta instância no leitor e no narratário” (JOUVE, 2002, p. 35).

A palavra narrador origina-se do verbo latino *gnarurio*, que significa relatar, informar, ou seja, o narrador é aquele que desempenha a função de dar relatos, dar informações, dar conhecimento de alguma coisa, seja de forma oral ou escrita.

Assim, o narrador seria aquele que, desculpando-se a obviedade do comentário, conta uma narrativa. Entende-se por narrativa “todo discurso que nos apresenta uma

história imaginária” como se fosse real, “constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados” (D’ONOFRIO, 1995, p. 53). Dessa forma, definido o que é uma narrativa, apresentamos o pensamento de Roland Barthes, sobre o caráter universal da narrativa ao asseverar que:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuída entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí como a vida. (BARTHES, 1972, p. 19-20).

Para Benjamin, muitos narradores trazem o senso prático como uma das características de muitos narradores natos. Para o teórico isso explica a natureza da verdadeira utilidade da narrativa que

[...] pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (p. 197).

Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos (enredo, tempo, espaço, personagem e narrador) sem os quais ela não existiria. Esses elementos se organizam num percurso diegético específico, constituindo o enredo ou diegese. Seguindo as palavras de Genette, esses elementos são uma organização discursiva que sob um amparo ficcional, relata um acontecimento, uma história. Reis e Lopes entendem que as narrativas literárias são “de índole ficcional, estruturadas pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas” (1988, p. 66).

Vários estudiosos apresentam suas classificações para os narradores: Cândida Vilares Gancho, Ligia Chiappini Moraes Leite, Carlos Reis, Gerard Genette, Wayne Booth. De acordo com Reis e Lopes:

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. (1988, p. 68).

Os termos mais usados pelos manuais de análise literária para designar a função do narrador na história são o foco narrativo e o ponto de vista. Para Cândida Vilares Gancho “tanto um quanto outro referem-se à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados” (1999, p. 29). Gancho divide o narrador em dois tipos, “identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular)” (p. 29). A autora diz que “o narrador em terceira pessoa está fora dos fatos narrados, portanto seu ponto de vista tende a ser mais imparcial” (p. 29). Esse narrador também recebe o nome de observador, pois suas principais características são a onisciência – sabe tudo da história – e a onipresença – presenciou todos os fatos da história.

Já o narrador em primeira pessoa, a quem a autora se refere como narrador personagem, “é aquele que participa do enredo como qualquer personagem” (p. 29). A autora destaca, ainda, que existem duas variantes desse narrador: o “narrador testemunha”, aquele que “geralmente não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou” (p. 29) e o “narrador protagonista”, ou seja, “personagem central” (p. 29).

Ligia Chiappini (2000), seguindo a linha teórica de Norman Friedman, classifica o narrador em oito tipos: 1) **autor onisciente intruso**: ele tem liberdade para narrar à vontade, pois adota um ponto de vista divino que vai além dos limites de tempo e espaço e tem como traço característico a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, seus caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com o que é narrado; 2) **narrador onisciente neutro**: este tem basicamente as mesmas características do anterior; porém se distingue pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora

a sua presença interponha-se entre o leitor e a história; 3) **“Eu” como testemunha:** ele narra em 1ª pessoa, mas é um eu interno à narrativa, que vive os acontecimentos descritos como personagem secundária, que observa os acontecimentos, e, por isso, pode dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verdadeiro, tem uma visão limitada, por ser uma testemunha do que aconteceu deixando de ser onisciente; 4) **Narrador protagonista:** aqui o narrador é o personagem principal da narrativa. Assim como o anterior, narra na 1ª pessoa, e deixa de ser onisciente, pois está limitado às suas percepções, pensamentos, sentimentos; 5) **Onisciência seletiva múltipla, ou Multisseletiva:** aqui não há propriamente um narrador, pois a história vem através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas, o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens; 6) **Onisciência seletiva:** difere da anterior, pois, aqui o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem principal, sendo mostrados diretamente; 7) **Modo dramático:** este limita-se à informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro tendo o ângulo frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor é pequena pois o texto se faz por uma sucessão de cenas; 8) **Câmera:** são aquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente.

Gerard Genette (1980) em seu livro *Discurso da Narrativa* diz que toda narração é feita em primeira pessoa, visto que “o narrador pode a todo instante intervir como tal na narrativa” (p. 184). Para o autor “a verdadeira questão é saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para designar uma de suas personagens” (p. 184). Diante disso, Genette nos apresenta três tipos de narradores: narrador heterodiegético, narrador homodiegético e narrador autodiegético.

Ana Cristina Lopes e Carlos Reis (1988) apresentam em seu *Dicionário de Teoria da Narrativa* os três narradores apresentados por Genette. Eles definem narrador heterodiegético como aquele que

[...] relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão... Na tradição ocidental, o narrador heterodiegético constitui uma entidade largamente privilegiada, nos planos quantitativos e qualitativos, coincidindo o recurso a semelhante tipo de narrador com alguns dos mais salientes momentos da história do romance... Em certa medida, por força das características descritas, reforçadas pelo fato de muitas vezes o narrador heterodiegético

se situar num nível extradiégético e pelo anonimato que quase sempre o atinge, esta situação narrativa favorece a confusão do narrador com o autor (p. 121-122).

Já o narrador homodiegético é definido por Reis e Lopes nos seguintes termos:

[...] entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não se dispõe de um conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central. (p. 124).

Por fim apresentamos o narrador autodiegético, aquele que “é o herói de sua narrativa” (p. 185). Assim é definido esse narrador por Reis e Lopes:

A expressão narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história... O narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos... A opção por uma focalização interna ou por uma focalização onisciente relaciona-se, pois, com uma certa imagem privilegiada pelo narrador (p. 118-119).

Arnaldo Franco Junior (2006) faz as seguintes observações sobre essas caracterizações:

Tal classificação requer, no entanto, uma boa dose de rigor no que se refere à sua utilização. Não se pode estabelecer uma relação direta entre o uso da 1ª ou da 3ª pessoas do discurso e o grau de participação do narrador na história que narra. É possível imaginar, por exemplo, que a testemunha que conta em um tribunal um crime que presenciou deva elaborar a sua história valendo-se da 1ª pessoa do discurso. Tal testemunha terá de contar aos presentes algo que viveu (presenciar um crime), mas não na condição de protagonista (posição ocupada necessariamente pelo réu e pela vítima). Desse modo, tal testemunha será um narrador em 1ª pessoa, mas não participa da história narrada, senão numa posição secundária, periférica ou, mesmo neutra no que se refere à conclusão e ao desenvolvimento do conflito dramático da história narrada (p. 36).

Dom Casmurro e *São Bernardo* são romances autodiegéticos. O uso do narrador em primeira pessoa é um recurso imprescindível nessas obras, pois a história de vida desses narradores-personagens é contada apenas sob o ponto de vista deles. Eles nos apresentam suas narrativas sob suas perspectivas, são eles que decidem o que

deve e que não deve ser contado. São eles que nos apresentam os personagens, seus sentimentos, suas opiniões, seus julgamentos. Ou seja, o narrador autodiegético é aquele que fornece o ritmo da narrativa e decide o que pode ou não ser revelado de si mesmo, dos acontecimentos e das demais personagens da narrativa.

4.1.1 Bentinho/Bento Santiago/Casmurro

Bentinho/Bento Santiago/Casmurro, narrador de *Dom Casmurro*, se apresenta como protagonista da história e nos relata a sua vida. Ele a interpreta, expondo-a sob seu ponto de vista, não dando o direito de concessão a nenhum dos outros personagens de se defenderem da perspectiva contundente e absoluta que o narrador tem deles. Ele tem total domínio do que é contado, sobre quem é contado o quê e sobre a personalidade dos personagens envolvidos na sua história. Dentre outros personagens, não sabemos quais os pensamentos e os sentimentos de Capitu e sim o que Bentinho achava que ela pensava e sentia. Ou seja, a opinião dele é a única verdade a ser aceita. Conhecemos a personagem pelo que ele relata:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e queixo largo. (p.163).

Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, utiliza, e muito, os adjetivos e descreve, minuciosamente, os lugares a fim de conferir uma verossimilhança ao que está sendo narrado. É possível visualizar as cenas que nos são descritas, tamanha a riqueza de detalhes. A descrição de espaço, lugares e objetos nos fornece uma impressão de veracidade e beleza ao que descreve Bentinho. Vale dizer que sua descrição não se perde em detalhes desnecessários, pelo contrário, há uma economia de recursos, porém nem se compara à linguagem econômica utilizada por Paulo Honório, em *São Bernardo*. Segue um trecho que descreve o retrato de Escobar:

Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida no peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão (p. 28).

O personagem Dom Casmurro foi defendido a punhos de ferro da dissimulada Capitu pela crítica da época. Costa Lima em seu texto “Sob a face de um bruxo” nos traz uma lista de nomes daquele tempo. Dentre muitos se destacam: 1) Américo Valério, que escreve em seu texto sobre o romance que “*Dom Casmurro*, descreve o cidadão que perde a satisfação de viver pela traição da mulher com seu melhor amigo” (VALÉRIO *apud* LIMA, 1988, p. 88); Mário Matos, crente de que no próprio subconsciente do público o adultério insurge “desde a afeição brotada entre os dois adolescentes” (MATOS *apud* LIMA, 1981, p. 88); e Barreto Filho, que via na infidelidade de Capitu “uma traição à infância, uma negação da poesia da vida” (BARRETO *apud* LIMA, 1981, p. 88). Helio de Seixas Guimarães também nos apresenta críticos tais quais Agripino Grieco e Arthur de Azevedo que ao escrever uma resenha 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 à 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. 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 mete numa casinha do Engenho Novo, e não se importa com os vizinhos nem com as vizinhas (et pour cause), chamam-lhe D. Casmurro. (AZEVEDO *apud* GUIMARÃES, 2004, p. 407).

Cinquenta anos depois, Agripino Grieco, além de não mencionar a ambiguidade do romance, concentra suas conjecturas sobre Capitu, ao destacar com virulência a sua “perfídia”, dando como indubitável o adultério e a paternidade de Escobar, nos seguintes 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).

José Veríssimo em sua “*História da literatura brasileira*” focaliza o adultério, a dissimulação, o cálculo e a faceirice da personagem feminina, aceitando a traição

sem questionar a versão problemática do narrador ciumento. Observe o trecho a seguir:

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, aquêlê 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).

Muito demorou para que alguém reconhecesse a ambiguidade da narrativa de Bento Santiago e analisasse, não a possível traição de Capitu, mas um possível devaneio do marido. Helen Caldwell publicou em 1960 o *The brazilian Othelo of Machado de Assis*, que confere corpo a uma linha de estudo da obra que até então não existia de fato, apenas tinha sido levemente especulada por alguns poucos críticos anteriores, sem um desenvolvimento realmente significativo. A crítica americana ressalta que Bento Santiago usa sua profissão de advogado para construir uma acusação contra Capitu como se a própria estivesse frente a um júri. Ela então reabre o processo e faz as seguintes perguntas: 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). Ela observa a escrita de Bento Santiago como uma defesa de si próprio:

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. 13).

Posterior a Caldwell, Silviano Santiago também reabre o caso, destacando bem mais a personagem de Bento Santiago do que a de Capitu. Em sua “A retórica da verossimilhança” ele nos chama atenção para o fato de que Dom Casmurro não é um romance de adultério feminino e sim “um estudo do ciúme e apenas deste” e assim define o narrador:

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). (SANTIAGO, 2000, p. 34).

Outro crítico a deixar sua contribuição acerca do narrador é Roberto Schwarz que em seu ensaio “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, além de retomar alguns argumentos dos dois críticos anteriores quanto à questão da narrativa de *Dom Casmurro* se constituir como um acusatório do marido narrador vai adiante focalizando a sua argumentação no perfil autoritário do narrador, característico da elite patriarcal do século XIX.

De acordo com Schwarz, *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. O crítico defende que Machado está satirizando o tipo elitista, visto que sua autoridade se vê imposta por um discurso que não merece crédito, pois está baseado no seu único olhar envolto num sentimento de insegurança que loucura, o ciúme.

Também na esfera local, das atitudes e ideias sociais brasileiras, as consequências 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. (SCHWARZ, 1997, p. 13).

John Gledson apresenta em “*Machado de Assis Impostura e realismo*” a sua “reinterpretação de *Dom Casmurro*”. Ele tem por objetivo apontar uma “verdade para o texto machadiano”, que para grande parte da crítica passou despercebida: a verdade de que Bento Santiago é um “narrador enganoso”. Para Gledson, ele é 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. Sobre os escritos de *Dom Casmurro*, Gledson relembra que merece suspeita a tentativa do narrador de “reatar as duas pontas da vida”:

[...] seu romance é assim em parte motivado pelo desejo quixotesco de “reconstituir” o passado. Contudo, mesmo nesse nível as ‘inquieta sombras’ do Fausto deveriam nos fazer duvidar se está dizendo tudo, embora

aqueles críticos que preferem moldar Machado à imagem de Proust inclinam-se a considerar a construção do passado como motivo bastante por direito próprio. (GLEDSON, 2005, p. 21).

O narrador de *Dom Casmurro* não é confiável, já percebemos isso. E não é só pelo que diz os defensores de Capitu, mas principalmente pelo que ele relata de sua própria história. Numa análise minuciosa de comparação entre o narrador e Capitu percebemos o quanto Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro pode ser mentiroso, dissimulado, invejoso, manipulador e interesseiro, tudo o que ele acusa Capitu de ser.

4.1.2 Paulo Honório

Paulo Honório é o narrador-personagem da obra *São Bernardo*, é ele que nos conta e escreve o livro no qual relata fases de sua vida. Apesar de apresentar os personagens de sua história, ele o faz com menos intromissão na vida dos mesmos e também não nos apresenta de forma explícita sua opinião sobre as ações e os sentimentos deles. A narrativa é dominada por Paulo Honório, de modo que ele nos fornece apenas o necessário para que possamos entender os fatos narrados. Sua descrição é pobre de adjetivos e o mesmo deixa claro que sua intenção não é prolongar conversas e diálogos desnecessários:

Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam 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 arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. (RAMOS, 2007, p.11)

Luis Bueno, em *Uma história do romance de 30*, nos traz um depoimento ilustrativo em que se reconhece de imediato, a modelagem do perfil de Paulo Honório: autoritário e reificado. Eis a citação:

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 tornaram 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).

Paulo Honório, ao iniciar sua narrativa, relata suas tentativas fracassadas de escrever suas memórias nos dois primeiros capítulos. O momento inaugural da escrita se dá no capítulo III quando este se apresenta ao leitor:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades a consideração era menor.

Para falar com franqueza, o número de anos assim positivo e a data de S. Pedro são convencionas: adoto-os porque estão no livro de assentamentos de batizados da freguesia. Possui a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivos para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. (RAMOS, 2007, p. 15).

Paulo Honório vem de um mundo arcaico no seu modo de produção e nas suas relações sociais. No sertão nordestino do final do século XIX, onde ainda se preservava a “lei do cão”, o coronelismo, a violência sertaneja, cresce um menino pobre, desamparado, que depois de muitas atitudes ilícitas ascende a proprietário rural. O narrador buscava reverter o quadro a que se destinava sua vida. Por isso, para o nosso anti-herói, o fim justificava os meios, e seu desejo de ascensão se deu quando destinado a adquirir a fazenda *São Bernardo*, onde havia trabalhado “no eito, com salário de cinco tostões”. Paulo Honório supunha que, como proprietário rural, deixaria de estar à mercê dos desmandos alheios. Ele intencionava passar de dominado a dominador.

A dominação de Paulo Honório se estende aos personagens de sua narrativa dos mais diferentes modos a começar pela estratégia idealizada para obrigar Padilha a vender a fazenda a um preço irrisório. O personagem é convincente, ele persuade os demais personagens a agirem de acordo com seus interesses. Ao aproximar-se de Padilha, Paulo se torna seu confidente, com o intuito de ganhar a confiança deste, emprestar-lhe dinheiro para depois deixar cair a máscara e cobrar as letras vencidas ao ‘amigo’, culminando com a compra da fazenda que só beneficiou o narrador.

O narrador de *São Bernardo* é um dominador. Quando expõe a intenção de escrever um livro, delega as funções aos seus “criados/amigos”, mas ao tomar conhecimento das mudanças em seu texto, Paulo Honório se irrita com a intromissão de Gondim, pois para ele sua escrita devia sair fiel àquilo que falava:

– Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale desta forma!
 Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos de sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.
 – Não pode? perguntei com assombro. E por quê?
 Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
 – Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.
 (RAMOS, 2007, p. 9).

Com Madalena também foi assim, ele a convence a casar-se com ele. A proposta vem carregada de termos comerciais. Ao explicar à futura noiva as vantagens que lhe caberia em casar-se com ela, ele utiliza uma linguagem objetiva e convincente. Convence Madalena que ao casar-se com ela, ele é quem estaria fazendo um ótimo negócio, pois apesar de pobre, a instrução de Madalena compensaria a escassez de recursos dela.

Diferentemente do narrador de *Dom Casmurro* que tenta “atar as duas pontas da vida”, o narrador de *São Bernardo* se concentra nos últimos cinco anos de sua vida. Apesar de passar brevemente por momentos de sua infância, é a partir do encontro com Madalena que suas memórias são consideradas. Mas diferentemente de Bento Santiago, que narra as memórias de um romance, Paulo Honório narra as conquistas que teve durante esse período. E Madalena foi uma delas, afinal conforme o próprio narrador diz, quando lhe foi pedido por Madalena um ano de prazo para marcar a data do casamento: “Negócio com prazo de ano não presta” (p. 106).

Paulo Honório é um homem de negócios. E é assim que o narrador quer ser visto, pois ele conta com vagos detalhes toda a sua trajetória até encontrar-se na posição em que está. De quando conquistou os primeiros tostões até possuir a fazenda São Bernardo:

E meu fito na vida foi apossar-me de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descascador,

introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular” (p. 12).

Podemos definir Paulo Honório como um predador. É o tipo de homem para quem só existe um pensamento: conquistar patrimônio, rendimentos e poder. Ao obter sucesso na empreitada, pensa ser melhor que os demais personagens que o envolvem em seu enredo. Para ele todas essas criaturas são bichos descartáveis e se vivem na condição em que estão é porque o merecem. Como um homem ligado à agricultura, sua intenção é apenas a de adquirir formas de modernizar sua propriedade, nem que para isso tivesse que interferir na existência daqueles que ousassem se colocar em seu caminho.

Apresentadas suas lembranças, Paulo Honório, diferentemente daquele que começou uma narrativa apresentando um homem cheio de confiança nas suas conquistas, aparece agora como um homem fraco, sozinho e arrependido:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me, a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para 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? (RAMOS, 2007, p. 216).

Ao se dar conta de sua solidão, Paulo se conscientiza de que tudo o que aconteceu de ruim é responsabilidade sua. Sente o peso de seus atos ilícitos e lesivos. A solidão é sua companheira. Após a morte de Madalena revela que se pudesse recomeçar outra vez talvez tudo se repetisse, pois é homem bruto, matuto, incapaz de maiores sentimentos. Paulo, em seus escritos, encena um pedido de desculpas à sociedade, a Madalena, pelo mal feito a eles e a si mesmo. O narrador é condenado, válido lembrar que isso seria uma autopunição, a viver “agitado por emoções indefiníveis” e consciente de seus erros.

4.2 ALGUMAS LEMBRANÇAS

Diante do que foi explicitado até o momento percebe-se que a função dos narradores de *Dom Casmurro* e *São Bernardo* é narrar suas vidas. Esse feito se dá por meio do resgate de momentos outrora vividos, ou seja, os narradores autodiegéticos que relatam suas próprias experiências se valem, na maioria das vezes, da memória. O memorialismo fictício supõe a elaboração de uma obra que, de um modo ou de outro, simule a produção de um livro de memórias, em que a personagem relata os principais acontecimentos de sua vida, desde o princípio até um final qualquer, quando cessam, por alguma razão, as atividades do protagonista e narrador.

Assim como em *Dom Casmurro*, o narrador de *São Bernardo* se vale das lembranças para a confecção de sua obra. A memória, então, não é apenas um meio de investigação do passado, mas sim a própria tessitura da narrativa, é um instrumento de busca pelo sentido da vida. A partir do momento em que utilizam suas memórias para nos contar os principais acontecimentos de suas vidas, Paulo Honório, em *São Bernardo*, e Bentinho, em *Dom Casmurro*, nos passam a veracidade dos fatos do ponto de vista pessoal de cada um.

A memória já foi definida como um processo de armazenamento de informações adquiridas, em uma noção muito próxima à do senso comum. Porém, ela não pode ser conceituada apenas como a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações, mas também, funciona como a organização da experiência em um patrimônio utilizável para si e comunicável para todos.

A memória funciona como uma espécie de ferramenta utilizada para o homem e o mundo comunicarem-se. Ela é portadora da imagem que queremos transmitir de nós mesmos ao nosso redor. Marina Maluf explica que o escritor, ao utilizar-se da memória para escrever, seleciona o que deve ser mencionado. Lembrar algo acontecido no passado consiste numa reinterpretação desse fato, pois a pessoa do presente o relembra e o revive na memória não com as perspectivas do passado e sim com as do presente. Logo, conclui-se que lembrar não traz os fatos exatamente como aconteceram. Para Maluf,

o trabalho de rememoração é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas. E é também uma tentativa de organizar um tempo sentido e vivido do passado, e finalmente reencontrado através de uma vontade de lembrar – ou de um fragmento que tem a força de iluminar e reunir outros conteúdos conexos, fingindo abarcar toda sua vida. (1995, p. 28).

Para Zilberman as memórias “correspondem não mais a um discurso da história de um tempo ou da trajetória de um sujeito, mas à expressão do inconsciente na busca da conversão em linguagem verbal” (2009, p. 125). Tanto em *Dom Casmurro* quanto em *São Bernardo* podemos identificar esse processo de construção de uma obra memorialística, mesmo que ficcional focada no narrador e autor do livro.

Paulo Honório vale-se de sua memória, de suas lembranças para nos relatar os fatos de sua vida passada, porém relatos são apresentados de forma fragmentada, sem muita caracterização dos espaços físicos. Ao escrever suas memórias, Paulo Honório economiza em suas descrições de lugares e paisagens, utilizando uma narrativa seca e direta:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá ideia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais. [...] hoje isso forma para mim um todo confuso e se eu tentasse uma descrição, arriscava-me a misturar os coqueiros da lagoa, que aparecem às três e quinze, com as mangueiras e os cajueiros, que vieram depois. Essa descrição, porém, só seria aqui embutida por motivos de ordem técnica. E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. (RAMOS, 2007, p. 88-89).

Antonio Candido comenta a 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).

Paulo Honório é econômico até mesmo na descrição das personagens que compõem o enredo de suas memórias. Apenas Madalena merece um pouco mais de atenção por parte do narrador, visto que ela é a personagem sobre a qual se

debruçam as memórias de *São Bernardo*. Ele explica essa deficiência na sua escrita da seguinte forma: “O que é certo é que, a respeito das letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero” (p. 12). O narrador de *São Bernardo* aprendeu a ler e escrever na cadeia, logo não era ligado aos livros literários, o que tornava sua escrita simples e rudimentar.

Em *São Bernardo* o narrador, logo no início do livro, demonstra que há uma seleção de suas lembranças e que ele as modificará ou mesmo não as citará conforme a necessidade.

Tenciono contar minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam 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 arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda. (RAMOS, 2007, p. 11).

Em outro momento, ao descrever a briga que teve com um senhor de nome Costa Brito, quando foi tirar satisfação com este de algo ocorrido, informa que omitiu alguns palavrões. Ainda nessa passagem relata que cortou numerosas tolices ditas por ele e dona Glória numa viagem de trem, ressaltando assim a importância que dá apenas àquilo que parece útil em se dizer.

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 foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de d. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente na cópia, numerosas tolices ditas por mim e d. Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. (RAMOS, 2007, p. 87-88).

Quando um autor autobiográfico – no caso de Paulo Honório, ficcional – tenta representar ou retirar da memória os fatos exatamente como eles aconteceram é mal sucedidos, pois a lembrança de algo que ficou guardado na memória não se reconstitui na íntegra, sempre falta alguma informação, existe uma lacuna. Quando Paulo Honório afirma suprimir informações o faz porque o que guardou na memória foi apenas o essencial. Para Walter Benjamim, o que realmente importa ao autor que

rememora “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (1985, p. 37) que nada mais é que uma lembrança vaga, um sinal, um fragmento, vestígio do que já passou.

A memória de Paulo Honório é traiçoeira, e sua escrita imprecisa. Ao mesmo tempo em que escreve o passado vive o presente. Depois do suicídio de Madalena, Paulo Honório tenta reproduzir acontecimentos que já não consegue distinguir se estão no plano presente ou passado:

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinha alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos no escuro. (RAMOS, 2007, p. 118).

Mais adiante, no mesmo capítulo, a mescla de tempos e lugares se complementa, deixando o narrador à deriva, por força da imposição da memória sobre a razão:

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos. Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os pássaros de Seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.

Agora Seu Ribeiro está conversando com D. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

– Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota. (RAMOS, 2007, p. 119).

Paulo Honório nos confirma que os fatos vividos no passado, quando são lembrados no presente, não têm a mesma vivacidade de antes, não conseguimos identificar detalhadamente o ocorrido, por isso cada vez que nos recordamos, estamos trazendo à tona apenas o essencial, aquilo que realmente desejamos que os outros saibam.

O narrador de *Dom Casmurro*, ao revelar ao leitor seu projeto autobiográfico e justificar o título da obra, explica que construiu uma casa semelhante àquela em que passou a infância “na antiga Rua de Matacavalos” com o intuito de restaurar na velhice a adolescência. Sua intenção era escrever um livro no qual pudesse “deitar ao papel as reminiscências” que viessem para assim reviver o que já tinha vivido. No

entanto, diferentemente da época da construção da casa, Bentinho demonstra ter plena consciência que tal feito seria impossível, visto que todos os personagens que fazem parte de suas memórias estão mortos.

Dom casmurro é um romance em que o narrador desenvolve a narrativa de acordo com a ordem cronológica em que os fatos aconteceram. Bento Santiago inicia suas memórias narrando as polêmicas conversas entre a mãe, José Dias, prima Justina e Tio Cosme sobre a promessa de d.Glória em ordená-lo padre; a descoberta pelo primeiro amor, Capitu; a ida para o seminário; a amizade de Escobar; a saída do seminário; o ingresso no curso de Direito; os casamentos seu e do amigo Escobar; os ciúmes de Capitu, a morte do amigo; a intensificação do ciúme; a (in)certeza da traição; o exílio e morte de Capitu e Ezequiel.

Para registrar no papel os eventos escolhidos para compor sua história, o narrador demonstra ter plena consciência de que são *flashes* da memória e que por isso estão sujeitos às falhas, às emoções, à atualização, ou seja, a todos os aspectos subjetivos inerentes ao percurso. Bento Santiago é um narrador que se posiciona quanto à sua situação de responsável pela apresentação dos fatos expostos, discute com o leitor a propriedade de seus juízos e nem sempre se mostra muito convicto de suas lembranças. Numa passagem o narrador expõe as reações que as recordações provocam, porém que não são claras, pois, para ele, é impossível sua explicação:

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizaram com o tempo, que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros. A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada. (ASSIS, 2006, p. 169).

O narrador não deixa de, a todo o momento, lembrar que se trata de obra escrita ao sabor da memória e que, portanto, trata-se de um relato que deve ser lido com reservas. Ângela Garcia, num ensaio sobre *Dom Casmurro*, analisa o texto de Machado de Assis sob o prisma memorialístico, afirmando:

Tentar a recomposição de vivências anteriores é utilizar a memória como veículo que nos faça transitar entre passado e presente, que passam a não valer mais isoladamente. Logo, é trabalhar na chave da ambiguidade temporal, o que faz do ato de recordar uma operação complexa. Primeiro, porque toda lembrança se funda na experiência passada, porém não a reproduz por inteiro nem exatamente como aconteceu. Registram-se apenas os fragmentos a que, subjetivamente, se imprime maior relevância,

num procedimento que poderá ser utilizado no momento mesmo de sua operação. Segundo, porque a reconstituição destes fragmentos não se dá passiva ou mecanicamente. Se assim fosse, resultaria do ato da recordação um painel caleidoscópico de momentos pulverizados, sem relação necessária entre si. Para que adquiram significação totalizadora e orgânica torna-se indispensável, portanto, sua ordenação. (GARCIA, 1985, p. 3-4).

O narrador de *Dom Casmurro*, porém, em certo ponto da narrativa estabelece um ritmo narrativo próprio, sem se comprometer com a cronologia, nem com a proporção entre as partes. A memória impõe seu passo, e o narrador deixa-se levar por ela.

Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos. Não sei se alguma vez tiveste dezessete anos. Se sim, debes saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso. Eu era um curiosíssimo, diria o meu agregado José Dias, e não diria mal. O que essa qualidade superlativa me rendeu não poderia nunca dizê-lo aqui, sem cair no erro que acabo de condenar; a análise das minhas emoções daquele tempo é que entrava no meu plano. (ASSIS, 2006, p. 135-136).

A memória de Bento Santiago não é boa. Ela divaga nas lembranças nem sempre confiáveis deste. Como temos a narração apenas do ponto de vista do narrador autodiegético é normal duvidar de algumas cenas que esse Bentinho nos descreve. Eis o porquê:

Não, não, minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! (ASSIS, 2006, p. 91).

Além das falhas na memória, vale destacar as fantasias relatadas por Bentinho. Os termos “fantasia” e “imaginação” são presentes na narração de *Dom Casmurro*, como na parte em que relata sua conversa com o Imperador:

Vi então que o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. E logo me achei em casa, a esperar até que ouvi os batedores e o piquete de cavalaria; é o Imperador! é o Imperador! toda a gente chegava às janelas para vê-lo passar, mas não passava, o coche parava à nossa porta, o Imperador apeava-se e entrava. Grande alvoroço na vizinhança: “O Imperador entrou em casa de D. Glória! Que será? Que não será?”. A nossa família saía a recebê-lo; minha mãe era a primeira que lhe beijava a mão, então o Imperador todo risonho, sem entrar na sala ou entrando, – não me lembra bem, os sonhos são muita vez confusos, – pedia a minha mãe que

me não fizesse padre, – e ela lisonjeada e obediente, prometia que não (p. 48).

Mais à frente, ao descrever mais uma de suas fantasias, Bentinho relata o quanto a imaginação foi companheira de toda a sua vida, utilizando a seguinte metáfora: “a minha imaginação é uma grande égua ibera, a menor brisa lhe dava um potro, que saia logo cavalo de Alexandre” (p. 67).

Diante dessa breve explanação de como os narradores se valem da memória para relatar suas vidas, podemos dizer que o que importa para eles não são os fatos na sua exatidão e muito menos o compromisso com a veracidade dos acontecimentos, pois mais importante do que registrar e localizar algo ocorrido no passado, o que aparece nas obras de Machado de Assis e Graciliano Ramos é o relato de um homem de cinquenta anos que procura explicar ou entender o percurso de sua vida.

4.3 UM POUCO DE CAPITU E MADALENA

*Pra descrever uma mulher não é do jeito que quiser
Primeiro tem que ser sensível. Senão, é impossível.
Quem vê por fora, não vai ver por dentro o que ela é
É um risco tentar resumir. Mulher...*

(Elba Ramalho)

Capitu é a personagem mais marcante e discutida de Machado de Assis. Vista através do olhar de Bento Santiago, é ele que nos apresenta todas as características físicas ou psicológicas de sua mulher

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor, não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. (ASSIS, 2006, p. 28).

Ela não é a protagonista da trama narrada por Bentinho, mas está no centro da trajetória de *Dom Casmurro*, que na tentativa de “atar as duas pontas da vida” relata seu envolvimento com Capitu desde criança. Capitu nos é apresentada como uma personagem completa, forte, envolvente, maliciosa e sedutora. Felipe Ribeiro ressalta que 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 frequentava. 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. (RIBEIRO, 1996, p. 315).

Capitu mostra-se independente, com vontades próprias. Ela toma iniciativa nas mais diversas situações e utiliza vários meios para alcançar seus interesses, como podemos observar numa conversa que tem com Bentinho:

Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos. A voz, um tanto sumida, perguntou-me:
 –Diga-me uma coisa, mas fale a verdade, não quero disfarce; há de responder com o coração na mão.
 – Que é? Diga.
 – Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?
 – Eu?
 Fez-me sinal que sim.
 –Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.
 – Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia de que eu vou morrer...
 – Não diga isso!
 –... Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me, você vem?
 – Venho.
 – Contra a ordem de sua mãe?
 – Contra a ordem de mamãe.
 – Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo, para me ver morrer?
 – Não fale em morrer, Capitu!
 Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão, inclinei-me e li: mentiroso. (ASSIS, 2006, p. 72-73).

Essa longa citação se faz necessária para se mostrar, pelos olhos de Bentinho, o quanto essa personagem tem influência na vida dele. Caracterizada como a menina travessa, cigana oblíqua e dissimulada, mulher com uma mágica capaz de encantar a todos, conquistou Bentinho, posteriormente conquistou a mãe dele, até que ganhou a confiança de todos e foi aceita naquela família na qual iria entrar pela porta da frente, casada com Bentinho.

Capitu é pobre, sua família não tem muitas posses. O pai da menina é empregado de repartição e a mãe uma mulher econômica e ponderada. Moram numa casa

própria, comprada com o dinheiro de um prêmio de loteria. Como é de uma família sem grandes posses, Capitu vive modestamente. Isso pode ser verificado nos vestidos apertados e desbotados, feitos de chita; nos “sapatos de duraque, rasos e velhos a que ela mesma dera alguns pontos” penteava-se com um espelhinho de pataca e atava as tranças com “um triste pedaço de fita enxovalhada”.

Madalena também era pobre. Numa conversa com Paulo Honório, já seu marido, ela lhe revela como foi sua vida, antes de conhecê-lo:

– Morávamos em casa de jogador de espada, disse Madalena. Havia duas cadeiras. Se chegava visitas, d. Glória sentava-se num caixão de querosene. A saleta de jantar era o meu gabinete de estudo. A mesa tinha uma perna quebrada e encostava-se à parede. Trabalhei ali muitos anos. À noite baixava a luz do candeeiro, por economia. D. Glória ia para a cozinha resmungar, chorar, lastimar-se. O hábito que ela tem de cochichar e caminhar nas pontas dos pés vem desse tempo. Dormíamos as duas numa cama estreita. Se eu adoecia, d. Glória passava a noite sentada; quando não aguentava o sono, deitava-se no chão. (RAMOS, 2007, p. 136).

Madalena era professora e para Paulo Honório, casar-se com ela representava respeito e *status* perante a sociedade. Gilberto Freire nos esclarece o seguinte sobre a educação das moças da época:

Das facilidades de transporte por vias férreas que, em 1858 começaram a ligar os engenhos às cidades, data o costume de virem as meninas de grandes famílias rurais educar-se em colégios do Recife. [...] A certo número de moças começaram a atrair, no fim do século XIX, os cursos normais. Data daí a moda das professoras, a vaidade dos retratos de tituladas de beca de seda preta que raramente faltam às páginas mais novas dos álbuns de família da região. (FREIRE, 2006, p. 127).

Cabe enfatizar aqui que Madalena não fazia parte dessa família de proprietários e, conforme dito antes, d. Glória se esforçou e trabalhou muito para proporcionar à Madalena a educação que teve.

Paulo Honório precisava de um herdeiro para quem pudesse deixar seus bens. Mas, se por um lado, casar com uma professora lhe conferia *status*, também lhe trazia preocupações, afinal uma mulher que pensa e é dotada de inteligência não é exatamente o que esse narrador procurava. Então o destino lhe prega uma peça:

– Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez... Engasguei-me. Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida.
– Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça. (RAMOS, 2007, p. 101).

Madalena recebe a proposta de casamento sem se deslumbrar com os bens materiais de Paulo Honório, isso não era atrativo para ela:

- O seu oferecimento é vantajoso pra mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?
- Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. [...]
- Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.
- Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.
- Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.
- Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas. (RAMOS, 2007, p. 101-102).

Fica explícito nessa passagem que o casamento era para Paulo Honório um negócio, pois até aquele momento, não se falava em sentimentos. Aliás, para Madalena também, afinal era uma professora pobre que morava com a tia – que assim como a mãe de Bentinho, narrador de *Dom Casmurro*, também se chama D. Glória – e não tinha um salário decente para sua sobrevivência.

A sociedade na qual viveu Madalena valorizava a mulher casada, voltada para as atividades do lar, apta à maternidade, com comportamentos discretos, atitudes reservadas e um discurso de submissão ao marido. A mulher de Paulo Honório, entretanto, era professora, lia e escrevia bastante, tinha seus artigos publicados no jornal e era adepta de ideais de justiça e igualdade. Paulo Honório, ao longo da narrativa, demonstrava aprovação aos conhecimentos da esposa, enaltecendo a sua inteligência e capacidade, bem superior às outras mulheres com quem costumava lidar, que não foram à escola normal.

E embuquei, afobado. Até então os meus sentimentos tinham sido simples, rudimentares, não havia razão para ocultá-los a criaturas como a Germana e a Rosa. A essas azunia-se a cantada sem rodeios, e elas não se admiravam, mas uma senhora que vem da escola normal é diferente. (RAMOS, 2007, p. 92).

Para Capitu, a ideia do casamento com Bentinho é cultivada desde a meninice. Ela vê em Bentinho mais do que um companheiro de traquinagens, seus olhos se abrem ao vizinho herdeiro como faróis em direção à segurança, “Capitu chamava-me às vezes, bonito, mocetão, uma flor, pegava-me nas mãos para contar-me os dedos”.

(ASSIS, 2006, p. 26) É a partir dessa época que a menina com olhos de ressaca tem compreensão de seus sentimentos.

Com o poder de controlar suas emoções, Bento percebe que Capitu – frente à fragilidade do “amigo” – é uma menina travessa, porém equilibrada, capaz de uma persuasão lenta e diuturna, articulando tudo que acontece ao seu redor. O narrador relata a precocidade de algumas ideias atrevidas que ela já possuía aos 14 anos. Perante os olhos de Bentinho, Capitu começa a aflorar:

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade moralmente a mesma coisa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até à cabeça. Esse arvorecer era mais apressado, agora que eu via de dias a dias; de cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império. (ASSIS, 2006, p. 119).

O encontro de Paulo Honório com Madalena se faz num momento em que o narrador propõe casar-se para ter um herdeiro para quem deixar seus bens. Ao encontrar Madalena, ele se encanta com os atributos da futura mulher. O homem rude, aquele que queria uma esposa apenas por negócio, sentiu-se incomodado com aquela criatura que até então nem nome tinha:

Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela. O acaso não veio, e decidi procurar João Nogueira, informar-me do nome, posição, família, as particularidades necessárias a quem pretende dar uma cabeçada séria. (RAMOS, 2007, p. 80).

Capitu, após a morte da mãe e a aposentadoria do pai, assume a casa e toma conta de tudo. Até José Dias, o agregado da família, reconhece o “valor da menina”, ao dizer para a mãe de Bentinho que “não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa que não lhe digo nada” (ASSIS, 2006, p.138).

Depois dos estudos de Bentinho, quando se forma advogado, Capitu e ele finalmente se casam. É uma mulher bonita e, após o casamento, frequenta bailes e festas com o marido, se arruma com esmero, é cortejada por outros cavalheiros com os quais não se negava dançar. Os ciúmes de Bentinho levam-no a pedir que cubra os ombros que levava nus a uma festa. A submissão de Capitu não foi total: “não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente” (p. 144). No ensaio “Discurso Religioso, o

corpo e o ciúme em *Dom Casmurro*”, de Roberta Marques, a autora traz as seguintes observações em relação ao modo como Capitu é vista por Bentinho:

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).

Madalena, após o casamento, também começa a ser alvo dos ciúmes do marido. Ela é uma mulher preocupada com o bem estar das pessoas. Preocupa-se com os empregados da fazenda e principalmente condena as atitudes do marido. Paulo Honório nos apresenta uma mulher muito mais instruída do que pensava, e isso o incomodava muito. O marido de Madalena é proprietário e as ideias da esposa tendiam para o socialismo. Ela se aborrecia com o tratamento desumano que o narrador dispensava às pessoas que moravam na fazenda. Mas seus questionamentos eram calados pela palidez que lhe invadia ao se defrontar com as grosserias do marido.

Madalena não tem o perfil da dona de casa, que satisfizesse os padrões daquela época. Ela quer mais do que administrar uma casa; quer expor-se, ser útil publicamente, utilizar seus conhecimentos em benefício das pessoas. Toma parte nas conversas entre homens, porque é capaz de falar em pé de igualdade ou de superioridade. Preocupa-se com a escola que existe na fazenda; critica a metodologia utilizada pelo professor, sugere a aquisição de material didático.

Mas a postura de Madalena influencia o comportamento e as ações de Paulo Honório, pois este não sabe como agir diante de uma mulher superior, intelectual e politicamente engajada. Essa intelectualidade incomoda o narrador de *São Bernardo*. Vários são os momentos em que expõe seus pensamentos sobre mulheres instruídas: “não gosto de mulheres sabidas chamam-se intelectuais e são horríveis” (RAMOS, 2007, p. 158).

Capitu também se mostra mais inteligente e mais esperta que Bentinho. Quando tem ciência dos planos de D. Glória para o filho, por exemplo, usa sua astúcia e inteligência para articular um plano para lutar contra a promessa feita pela mãe de Bentinho. Em algumas passagens, o narrador cita suas criancices perante a astúcia

de Capitu em defender seus interesses: “você há de ser sempre criança” (p. 141), ela comenta, já depois de casada.

Capitu é persuasiva, além de exercer grande influência sobre Bentinho, é ela que mostra como ele deve agir, o que dizer e de que maneira fazê-lo. Ela se impõe desde pequenos, perante Bentinho, dá as decisões definitivas aos problemas, mostra-se incisiva frente aos receios do narrador. Augusto Meyer faz questão de ressaltar que Capitu ascende sobre o companheiro nivelando sua extrema força feminina ao padrão masculino, ela inverte o que deveriam ser as posições tradicionais da relação homem/mulher daquela 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, 1996, p. 21).

Apesar de Capitu surgir no romance como uma mulher segura de si e convicta em suas ideias e atitudes, ao final de sua trajetória, ela torna-se submissa ao marido, pois se entrega às fantasias de Bentinho sem se defender, aceitando o exílio ao qual foi imposta.

Capitu e Madalena são mulheres que têm suas características construídas pelos narradores, elas ganham vida na voz de seus pares. Apresentadas ao leitor sob o ponto de vista dos maridos, essas personagens surgem na rememoração dos narradores completamente sem voz. E, ao mesmo tempo em que se aproximam, elas também se distanciam, pois enquanto Capitu nos é imposta, Madalena é reproduzida.

Há todo um esforço do narrador em macular a imagem de Capitu e provar que ela é uma mulher traidora, capaz de dissimular, enganar, mentir. Mas mesmo depois de casada, ela nos é apresentada como a esposa submissa, dedicada: “e Capitu não saia sem falar-me. Era um falar seco e breve; a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando” (Assis, 2006, p. 178). Capitu passou a vida dedicando-se a Bento Santiago.

Enquanto Capitu nos é apresentada como um vislumbre, um enigma, um mistério, com Madalena não ocorre o mesmo, pois o que se tem dela são fatos apresentados

sem a intenção de desmerecer sua imagem, embora tenha aceitado casar-se pensando no bem estar proporcionado por essa condição. Mas ela não é submissa. Apesar de migrar da cidade para o campo por ter largado a profissão de professora e ter se casado, ela a todo o momento se confronta com ele. Para Dacanal, “O choque entre ambos – e o desastre final – seria, portanto, o choque entre duas visões de mundo, entre duas concepções de sociedade” (1986, p. 20).

Apesar de distanciadas pela forma como os narradores apresentam essas personagens, há dois pontos fundamentais que as aproximam: os filhos e o final trágico movido pela patologia do ciúme a que foram submetidas. Bento Santiago assim como Paulo Honório veem em seus filhos a marca do adultério.

Em ambos os casos, a morte das personagens – no caso de Capitu, primeiramente o exílio – se faz necessária para a busca de algo que ficou para traz na vida dos narradores. O narrador de *Dom Casmurro* busca entender-se como indivíduo, relembando seu relacionamento com Capitu, atando as duas pontas da vida. Paulo Honório, por sua vez, escreve para entender Madalena, por isso a ausência dela se faz necessária.

4.4 O PODER DO CIÚME

“No banquete do amor, o ciúme é o saleiro, que ao querer verdadeiro empresta vivo sabor. Advirta-se porém ser erro temperar em demasia. O ciúme, por ser só sal um retrato, se posto demais no prato, não tempera, antes maltrata.”

(Tirso de Molina)

Ciúme, substantivo masculino, que acompanha o ser humano em toda a sua vida, seja de irmãos, de pais, de amigos ou, o mais forte e duradouro, o ciúme do parceiro. Esse tema gera muita discussão na população em geral porque em algum momento da vida todos vão apresentar esse sentimento. O ciúme pode ser considerado como a manifestação do amor por ser algo inerente ao ser humano e

pode vir acompanhado de angústias, dúvidas e inseguranças. Eduardo Ferreira Santos, psicólogo que se debruça sobre o tema, assim relata sobre o ciúme:

Se analisarmos mais detalhadamente o ciúme, podemos perceber, logo de início, que não se trata de um sentimento voltado para o outro, mas sim voltado para si mesmo, para quem o sente, pois é, na verdade, o medo que alguém sente de perder o outro ou sua exclusividade sobre ele. É um sentimento egocentrado, que pode muito bem ser associado à terrível sensação de ser excluído de uma relação. (SANTOS, 2002, p. 76).

Segundo o significado oferecido no *Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, ciúme é: “1. Sentimento doloroso causado pela suspeita de infidelidade da pessoa amada, zelos. 2. Angústia provocada por sentimento exacerbado de posse” (2008, p. 238). Bento Santiago e Paulo Honório vivenciam esse sentimento de forma tão brutal que, no caso de *Dom Casmurro*, o narrador exila a mulher a quem creditava uma traição, e, em *São Bernardo*, o ciúme excessivo do narrador, que também desconfiava da fidelidade da mulher, provoca o suicídio desta. O drama amoroso, o ciúme, que cada um viveu é o tema central de suas histórias. O ciúme faz com que eles sintam-se vítimas e sofram sem, no entanto, terem a comprovação de fato do adultério.

De acordo com Gilberto Passos, “eles não têm necessidade de razões para o ciúme, são ciumentos por serem ciumentos: o ciúme é um monstro, que engendra a si mesmo, nasce de si mesmo” (2003, p. 45).

Denise Lachaud, em seu livro *Ciúmes*, diz que nas sociedades ditas primitivas, é frequente encontrar “um amálgama”, ou seja, uma mistura entre ciúme, avareza, inveja. Porém, sabemos que o avarento é insaciável. A autora, psicanalista, diz ainda que “o ciumento duvida da possibilidade do todo-ter. Ainda que possuamos um homem ou uma mulher, ele ou ela nunca será todo-nosso” (2001, p. 65).

Dom Casmurro é a obra de Machado de Assis sobre a qual mais se debruçam a crítica e os estudiosos desse escrito não só pelos enigmas a respeito da suposta traição de Capitu, mas por trazer na trama aspectos muito fortes a respeito do ciúme doentio que o mesmo nutria pela mulher amada. De forma persuasiva, o narrador tenta convencer o leitor da traição da esposa, o que não é confirmado na obra. Logo, muitos estudiosos se debruçam sobre a narrativa na intenção de explicar se o motivo do ciúme de Bentinho tinha fundamento.

O livro começa com o velho Bento de Albuquerque Santiago escrevendo, explicando o apelido ganho de um conhecido: “Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo”. Logo depois explica e justifica o título do livro: “Também não achei melhor título para a minha narrativa – se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo” (2006, p. 12). No livro que escreve, Bentinho relata sua condição de traído, mas tem-se apenas a versão do narrador-personagem nas acusações visto que nenhuma outra personagem compartilha dessa visão na narrativa e a própria Capitu não confirma essa traição conjugal. Conforme afirma Bosi:

Ainda que Capitu não houvesse cometido adultério (e o romance não dá nenhuma prova decisiva), tudo nela era possibilidade do engano, desde os olhos de ressaca oblíquos e dissimulados, que se deixavam estar nos momentos de raiva ‘Com as pupilas vagas e surdas’, até às mesmas ideias que já em menina se faziam ‘hábeis, sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. (BOSI, 2006, p.181).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório também é envolvido pelo ciúme. O ciúme de um homem rude pela mulher mais inteligente e menos capitalista que ele. Sobre o narrador de *São Bernardo* e o ciúme que o mesmo sentia, assim se refere Bosi:

Paulo Honório cresceu e afirmou-se no clima da posse, mas a sua união com a professorinha idealista da cidade vem a ser o único decisivo malogro daquela posição de propriedade estendida a um ser humano. Tragédia do ciúme, no plano afetivo, e, ao mesmo tempo romance do desencontro fatal entre o universo do ter e o universo do ser, *São Bernardo* ficará, na economia extrema de seus meios expressivos, como paradigma de romance psicológico e social da nossa literatura. (BOSI, 2006, p. 403).

Enquanto o narrador de *Dom Casmurro* tem como propósito “atar as duas pontas da vida”, ou seja, o narrador busca em suas memórias praticamente um retrospecto de sua existência, ao contrário, em *São Bernardo*, Paulo Honório tem interesse maior em narrar os últimos cinco anos, porém não deixando de fazer alusão ao seu passado. Em *Dom Casmurro*, Bentinho é um fidalgo rico, que se apaixona pela filha de um funcionário público pobre, Capitu, enquanto que Paulo Honório, originário do meio rural e arcaico do nordeste, que ascende a proprietário rural visto que também foi pobre, toma para si, como esposa, uma professora de poucas posses no romance *São Bernardo*.

Nesse encontro de semelhanças entre o narrador de *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, Zilberman afirma que tanto Paulo Honório, assim

[...] como Bentinho, deseja saber o que não deu certo em sua vida, sabendo de antemão que, em sua existência, o tumultuado relacionamento com Madalena detém posição nuclear. Ao contrário, porém do narrador carioca, o de *São Bernardo* precisa recuperar sua própria história, experimentada antes de conhecer a professora que escolhe para esposa. (2009, p. 39).

Apresentado o sentimento comum aos protagonistas, Bentinho e Paulo Honório, o ciúme surge de pequenas observações dessas personagens em relação às suas respectivas esposas e vai tomando proporções a ponto de tornar-se incontrolável, doentio e proporcionar perdas irreparáveis na vida das protagonistas. Analisando os narradores em questão encontramos o ápice de seu ciúme, talvez infundado ou imaginado: a rejeição aos filhos. Assim como em *Dom Casmurro*, o que acontece em *São Bernardo* é uma desconfiança gerada a partir dos olhos das crianças. As desconfianças sobre a paternidade de Ezequiel, filho de Capitu e Bentinho, teriam partido da própria Capitu, segundo Bentinho, quando faz uma referência ao filho: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? Perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar” (ASSIS, 2006, p. 171).

O romance nos apresenta três personagens num só: **Bentinho** que nos é apresentado como um garoto que acaba de descobrir o amor de adolescente pela amiga; **Bento Santiago**, homem estudado, formado em Direito, casado com Capitu; **Dom Casmurro**, um homem que vive a solidão depois da morte de todos a quem um dia amou. Mas o ciúme do narrador nasce quando ele ainda se apresenta Bentinho, logo depois de receber uma visita de José Dias no seminário e este, quando indagado sobre Capitu, responde: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...” (ASSIS, 2006, p. 105). Percebemos, evidentemente, que Bentinho não se conforma em saber que enquanto ele permanecia triste, pois estava no seminário, pensando nela, a sua amada, segundo o agregado, parecia nem pensar mais nele e sentia-se feliz apesar da distância. Em outro momento Bentinho fala:

[...] escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol (p. 121).

Esse sofrimento todo se dá depois de Bentinho presenciar a troca de olhares entre Capitu e um cavaleiro. Depois que Bento Santiago casou-se com Capitu, aquele ciúme de adolescente aumenta mais a cada dia e passa a fazer parte do seu cotidiano. Percebemos o ciúme dos braços nus de Capitu, que eram admirados por outros homens no baile em que eles frequentavam. Outra cena de ciúme: dessa vez a da contemplação de Capitu pelo mar:

Venho explicar-te que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela. É sabido que as distrações de umas pessoas podem ser culpadas, pois que em matéria de culpa a graduação é infinita. A recordação de uns simples olhos basta para fixar outros que o recordem e se deleitam com a imaginação dele. Não é mister pecado efetivo e mortal, nem papel trocado, simples palavras, aceno suspiro ou sinal ainda mais miúdo e leve. (ASSIS, 2006, p. 146).

Numa conversa sobre o comportamento de Ezequiel, filho do casal, as travessuras e imitações que ele fazia, Capitu diz ao esposo “já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos...” (ASSIS, 2006, p. 53). Essas palavras da esposa fizeram Bentinho observar melhor os traços de Ezequiel, mas no momento não despertou ciúmes, o que viria a acontecer mais tarde de forma intensa e duradoura. Após esse acontecimento, Bento continua afetuoso com a esposa, mas, com o passar do tempo, algo diferente vai tomando conta de si e ele confessa: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança” (p. 154).

O auge da transformação de Bento Santiago se dá no enterro do amigo, e principal suspeito, Escobar, quando o olhar de Capitu se dirige para o defunto com a mesma intensidade com que já arrastara a ele no episódio do beijo. Chegada a hora da encomendação do corpo e da partida do defunto Escobar para o enterro, Bentinho observa a maneira como Capitu faz a sua despedida e assim descreve a cena:

Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais o da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 2006, p. 165).

Ciúme e inveja, insegurança e egoísmo, ambição e poder, amizade e traição, as paixões humanas são o grande tema do romance de Machado, e formam uma indagação que permanece aberta no final: é possível conhecer o outro e a si mesmo? De acordo com Georges Bataille:

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte. Abaixo dessa violência – à qual responde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua – começa o campo do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade. É somente na violação – com estatuto de morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é. O ser amado para o amante é a transparência do mundo. O que transparece no ser amado é aquilo de que falarei daqui a pouco a propósito do erotismo divino ou sagrado. É o ser pleno, ilimitado, que não limita mais a descontinuidade pessoal. É, em síntese, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante. (BATAILLE, 1987, p. 16).

O ciúme era tão torturante e desesperador que transformava o protagonista. Antes um pai amável e um esposo apaixonado, agora passa a ter pensamentos monstruosos de vingança contra a esposa e o filho. Assim revela as suas intenções:

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, recebendo-me na escada beijar-me no gabinete de manhã ou pedir-me à noite a bênção do costume. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo... Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada. (ASSIS, 2006, p.173).

Mas essa não foi a primeira vez que o narrador tem uma reação violenta ao dar-se conta do ciúme que tinha de Capitu. O incidente deu-se com a prima Justina após a insinuação de que o motivo de Capitu, que estava na casa da amiga Sancha que estava adoentada, não ter voltado para casa era que “Talvez tivessem ficado namorando” (ASSIS, 2006, p. 117) e assim ele relata o ocorrido:

Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal – mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo. Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima. Prima Justina escapou aos meus; eu que não escapei ao efeito da insinuação, e no domingo, às onze horas, corri à Rua dos Inválidos. (ASSIS, 2006, p. 117).

Quando o ciúme toma conta do ser humano, o desejo de vingança flui e o alvo dessa vingança são os infieis. Bentinho não podendo vingar-se do amigo defunto, estende o seu plano cruel ao pequeno Ezequiel. Segundo ele, o garoto era o fruto da relação adúltera entre Capitu e Escobar. Bentinho vê em Ezequiel o retrato de Escobar. Dominado pelo ciúme focado agora no defunto, pensa em vingar-se da esposa e do filho matando-os de forma cruel para que esta vingança satisfaça ao seu ego.

Para Bataille “se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte” (BATAILLE, 1987, p. 15). Bentinho, dominado pelo ciúme e com a mente escurecida de ódio e desejo de vingança, planeja a sua própria morte:

Sei que escrevi algumas cartas, comprei uma substância, que não digo, para não espetar o desejo de prová-la [...] Quando me achei com a morte no bolso senti tamanha alegria, como se acabasse de tirar a sorte grande, ou ainda maior, porque o prêmio da loteria gasta-se, e a morte não se gasta. (ASSIS, 2006, p. 175).

Decidido a colocar o seu plano em prática o protagonista Bentinho retorna à casa: “Cheguei a casa, abri a porta devagarzinho, subi pé ante pé, e meti-me no gabinete; iam dar seis horas. Tirei o veneno do bolso, fiquei em mangas de camisa, e escrevi ainda uma outra carta, a Capitu” (ASSIS, 2006, p. 176). Tudo pronto para o suicídio, Bentinho relata o plano de como iria dar fim a sua própria vida para vingar-se da esposa e do filho, este, segundo suas conclusões, o fruto da traição:

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la.[...] O copeiro trouxe o café. Ergui-me e guardei o livro e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremia-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada [...]

“Acabemos com isto”, pensei.

Quando ia beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. Assim disposto, entrei a passear no gabinete. Ouvi a voz de Ezequiel no corredor, vi-o entrar e correr a mim bradando:

– Papai!

Leitor houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se nas pontas dos pés, como querendo subir e dar-me um beijo de costume; e repetia, puxando-me:

– Papai! Papai! (ASSIS, 2006, p. 177).

O ciúme doentio obscurece a razão e destrói a mente do enciumado. Leva-o, por sede de vingança, a autodestruir-se ou acabar com a pessoa que se tornara o

motivo desse sentimento destruidor. Bentinho, ao ver o filho que carinhosamente o abraça, tem outro impulso: atentar contra a vida de Ezequiel, forçando a criança a tomar o veneno que comprara para si. É o próprio personagem quem diz:

Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que o desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.

– Já papai, vou à missa com mamãe.

– Toma outra xícara, meia xícara só.

– E papai?

– Eu mando vir mais; anda, bebe!

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doudamente a cabeça do menino.

– Papai! Papai!

– Não, não, eu não sou teu pai! (ASSIS, 2006, p. 177/178).

Para Bentinho, a prova de adultério de Capitu era o garoto Ezequiel com olhos, os pés e até a fala parecidos com os de Escobar. Observava as imitações do garoto e comparava-as com o comportamento do amigo:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, a sorrir, a palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi já não pode ser. Aqui podia ser e era. (ASSIS, 2006, p. 172)

Esperava que a esposa confessasse tudo. Capitu se defendeu: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes! (ASSIS, 2006, p. 180). Ao retornar da igreja Capitu diz ao esposo: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, estou às suas ordens” (p. 180). A separação se concretizou. Bentinho vai com a esposa e o filho para a Europa, deixa-os na Suíça e retorna ao Brasil, para não mais procurá-los. Respondia às cartas de Capitu com brevidade e sequidão. Posteriormente, ficou sabendo da morte de Capitu e quando Ezequiel já homem feito volta para visitar o pai, este assim o recebe:

Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr para abraçá-lo, falar-lhe na mãe. [...] ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouvi-me passos, e voltou-se depressa. Conhece-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu amigo e jovem companheiro do seminário de José, um

pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. (ASSIS, 2006, p. 185).

Seis meses foi o tempo que Ezequiel passou na companhia do pai. Quando manifestou a vontade de fazer uma viagem arqueológica, o pai apressadamente prepara sua viagem. Maleficamente pensa antes pagar-lhe as aventuras do filho, pagar-lhe-ia uma lepra. Não foi a lepra que o matou. Onze meses depois uma febre tifoide tira a vida de Ezequiel. Este é enterrado nas imediações de Jerusalém. Quando os amigos com quem o filho viajara lhe mandam as contas e o restante do dinheiro, Bento Santiago tem um pensamento perverso de que “pagaria o triplo pra não tornar a vê-lo” (p. 188). O ciúme destrói a família e o próprio marido ciumento.

É intrigante a forma como o narrador de *Dom Casmurro* se move de forma a prender o leitor pelos caminhos de sua convicção: Capitu é culpada. Ele não deixa a mulher se defender. Assim como num foro, ele é o autor das acusações e como nesse tribunal não se tem a figura de advogado de defesa, o narrador, que também faz o papel de juiz, bate o martelo. Acusação: traição. Sentença: exílio.

O ‘pequeno’ de Paulo Honório não tem nome. Em suas desconfianças sobre a paternidade do filho, o narrador nem cita o nome da criança:

Afastava-me, lento, ia ver 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. De ordinário as crianças têm o nariz chato. Interrompia o exame, indeciso; não havia sinais meus; não havia os de outro homem. (RAMOS, 2007, p. 149).

Em *São Bernardo*, Paulo Honório, ao perceber as conversas de Madalena com o seu empregado Padilha, não aceita que sua esposa dê ordens a seu empregado. Padilha justificando-se por ter conversado com a esposa do patrão alega que a senhora do patrão precisava de uma pessoa instruída com quem pudesse trocar “palestras amenas e variadas”. A princípio, Paulo Honório não dá importância ao comentário e até ri, porém a expressão “palestras amenas” o fez refletir posteriormente.

Mais tarde, no escritório, uma ideia indeterminada saltou-me na cabeça, estive lá um instante quebrando louça e deu o fora. Quando tentei agarrá-la, ia longe. Interrompi a leitura da carta que tinha diante de mim, sem saber

por quê, olhei Madalena desconfiado... Nisto a ideia voltou. Movia-se com tanta rapidez que não me foi possível distingui-la. Estremeci, e pareceu-me que a cara de Madalena estava mudada. (RAMOS, 2007, p. 148).

Paulo Honório não consegue identificar a ideia indeterminada que lhe vem à cabeça, porém a desconfiança cai sobre Madalena. As discussões já vinham ocorrendo por conta do idealismo da esposa, mas o ciúme ainda não lhe aparecera. Depois da cena em que ele vê Madalena “derretendo-se e sorrindo para o Nogueira” desperta-lhe um sentimento que não sentira antes.

O dona da fazenda São Bernardo sente algo diferente, não consegue entender o que era aquilo. Olha para Madalena e a acha-a diferente, de rosto mudado. Ele não confessa seu amor por ela a ponto de pensar nela todo instante, mas busca com os olhos, procurando-a por toda parte a fim de mantê-la sob seu domínio. Avistando Madalena conversando com Nogueira, Paulo Honório começa a sentir ciúmes. Ao comparar as características de Nogueira às suas, sente-se inferiorizado. O seu olhar ciumento vê Madalena oferecendo-se a Nogueira. Paulo Honório no início desconfia apenas de Padilha, depois inclui Nogueira, Dr. Magalhães, os caboclos da fazenda e até o padre, como amantes de Madalena. E pensa também na vingança, como relatado no trecho abaixo:

O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora a pontapés, mas conservei-o para vingar-me. Prendi-o na escola. Estive quatro meses sem lhe pagar ordenado. [...] Não gosto de mulheres sabidas, chamam-se intelectuais. Madalena não era uma intelectual, mas descuidava-se da religião, lia telegramas estrangeiros. E eu me retraía, murchava. Requebrando-se para o Nogueira, ao pé da janela sorrindo! Sorrindo exatamente como as outras, as que fazem conferências. (RAMOS, 2007, p. 158).

A desconfiança de Paulo Honório baseava-se apenas nas conversas que observava da esposa com o Padilha ou com o Nogueira. Em relação à esposa, Paulo diz: “O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca” (p. 174). A reação de Paulo vai além. A exemplo de Bento Santiago, o seu desejo de vingança atinge, em pensamentos, requintes de crueldade:

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 um dia inteiro.

Mas logo me enjoava do pensamento feroz que rendia isso? Um crime inútil! Era melhor abandoná-la, deixá-la sofrer. E quando ela tivesse viajado pelos hospitais, quando vagasse pelas ruas, faminta, esfrangalhada, com os ossos furando a pele, costuras de operações e marcas de feridas no corpo, dar-lhe esmolas pelo amor de Deus. (RAMOS, 2007, p. 176).

Paulo Honório na busca de provas que incriminassem Madalena e desse razão aos seus ciúmes encontra uma folha de papel que, provavelmente o vento levara da mesa da esposa e depositara-a do lado de fora da casa. “Aquilo era trecho de uma carta, e de carta a homem. Não estava lá o nome do destinatário, faltava o princípio, mas era carta a homem, sem dúvida” (p. 185). Lendo com certa dificuldade o texto e reconhecendo ser a letra de Madalena, Paulo imagina ter encontrado a prova tão esperada. “As suspeitas voaram para cima do João Nogueira, do dr. Magalhães, de Azevedo Gondim, do Silvestre da Escola Normal” (p. 186).

Ele tem a carta como prova, mas seu desejo era que Madalena o livrasse daquelas dúvidas. Madalena pede perdão e diz: “O que estragou tudo foi o ciúme, Paulo” (p. 189). O desfecho então se dá logo em seguida: Madalena não suporta as acusações do marido e suicida-se. Paulo que naquela noite dormiu na igreja, cedo levantou-se e foi ao curral, e em seguida ao riacho. Ao retornar para casa, encontra Madalena estirada na cama, morta. Era o fim. Logo depois avista o envelope de que falara a esposa.

Ao tomar conhecimento da carta de despedida de Madalena, Paulo Honório se conscientiza que todo seu ciúme foi infundado. Sua esposa era inocente. Paulo Honório viúvo, por causa do seu ciúme doentio, vive na solidão, como ele próprio diz:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança que me aponta inimigos por toda parte! A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. [...] Estraguei a minha vida estupidamente. (RAMOS, 2007, p. 221).

É muito difícil falar no amor e sobre relacionamentos amorosos sem mencionar assuntos como o casamento, o ciúme e a traição. Sabemos que Bentinho e Paulo Honório são movidos pelo sentimento da paixão. E a característica da paixão é querer o amante inteiro só para si.

Assim, ao perceberem que não eram objetos de dedicação exclusivas de suas esposas, deixam que o ciúme lhes atormentem, visto que as mulheres não cumpriam com o desejo de exclusividade desses homens. O sentimento de posse que se desenvolve nos narradores de *Dom Casmurro* e *São Bernardo* faz crescer o sentimento de ciúme em uma escala exponencial. Nesse contexto, cresce em Bentinho e Paulo Honório a semente da dúvida sobre a fidelidade de suas esposas.

4.5 A INVEJA: QUERIA SER COMO VOCÊ?

*É tão natural destruir o que não se pode possuir,
negar o que não se compreende, insultar o que se
inveja.*

(Honoré de Balzac)

Etimologicamente é importante a noção da palavra “inveja” s. m. (Latim, invidiam). “Misto de ódio e desgosto provocado pela propriedade ou alegria de outrem; desejo de possuir um bem que outrem possui ou desfruta”. Mas, não basta saber o que ela significa técnica e etimologicamente. É preciso entender o que a inveja representa, o que pode causar. Os narradores de *Dom Casmurro* e *São Bernardo* são invejosos. Enquanto Paulo Honório tem inveja do poder daqueles que têm posse e posteriormente da inteligência de Madalena, o narrador de *Dom Casmurro* concentra a sua inveja na desenvoltura de Capitu e na reflexão e forma atlética de Escobar.

Ao escrever seu livro, o casmurro Bento Santiago, nos revela todos os defeitos que repudiava em Capitu como sendo seus próprios defeitos. Toda a construção do romance *Dom Casmurro* deixa explícita a inveja que o autor das memórias relatadas sente de sua amada. Ele confessa sua admiração pela menina ressaltando que: “Capitu era Capitu, isto é uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem (p. 52). Saía de situações de embaraço com naturalidades que causava inveja ao narrador, conforme relata no episódio do penteado, no qual quase é flagrado um beijo entre ambos: “Capitu compõe-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro” (ASSIS, 2006, p.

57), enquanto ele “calado, enfiado, cozido à parede” (p.57). Ou mesmo quando o pai de Capitu quase os surpreende, capítulos à frente:

[...] Capitu não se dominava só em presença da mãe, o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo. A minha persuasão e que coração não lhe batia nem mais nem menos. Alegou susto, e deu à cara um ar meio enfiado; mas eu que sabia tudo, vi que era mentira e fiquei com inveja. (ASSIS, 2006, p. 64).

Nesse momento, Bentinho confessa a vontade de ser igual a Capitu. Em outra passagem, mais adiante, Bentinho confessa novamente sua inveja em relação a Capitu pela tamanha destreza em sair de situações comprometedoras. No capítulo “O Retrato”, no qual Capitu está na casa de Sancha, cuidando da amiga doente, Bentinho aparece para visitá-las, usando esse pretexto para ver a amada. Apesar de terem sido surpreendidos pelo pai de Sancha que viera buscar a amiga a pedido da filha, Capitu atende ao chamado como se nada houvesse entre ela e Bentinho. Tamanha desenvoltura de Capitu faz Bentinho refletir sobre a amiga e o desejo de ser como ela, questionando-se do porquê não ser como a amiga.

Nem sobressalto nem nada, nenhum ar de mistério da parte de Capitu; voltou-se para mim, e disse-me que levasse lembranças a minha mãe e a prima Justina, e que até breve, estendeu-me a mão e enfiou pelo corredor. Todas as minhas invejas foram com ela. Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não? (ASSIS, 2006, p.119).

O narrador de *Dom Casmurro* põe em destaque a destreza com que Capitu procura solucionar os dilemas que envolvem os dois adolescentes. A amiga de Bentinho tinha uma maestria no relacionamento com as pessoas. Bentinho admirava essa qualidade e se sentia, muitas vezes, inferiorizado, quando comparado a Capitu. Por isso dizia que ela “era mais mulher do que ele era homem”. Esse autocontrole que a amada tinha nas mais diversas situações não era passível só de admiração por parte de Bentinho, mas também de inveja pois não tinha a mesma destreza que a amiga e, na maioria das vezes, o próprio denunciava a situação por meio de seus gestos carregados de culpa. Capitu era reflexão e “a reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos” (p. 35), enquanto Bentinho era só devaneio, imaginação, conforme relata no capítulo “Capitu refletindo”:

Caímos no Canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto – Ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o roído

das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascada. (ASSIS, 2006, p. 70).

Essa diferença entre os dois era um abismo. Enquanto Capitu refletia, por muito tempo, antes de ordenar as suas decisões, Bentinho, que não tinha essa habilidade se enredava facilmente no plano da imaginação, como no caso em que pensa em chamar o Imperador para interceder por ele junto à mãe na tentativa de convencê-la a não mandá-lo para o seminário.

Essa inveja de Bento Santiago também é direcionada a Escobar. Desde que conhece o amigo no seminário, Bentinho apresenta ao leitor todas as qualidades do seminarista. É notório perceber que a característica principal de Escobar era a sua capacidade de reflexão. Ele também era disciplinado, sabia se corrigir dos defeitos que percebia em si mesmo. Ademais, era atento às mudanças comportamentais do amigo. Ele tinha uma maneira especial de inquirir Bentinho: “espetando-lhe com os olhos”. Nisso Capitu e Escobar se assemelhavam bastante, pois Capitu agia com muita cautela quando refletia sobre algo.

É ele um dos principais responsáveis pela liberação de Bentinho da promessa feita pela mãe. Depois de muitas alternativas serem cogitadas – intercessão do Imperador, audiência com o Papa, ajuda dos familiares, entre outras – a que deu resultado foi a estratégia montada para livrar o amigo do sacerdócio que proveio da reflexão de Escobar:

– Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote não é? Pois bem dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dando um padre ao altar, sem que você...

– Entendo, entendo, é isso mesmo.

– Não acha? Continuou ele. Consulte sobre isto o protonotário; ele lhe dirá se não é a mesma coisa, ou eu mesmo consulto, se quer e se ele hesitar, fala-se ao bispo.

[...] Tudo se fez por esse teor. Minha mãe hesitou um pouco, mas acabou cedendo, depois que o Padre Cabral, tendo consultado o bispo, voltou a dizer-lhe que sim, que podia. Saí do seminário no fim do ano. (ASSIS, 2006, p. 134-135).

Diferentemente de Bentinho, três anos mais novo que o amigo, Escobar era alto, forte, corpo atlético, exímio nadador. Bentinho, numa visita à família Escobar revela a inveja do corpo do amigo. Depois de apalpar os braços de Escobar, faz a seguinte confissão:

Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa, achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar. (ASSIS, 2006, p. 161).

Até a mulher do amigo Bento deseja, pois olhara e a tocara não com olhos de “cunhado”, mas de alguém que cobiça a mulher do próximo. Revela-se aqui a única infidelidade clara no romance, visto que essa revelação sai das próprias memórias do narrador.

[...] busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros, uns esperando que os outros passassem, mas nenhum passavam. Tal se dá na rua entre dois teimosos. A cautela desligou-nos e eu tornei a voltar-me para fora. E assim posto entrei a cavar na memória se alguma vez olhara para ela com a mesma expressão, e fiquei incerto. Tive uma certeza só, é que um dia pensei nela, como se pensa na bela desconhecida que passa. (ASSIS, 2006, p. 161).

Outro motivo de inveja em relação a Escobar era o fato de esse ter uma filha. Pois, a paternidade era algo que para Bento Santiago ainda não havia acontecido e, após as visitas à família de Escobar, o casal voltava para a Gloria, suspirando as invejas e pedindo ao céu que as matassem. Finalmente Capitu fica grávida e assim “as invejas morreram, as esperanças nasceram, e não tardou que viesse ao mundo o fruto delas” (p. 147).

A inveja de Paulo Honório é diferente. O que ele almeja na vida é possuir. Sua inveja é voltada para o desejo de possuir, seja a fazenda São Bernardo, seja uma esposa que fosse prendada e boa mãe, sejam empregados que lhe fossem fiéis. Logo no início do livro ele já relata: “Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade de S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões” (RAMOS, 2007, p. 21). Tendo como fito na vida possuir a fazenda São Bernardo, Paulo Honório não poupou esforços e tramou toda uma situação para envolver o herdeiro da fazenda. Quando consegue, sua inveja, de possuir o mesmo poder que outrora tinha seu antigo patrão, se faz realidade.

Há quem diga que exista uma inveja má, em que se deseja o que é do outro, e a inveja boa, que parte da necessidade de possuir algo que o outro também possuía. Entenda-se, Paulo Honório invejava de forma má, pois adentrava as propriedades vizinhas, usurpando e anexando partes das outras à sua fazenda. Mas a inveja de Paulo Honório também se estendia ao reconhecimento de seu *status* como grande

fazendeiro. Para isso construiu uma escola para agradar ao governador e ser reconhecido por este; também construiu uma igreja para ter a aprovação do padre, queria ter seu nome estampado nos jornais de forma positiva e para isso pagava:

Da minha última viagem à capital, em troca de uma notícia besta de quatro linhas, o diretor da *Gazeta* ainda me lambeu cinquenta mil-réis no café, bebendo cerveja com indignação. [...] Eu não precisava do Brito, mas passei o dinheiro, em atenção a serviços prestados anteriormente e porque não gosto de questões com gente de imprensa. (RAMOS, 2007, p. 70-71).

Quando se encanta por Madalena, Paulo Honório sabe que está casando com uma “mulher superior”, que publicava artigos no jornal *Cruzeiro*, letrada, que tinha uma grande desenvoltura com as letras, pois era professora. Quando se encontra com dificuldade de iniciar seu livro esboça uma lembrança de Madalena e a necessidade de ser igual a ela, ou pelo menos ter o mesmo grau de instrução dela: “Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoirava isto brincando” (p. 12). Mas essa condição de letrada também incomodava Paulo Honório:

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. [...] Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros. E eu me retraía, murchava. (RAMOS, 2007, p. 158-159).

Quando Paulo Honório é mordido pelo ciúme, os amigos transformam-se em alvo de sua inveja, principalmente, João Nogueira. Ao ver Madalena “derretendo-se e sorrindo” para o amigo, Paulo Honório pensa:

Confio em mim. Mas exagerei 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 ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes. (RAMOS, 2007, p. 155).

O narrador de *São Bernardo* não é ligado à aparência, suas feições são cansadas e desleixadas e isso o incomoda quando se compara aos demais possíveis amantes de Madalena. Em outra passagem ao comparar-se ao dr. Magalhães, percebe o quanto não cuida da própria aparência, pois “ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: deem por visto um porco” (p. 164). Seu reflexo ao se olhar no espelho não era nada animador, ao contrário, era “medonho. Queimado. Que sobrelhas! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia. Sem me barbear! Que desleixo” (p. 165).

A inveja nos romances *Dom Casmurro* e *São Bernardo* aparece de forma diferenciada, mas no geral, o que se percebe é que nas duas obras há o desejo dos narradores de ter aquilo que não tem. Para Melanie Klein,

[...] a inveja é uma expressão pulsional sádica não dependente da estimulação externa para a sua geração, para nós ela é a expressão de afeto, desejo e comportamento agressivo gerados pelo processamento das informações – o bem do outro que desejo, mas que não tenho ou que é melhor do que aquele que tenho – por sistemas neuropsíquicos. Na medida em que tais sistemas estão sujeitos à ativação e à inativação pelas informações processadas, as manifestações invejosas, assim como as ciumentas, são, normalmente, episódicas, a menos que esses sistemas estejam ativados cronicamente. (1974, p. 139).

Em Paulo Honório, a inveja se manifesta pelo sentimento de ódio ao rival pelo privilégio da posse ou do usufruto da figura de posse ou pela perspectiva disso. É isso que o impele a adentrar as fazendas fronteiriças a sua, como a do Mendonça, a do Fidélis e a dos Gama. O comportamento invejoso é qualquer conduta no sentido de destruir o rival, os seus privilégios ou de impedir que os tenha. Reforçando a ideia de que a inveja do narrador de *São Bernardo* é compelida pelo desejo de possuir, não nos deixam surpresos as medidas que foram tomadas para que isso acontecesse:

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Aham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os 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 S. Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (RAMOS, 2007, p. 48).

Já em *Dom Casmurro*, o narrador sente a inveja do sucesso alheio. A Capitu desenvolta, dissimulada, capaz de envolver as pessoas ao seu redor é o motivo da inveja de Bentinho. Como se compara sempre por baixo em relação a Capitu, ele manifesta sua vontade de ser como ela, pois é a amiga quem sempre está por trás de algumas das decisões mais importantes da vida do narrador. Por não possuir características que para Bentinho faziam de Capitu mais mulher do que ele homem, a inveja dele se instaurava naquilo que ele não podia ser. A inveja de Bentinho também pode se considerada ciúme. Ciúme, pois Capitu tinha o poder de conquistar com seu jeito espevitado de ser. Além disso, e como o próprio narrador definiu, ela tinha a capacidade de tragar a todos e principalmente a Bentinho com seus “olhos de ressaca” que “traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que

arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (p. 55).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a apresentar uma comparação entre duas obras: *Dom Casmurro* e *São Bernardo*. Ao comparar essas narrativas, nosso intuito é reconhecer na obra de Graciliano Ramos traços da narrativa escrita trinta e cinco anos antes por Machado de Assis. Para isso fizemos uma análise das obras e destacamos as características que mais as aproximam.

A aproximação entre Machado de Assis e Graciliano Ramos nos romances *Dom Casmurro* e *São Bernardo* é uma “coincidência” que se explica nas nossas várias leituras de obras distintas que nos lembram outras e outras e outras. Devido à semelhança estrutural nessas obras, já houve quem falasse da influência de um autor sobre o outro, ao que “Graciliano se defendeu com o argumento fulminante de que não havia lido antes Machado de Assis” (LINS, 1974, p. 26). Essa influência, termo tão destacado pelos teóricos da Literatura Comparada, pode ser esclarecida pela história literária. O que nos interessou neste trabalho foi, principalmente, apontar as aproximações, semelhanças e diferenças, destacando a figura do narrador, as personagens Capitu e Madalena, o ciúme e a inveja dos narradores.

Para Lins, o texto “não nasce só da influência direta de um autor sobre o outro, mas de uma certa identidade de sentimentos em face da vida e da literatura”, (1974, p. 26), pois, o elo entre a ficção e a sociedade são fundamentais para a construção da obra. Conforme vimos, os personagens Paulo Honório e Bento Santiago vivem em contexto histórico próximos, partilham de uma concepção de casamento visto sob a perspectiva do poder da sociedade patriarcal, na qual o ciúme exerceria uma forma de controle e opressão sobre o outro.

Se Graciliano se defende quanto à influência de Machado em seu texto, é na temática do ciúme e na presença da atividade de escrever um livro que se encontra a presença de *Dom Casmurro* em *São Bernardo*, com algumas diferenças. Enquanto Paulo Honório na construção de seu livro traça um perfil de si próprio, o narrador de Machado está preocupado em traçar um perfil da esposa para que a moral desta seja colocada em julgamento, sem direito à defesa. Paulo Honório, com seu perfil de latifundiário, de espírito bruto e capitalista, não aceita a generosidade da esposa

para com os demais habitantes da fazenda, o que desencadeia um ciúme excessivo levando Madalena ao suicídio.

Diferentemente de Paulo Honório, Bento Santiago passa boa parte de sua escrita com o intuito de convencer o leitor da culpabilidade de Capitu. Esta, como num tribunal é acusada sem chances de defesa, pois não tem voz. Bento em nenhum momento mostra-se arrependido de suas acusações e termina o registro de suas memórias da seguinte forma:

E bem, 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 meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! (ASSIS, 2006, p. 189).

Outra abordagem semelhante às duas obras são as personagens femininas. Como pudemos observar, Capitu almeja um casamento desde sua meninice com Bentinho enquanto que para Madalena o casar-se com Paulo Honório era algo que traria segurança para ela e sua tia. Mas as duas personagens se encontram quando se tornam alvo de seus maridos e seus ciúmes doentios, que de um lado julga e exila Capitu e do outro leva Madalena ao suicídio tamanho o sofrimento por que estava passando.

O parentesco entre essas duas obras não para por aí. Regina Zilbermam em seu texto “Memorialismo Fictício de Machado de Assis a Graciliano Ramos – *Dom Casmurro* e *São Bernardo*” destaca que em 1868, Machado de Assis publica no *Jornal das Famílias*, a curta novela “A mulher de preto”. Narrada em terceira pessoa, a trama apresenta o jovem Estevão Soares, médico recém-formado que encontra, à saída do teatro, o deputado Menezes, homem originário do Norte, com quem inicia uma promissora amizade. O jovem e o deputado frequentam restaurantes e teatro, quando, nesse último local Estevão vê uma linda mulher com um vestido preto, em um camarote de primeira ordem. Ele a encontra outra vez em um baile, descobrindo então seu nome, Madalena e sua condição: ela era viúva e tinha trinta e quatro anos. Apaixonado pela mulher, ele cogita a possibilidade de pedi-la em casamento, até que a mesma confessa a história:

A viúva não era viúva; era mulher de Meneses; viera do Norte meses antes do marido, que só veio como deputado; Meneses, que a amava doudamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios; ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro. Madalena aceitou a

situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu, cumpriu a ordem do marido.

Todavia Madalena não era criminosa; o seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela.

Agora, porém, a necessidade do segredo expirara; Madalena recebeu do Norte uma carta em que a amiga, no leito da morte, pedia que inutilizasse a carta e o retrato, ou os restituisse ao homem que lhos dera. Esta carta era uma justificação. Madalena podia mandar a carta ao marido, ou pedir-lhe uma entrevista; mas receava tudo; sabia que seria inútil, porque Meneses era extremamente severo. (ASSIS *apud* ZILBERMAM, 2008, p. 126-127).

Solicitado por Madalena para que interceda em seu favor junto a Meneses, para que os dois possam se reconciliar, o jovem advoga a causa da mulher. Consegue que reatem o casamento e desapontado com seu primeiro impossível amor, deixa o Rio de Janeiro e parte para Minas Gerais. Diante desse panorama, Zilbermam afirma que:

O sumário indica até que ponto "A mulher de preto" antecipa *Dom Casmurro*, na medida em que se narra a história de uma separação motivada pela suspeita de infidelidade conjugal. Tal como Capitu, Madalena tem um filho, sendo um retrato a causa de sua condenação. Assim como Bentinho, Meneses está convicto de que foi traído pela mulher, até ser comprovada a inocência da esposa, graças à intervenção – *ex-machina* (e pouco convincente) – de uma outra carta, agora salvadora, e da diplomacia de Estevão Soares (p. 124).

Zilbermam afirma ainda que examinada sob o prisma de Madalena, Capitu é absolvida da culpa que lhe impõe Bentinho, apesar das ambiguidades que traz Madalena. Sendo assim, ela afirma:

Ao apropriar-se do tema de *Dom Casmurro* e da denominação conferida à personagem do conto de 1868, que, em *São Bernardo*, é inocente das acusações de Paulo Honório, Graciliano Ramos transfere esse julgamento para o romance de Machado de Assis. Não por acaso é também uma carta que suscita as suspeitas do protagonista do romance, assim como é o mesmo documento que a desculpa (p.125).

Temos que ressaltar, porém, que Paulo Honório, antes da publicação de *São Bernardo* apareceria em um texto escrito dez anos antes chamado "A carta". Entusiasmado com as leituras da Sociologia Criminal, Graciliano escreve esse conto que não chegou a ser publicado:

Em 1924, em Palmeira dos Índios, interior de Alagoas, encontrei dificuldade séria, pus-me a ver inimigos em toda parte e desejei suicidar-me. Realmente julgo que me suicidei. Talvez isso não seja tão idiota como parece. Abandonando o contas-correntes, o diário, outros objetos da minha profissão, havia-me embrenhado na Sociologia Criminal. Que me induziu a isso? Teria querido matar alguns fantasmas que me perseguiram?

Naquele inverno de 1924, numa casa triste do Pinga-Fogo, sentado à mesa da sala de jantar, fumando, bebendo café, ouvindo a arenga dos sapos, o mugido dos bois nos currais próximos e os pingos das goteiras, enchi noites de insônia e isolamento a compor uma narrativa. Surgiu um criminoso, resumo de certos proprietários rijos existentes no Nordeste. Diálogo chinfrim, sintaxe disciplinada, arrumação lastimosa. Felizmente essas folhas desapareceram também, pelo menos adelgaçaram: ressurgi, desenferrujei a alma, tornei-me prefeito municipal. Aventuro-me a admitir, pois, que o suicídio se tenha de fato realizado. (RAMOS, 1979, p. 54-55).

Chama-se Paulo Honório o criminoso mencionado na citação. É esse personagem que dará origem a *São Bernardo*. Assim, entendemos que Graciliano recupera o personagem que seria o protagonista e narrador do romance:

No começo de 1932 arrastava-me de novo em Palmeira dos Índios, com vários filhos pequenos, sem ofício nem esperanças, enxergando em redor nuvens e sombras.

Nessa crítica situação voltou-me ao espírito o criminoso que em 1924 me havia afastado as inquietações – um tipo vermelho, cabeludo, violento, de mãos duras, sujas de terra como raízes, habituadas a esbofetear caboclos na lavoura. As outras figuras da novela não tinham relevo, perdiam-se à distância, vagas e inconsistentes, mas o sujeito cascudo e grosseiro avultava, no alpendre da Casagrande de S. Bernardo, metido numa cadeira de vime, cachimbo na boca, olhando o prado, novilhas caracus, habitações de moradores, capulhos embranquecendo o algodoadal, paus d’arco floridos a enfeitar a mata.

E, sem recorrer ao manuscrito de oito anos, pois isto prejudicaria irremediavelmente a composição, restaurei o fazendeiro cru, a lápis, na sacristia da igreja enorme que o meu velho amigo padre Macedo andava a construir. Surgiram personagens novas e a história foi saindo muito diversa da primitiva. (RAMOS *apud* AZEVEDO, 1992, p. 84-85).

Podemos perceber que os dois romances trazem consigo uma bagagem do que seria suas obras antecessoras, não deixando de mencionar que se *São Bernardo* é uma citação de *Dom Casmurro*, o texto de Machado de Assis é citação da tragédia de Shakespeare, *Otelo*. A obra inglesa é atualizada no romance machadiano devido à alusão explícita que faz nos capítulos “Uma ponta de lago” (LXII), “Uma reforma dramática” (LXXII) e “Otelo” (CXXXV). Essa alusão faz o leitor reconhecer o diálogo intertextual que aproxima as duas obras. *Dom Casmurro* revisita e reescreve a clássica tragédia do ciúme e da manipulação, pois apresenta Bento Santiago como o

mouro brasileiro: um homem ciumento que durante a sua narrativa tem por objetivo denunciar e incriminar a sua esposa Capitu, a Desdêmona da nossa literatura.

Porém, mais próxima de Desdêmona está Madalena, pois ela sim é inocentada pelo marido, Paulo Honório, que, assim como o Otelo, descobre que tudo foi uma grande mentira e sua esposa era inocente. Em *São Bernardo* a inocência de Madalena também é comprovada pelo próprio narrador.

Diante de tal desfecho cabe ressaltar aqui a pertinência de se utilizar em um trabalho de literatura comparada a teoria de intertextualidade, que diz que todo texto é um duplo de escritura/leitura, é uma rede de conexões, um entrelaçamento de obras e textos literários. Apontando o que é defendido por Tânia Carvalhal – como um desejável estudo de literatura comparada – é importante ressaltar que a investigação das hipóteses intertextuais e os modos de absorção ou transformação permitem a observação dos processos de assimilação criativa dos elementos literários. Isso favorece não só o conhecimento das particularidades de cada texto, bem como se entende os processos de produção literária. Ao comparar *Dom Casmurro* e *São Bernardo* vimos que há um processo de revisitação e recriação e que o texto de Graciliano é um produto da influência da obra de Machado de Assis.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Graciliano, leitor de Machado. In: SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

ASSIS, Machado de. Ressurreição. In: *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. São Bernardo: a catarse pela escrita. In: AZEVEDO, N. P. (Org) *100 anos de Graciliano Ramos*. CCHLA/ ideia, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8 ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Uicitec, 1997.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Pontes, 2004, p. 43.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. Folha explica Machado de Assis. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/> Acesso em 10 de jan. 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BUENO, Luís. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Eduspe, 2006.

CALDWELL, Hellen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. *A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó de Machado de Assis*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997. V.1.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática: 1986.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa dicionário*. Coordenação de edição: Marina Baird Ferreira. Equipe de lexicografia: Margarida dos Anjos. 7. ed. Curitiba: Positivo; 2008.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.

FILHO, Edmundo Juarez. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-133901/pt-br.php>>. Acesso em: 23 dez. 2014.

FREIRE, Gilberto. *Casa – Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1999.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GENNETE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GLEDSON, Jhon. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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: Eduspe, 2004.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

JÚNIOR, Arnaldo Franco. *Operadores de Leitura da Narrativa*. Maringá: EDUEM, 2006.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007, p.18.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974.

LACHAUD, Denise. *Cíumes*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001, p. 65.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Sob a face de um bruxo. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LINS, Álvaro. Graciliano Ramos em termos de construção do romance e arte do estilo. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1981.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das Vidas Secas. In: *Vidas secas*. 32. ed. São Paulo: Martins, 1974.

- MALUF, Marina. *Ruídos da Memória*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- MARQUES, Roberta Ramos. Discurso *religioso, o corpo e o ciúme em Dom Casmurro*. Investigações. Recife, v. 19, n. 1, p. 97, jan, 2006.
- MARTINS, Gilberto de Andrade. *Manual para elaboração de monografias e dissertações*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2000.
- MEYER, Augusto. Capitu. In: BARBOSA, João Alexandre (Org). *Textos críticos*. São Paulo: perspectiva, 1996.
- MOURA, Edilson Dias. As ilusões do romance: estrutura e percepção em São Bernardo de Graciliano Ramos. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: < <http://www.bv.fapesp.br/pt/bolsas/107340/as-ilusoes-do-romance-estrutura-e-percepcao-em-sao-bernardo-de-graciliano-ramos/>>. Acesso em: 10 abr. 2014.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 85ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial. 2003.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Colcha de retalhos. In: *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- PIMENTEL, Antonio Fonseca. Graciliano e Machado de Assis. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos: Coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. publifolha/352088-veja-como-dom-casmurro-se-tornou-um-marco-e-entenda-machado-de-assis-leia-trecho-de-livro.shtm> Acesso em 10 de jan. 2015.
- RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 85ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Felipe. *Mulheres de papel*. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto* I. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Eduardo Ferreira. *Cíume, o lado amargo do amor*. São Paulo: Gente, 2002.

SCHMIDT, Augusto Frederico. "Crítica/Romances" – "S. Bernardo" – Graciliano Ramos – Ariel Editora Ltda. 1934. – *Diário de Notícias* – 16/12/1934.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. De Bento Teixeira a Machado de Assis. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VIANNA, Lucia Helena. *Roteiro de leitura: São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo. Ática 1997.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 2009.

ZILBERMAN, Regina. Memorialismo fictício de Machado de Assis a Graciliano Ramos – *Dom casmurro* e *São Bernardo*. In: Machado de Assis em linha ano 1, número 2, dezembro 2008. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero02/num02artigo09.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2014.