

## **São Bernardo: A Tradução do Mito Literário de Otelo e a Fratura no Neo-Naturalismo de 30**

Mestranda Ariane da Mota Cavalcanti<sup>1</sup> (UFPE)

### **Resumo:**

*Este trabalho demonstra como a tradução do mito literário Otelo em São Bernardo se torna uma instância que assinala o caráter ficcional da obra do escritor alagoano, e, assim, passa a ser representativa da fratura que o romance ativa diante da produção Neo-naturalista de 30; também analisa a ressignificação estética e ideológica do ciúme pela obra de Graciliano, que o transpõe do contexto teatral elisabetano para o nosso solo cultural.*

**Palavras-chave:** Tradução, *Otelo*, *São Bernardo*, Fratura, Neo-naturalismo de 30.

### **Introdução – A demarcação da tradução: *Otelo* e o ciúme, um mito literário na cultura ocidental**

*Otelo* adquiriu formas de mito literário na cultura ocidental. Quando se fala em mito literário se está num terreno distinto do mito em forma simples. Este, na tradição popular, tem uma origem mística num tempo anterior aos homens e chega a ser atribuído a uma formulação cósmica, adquirindo, assim, ares de irrefutabilidade. O mito nesse domínio é o complexo narrativo que explica as origens físicas e culturais do mundo; ele responde nossas lacunas diante do universo: “Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a forma que chamamos Mito” (JOLLES, 1976, p. 88). Sob essa acepção específica o mito se distancia da literatura; “ao invés da rigidez do mito, a ficção literária é dinâmica e provocadora de múltiplas respostas” (LIMA, 1989, p. 96). A literatura, portanto, diversamente do mito, não sobrevive culturalmente apenas pela propriedade de resolver facilmente os nossos questionamentos, mas muito mais por desdobrá-los em novas formas de entendimento do mundo.

O mito literário, numa outra conjuntura, circula pelo labirinto inquietante da literatura. É a partir do período em que a Idade Média vai decretando a sua falência, com o advento da Europa moderna em expansão marítima, territorial e econômico-cultural, nos fins do século XV, que os *mitos literários* passam a aparecer para demarcar as bases da literatura e do pensamento ocidental (CARRIÈRE, 2003). Os “novos mitos europeus nada têm de indiscutível. Apresentam-se como personagens que hoje chamamos ‘de ficção’, e surgem da cabeça de um autor, isto é, um inventor, um mentor” (CARRIÈRE, 2003, p. 28). *Romeu e Julieta* (e a idéia do amor no casal); *Dom Juan* (e a conquista do feminino), *O Fausto* (e a potência do conhecimento); *Dom Quixote* (e o seu mundo fictício), *Robinson Crusoe* (e os desafios e prazeres da vida em isolamento); *Hamlet* (e a dúvida); *Otelo* (e o ciúme) estão entre os mitos literários significativos para o Ocidente. Nessa acepção, diversa da *forma simples*, os mitos são *criações literárias* amplamente conhecidas na tradição cultural, de maneira que “seus enredos básicos, suas duradouras imagens, mostram os protagonistas envolvidos de forma exclusiva com uma das aspirações características do homem ocidental” (WATT, 1997, p.13). O que singulariza essa geração de *mitos literários* é que seus autores não têm dimensão que estão criando mitos; o que assim os define é a capacidade que possuem de encarnar valores culturais e estéticos não apenas significativos para a sociedade primeira que os recebe, mas também para as sociedades posteriores, que terminam por atualizá-los no corpo de novas produções literárias.

O *ciúme* é o “miolo significativo” que faz de *Otelo* um mito literário moderno, visto que é um tema que permanece vivo na subjetividade ocidental e está continuamente retornando em novas obras. O romance de Graciliano Ramos, como a obra de Shakespeare, traz um protagonista que tomado pelo ciúme acusou a mulher inocente de traição e tem o final trágico de reconhecer seu

engano, sofrendo com a destruição da união e com a perda do sentido da vida. A obra brasileira, assim, vivifica *Otelo* em pleno Romance de 30. A relação aparente entre os dois textos é uma relação dialógica de tradução, termo aqui relacionado não ao sentido restrito de "sua prática usual - a transformação 'interlingual' de um texto em outro - , mas ao processo de leitura e reescrita de outro texto, processo este que se aproxima do termo *intertextualidade*" (FERREIRA, 2004, p. 162). Este tipo singular de intertextualidade, contudo, não pode ser encarada taxativamente no romance como um "ato de vontade intencional e erudito" (BARBOSA, 2005, p. 15), pois não há como assegurar que passa pela intenção do autor criar a obra especialmente como tradução de *Otelo*. Na verdade, o que o texto apresenta são unicamente "rastros" de um dialogismo, isto é, a potencialidade implícita da relação de tradução. Logo, embora não seja totalmente descartada a intenção de Graciliano em travar o dialogismo, o romance autoriza somente a se pensar que a reescrita se instala seguindo a dinâmica comum do percurso literário: o eterno retorno a seus enredos, arquétipos e mitos tradicionais. O texto, desse modo, faculta apenas que o leitor "perceba-ative" a relação dialógica de tradução estabelecida com *Otelo*. A leitura naturalmente aponta para o fato de que o retorno à peça shakespeariana não se faz por uma simples reduplicação – a simetria pura não existe nos cruzamentos intertextuais. *São Bernardo* dialoga com os sentidos estéticos e ideológicos do ciúme da obra primeira, mas os traduz e os suplementa em jogo com o contexto ficcional em que Graciliano Ramos desponta. É sobre este dialogismo renovador entre *São Bernardo* e *Otelo* – sua representatividade diante do neonaturalismo de 30 – que aqui se pretende discorrer.

## **1 A representatividade da tradução: a fratura na estética neonaturalista**

A recepção crítica de Graciliano Ramos, sobretudo dos anos oitenta para cá, tem encarando a obra do escritor como representativa de uma fratura na ortodoxia do paradigma regionalista de 30. Flora Süssekind (1984), Antonio Candido (1992), Luiz Costa Lima (2007) são alguns dos nomes significativos que carimbam a peculiaridade do autor alagoano.

Flora Süssekind em *Tal Brasil qual Romance?* (1984) destaca que o Naturalismo é uma estética recorrente no nosso sistema literário e que se instala na perseguição de uma nacionalidade genuína. A autora mostra que, após vir a lume no século XIX com os romances de caráter cientificista, na linha biológica da época, o Naturalismo retorna em mais dois momentos: no romance regionalista de 30 e no romance reportagem da década de 70. A estética "fincou o pé" na literatura brasileira sustentada por duas bases: 1) pelo discurso científico (no século XIX, o cientificismo biológico-positivista; em 30, as ciências sociais; em 70, a "ciência" da comunicação jornalística) e 2) na concepção de linguagem como espelho do real que, por tabela, implica no apagamento das marcas ficcionais. Revestida por essa dupla capa, a produção naturalista se autodenominava a representação legítima da nação, seguindo as lógicas "tal pai, tal filho"; "tal autor, tal obra"; "tal Brasil, tal romance". A razão da "insidiosa presença" do Naturalismo está na sua veia ideológica, encobrindo as reais diferenças econômico-culturais marcantes no país. Diz Flora Süssekind:

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

Quando a autora se dirige especificamente ao Neo-naturalismo de 30, destaca de imediato que a obra de Graciliano Ramos dialoga com ele numa contra-fala, que mina sua ideologia de representação espelhada do real. A criação romanesca de Graciliano, argumenta ela, não se pretendendo passar, ao contrário do que era o comum na grande massa literária da época, por um relato objetivo da realidade, desnuda suas marcas ficcionais, se reconhecendo como literatura e não como documento social. Como se não bastasse, ela ainda não se presta à tematização historicista dos ciclos de transformações econômicas ao modo de Jorge Amado, que tematizava a produção do cacau, e de

José Lins do Rego, que focalizava os engenhos de açúcar. *São Bernardo* seria um exemplo paradigmático do "discurso crítico", para usar a nomenclatura de Marilena Chauí (1997, p. 22), que Graciliano investe contra a ideologia estética naturalista, pois o romance é guiado pela voz ficcional de seu narrador-personagem Paulo Honório, que assume compor um livro sobre sua vida, pondo a nu os próprios artifícios de construção discursiva. Além de minar a "objetividade" lingüística, o romance traz a história do proprietário burguês desbancando abruptamente o poder do herdeiro patriarcal, já decadente, mas que a dinâmica narrativa dos ciclos, com seus vários volumes, demonstrava resistir a aceitar e reconhecer. *São Bernardo* rompe, portanto, com a ideologia dos ciclos na ficção, símbolo da resistência à dissolução do mandonismo aristocrático (SÜSSEKIND, 1984, p. 166). Essa silhueta da obra de Graciliano é moldada por Sússekink na metáfora da "lâmina de corte amolado", que ataca a tendência ideológica naturalista predominante na ficção de 30.

Antonio Candido, entre outros aspectos, destaca o drible do escritor alagoano na tendência pitoresca vulgar do relato regionalista, que no afã de recobrir a exuberância da dimensão natural do país recai na descrição paisagística desmedida e esquece o equilíbrio da composição estética. Especialmente sobre a paisagem em *São Bernardo*, Candido assinala que ela não aparece "no sentido romântico e naturalista, em que o escritor procura fazer efeito, encaixando no texto, periodicamente visões ou arrolamentos da natureza" (1992, p. 32), mas irrompe "incorporando o ambiente ao ritmo psicológico da narrativa" (1992, p. 32). Este é um dos critérios que o crítico adota para entender *São Bernardo* como um romance que "permanece isolado, com uma originalidade que, se não o faz maior que os demais, torna-o sem dúvida mais estranho, quase ímpar" (1992, p. 24).

Na esteira de Antonio Candido, Costa Lima também destaca o desvio de *São Bernardo* da rota regionalista estreita, ao considerar equivocada a leitura que reconhece a obra como um documento social. Segundo ele essa espécie de conclusão "parece dar clara demonstração de que não se compreende o que há de específico no texto literário, de que aceitamos a ficção como uma maneira de confirmar o que sabemos ou poderíamos vir a saber por outros tipos de expressão" (1966, p. 50). Essa linha de pensamento é uma tendência que marca não só a crítica, mas a própria produção ficcional brasileira; ela se relaciona com o que Costa Lima denomina **o controle do imaginário**, "entendido como o mecanismo com que a sociedade (ocidental) opera para ajustar as obras dos que privilegiam o imaginário – seus poetas e artistas plásticos – aos valores em vigência em certo período histórico dessa sociedade" (2007, p. 18). No regionalismo de 30 o controle se efetiva pela imputação de um padrão ficcional: a estética realista/neonaturalista, que como aponta Flora Sússekink, atende às exigências ideológicas da sociedade brasileira. Toda a produção ficcional da época, desse modo, tende a ser encarada dentro dos limites impostos pelos valores dominantes da sociedade e, por conseguinte, dentro do realismo fotográfico, daí os frequentes equívocos de interpretação frente às obras que não reproduzem o modelo cobrado, sendo na maioria das vezes "arrastadas" a todo custo para o perímetro da produção majoritária; foi o caso de *São Bernardo*, como sublinha Costa Lima.

Na produção do teórico de *Sociedade e discurso ficcional* destaca-se mais um reforço significativo dirigido à singularidade de Graciliano Ramos: toda a obra do escritor seria permeada, segundo Costa Lima, pelo complexo de caeté. Explica-se: no romance *Caetés* o narrador-personagem Luís da Silva desiste da escritura de seu livro sobre os índios Caetés, de maneira que Costa Lima entende ser esta desistência o símbolo da recusa do personagem e da obra como um todo em sustentar o realismo documental. A renúncia da escritura indicaria, assim, que o romance problematiza o fato de que a alteridade da tribo não pode ser fielmente retratada pela linguagem. **A recusa do caeté**, nesse sentido, é, pois, a recusa da linguagem como espelho do real, do realismo estreito que o controle do imaginário fez a maioria dos romances sociais de 30 perseguirem; ela seria a marca da resistência de Graciliano à domesticação do ficcional. Dessa maneira, a análise de Costa Lima, atenta para um ponto importante: embora a obra de Graciliano "se comprometa com a expectativa de 'realidade', poderá ultrapassar o realismo puramente documental ou compensatório" (2007, p. 441).

Não é à toa que na opinião dele: “os que aprenderam a sua [de Graciliano] lição não foram os que continuaram a explorar o lado testemunhal; ao invés, foram os que souberam entender a sua transgressão do cânone” (2007, p. 445).

A essas três abordagens muito bem pontuadas este ensaio pretende oferecer uma *leitura* suplementar: propor que se entenda a tradução do mito de *Otelo em São Bernardo* como mais um traço que possibilita definir a obra de Graciliano Ramos nos moldes de uma fratura no padrão neonaturalista da década de 30. Demonstra-se a linha de raciocínio.

Como coloca Flora Süssekind, o discurso literário neonaturalista se pauta pela tentativa do apagamento das marcas ficcionais, agindo como se fosse um relato objetivo da realidade empírica, no caso, da vida nordestina. É o que fica visível nas palavras de Jorge Amado, no prefácio a *Cacau*: “Tentei contar nesse livro, *com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade*, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” (1974, p. 12, meu grifo). Longe dessa “pretensão” à distância da literatura, como se ela fosse uma “criação desonesta”, a obra de Graciliano reafirma sua especificidade literária, na medida em que não se quer apenas espelho da natureza e da vida empírica, de maneira que a tradução do *mito de Otelo em São Bernardo* seria um fator relevante nesta “reafirmação do ficcional”. O esquema é simples: caso o leitor de *São Bernardo*, numa *leitura-escritura*, como diria Barthes (2004, p. 26), visionasse o dialogismo que a obra mantém “veladamente” com o mito de *Otelo* (pelo reconhecimento do tema do ciúme e do traço trágico dos protagonistas nas duas tramas), ela (a tradução) assinalaria no romance justamente a sua marca literária, visto que através dela a obra emitiria ao leitor um traço característico da literatura: o retorno-renovação contínuo a seu próprio código formal, suas próprias, histórias, enredos e mitos já tarimbados pela tradição. O diálogo com a peça de Shakespeare, uma vez implícito em *São Bernardo* e revelado pela sua leitura-escritura, legitimaria aos olhos da recepção sua propriedade tipicamente literária, na medida em que os leitores podem vir a constatar que o romance não se limita a uma simples reduplicação da experiência empírica, como era a intenção do texto de Jorge Amado. O leitor, então, seria capaz de perceber a peculiaridade da produção de Graciliano: sugerir “sem culpa” ao diálogo com o próprio imaginário ficcional literário, sem a preconcepção de que este diálogo indicaria uma “desonestidade” lingüística diante do real. O que o baiano no prefácio de sua obra pretende ocultar e o que a leitura do romance de Graciliano ao “escrever” o diálogo que a obra trava com o mito de *Otelo* termina por explicitar é o fato de que “a natureza está dentro da arte como seu conteúdo e não fora dela como seu modelo” (FRYE, 2000, p. 51) e que, portanto:

As formas da literatura não podem existir fora da literatura e a habilidade técnica de um escritor – seu poder de construir uma forma literária – depende mais de sua cultura literária do que de qualquer outro fator. [...]

Se um homem é morto na rua por um carro, é uma experiência horrível de se ver, mas não é uma “tragédia”, da mesma forma que não é um romance ou uma epopéia. Todo escritor está constantemente à espreita de experiências que parecem conter uma história ou um poema, mas a história ou o poema não está nelas; está na apreensão da tradição literária pelo escritor e no seu poder de assimilar a experiência a ela. (FRYE, 2000, p. 52)

Percebe-se que se a “autoria” de Jorge Amado tenta mascarar o estatuto literário de sua criação, por meio da investida numa concepção estreita de linguagem baseada num realismo capaz de refletir puramente a natureza real, a de Graciliano não tenta impedir que sejam localizados no seu texto os pontos de contato com o imaginário literário, pelo contrário, espalha no romance uma série de “pistas” que sinalizam ao leitor esse diálogo. Tal perfil dialógico com a tradição literária, uma vez construído-captado pelo leitor, pode figurar como mais uma instância que afastaria Graciliano do realismo ortodoxo de 30. *São Bernardo*, dentro dessa perspectiva, passa a ser considerado um romance que veicula “o máximo de literatura”, na proporção que reforçaria seu caráter literário em duas frentes: pela metaficção, através de um narrador-protagonista que desmonta ao leitor a compo-

sição de seu próprio livro; e pelo “sugerir” do dialogismo com a própria literatura, o mito de *Otelo*; “sugestão” concretizada na leitura-escritura da obra.

É importante apresentar uma leitura que destaque o dialogismo com a própria tradição literária no romance de Graciliano, porque sua potencialidade muitas vezes fica relegada a um segundo plano e sua representatividade estética na obra diante dos valores ideológicos de seu contexto de produção, o Romance de 30, fica pouco assinalada. Isto é freqüente porque o próprio Romance de 30 costuma ser muito mais avaliado pelo seu caráter empenhado, pela sua tentativa de retratar e construir a nação ao se fazer literatura (CANDIDO, 2000, p. 26), do que pelas suas propriedades especificamente literárias, é o que assinala Luís Bueno em um estudo recente que repensa o período (2006, p. 16). Daí a interpretação de *São Bernardo* estar muito mais ligada à sua crítica ao regime capitalista que se implantava no Sertão brasileiro, pouco se notando a tradução que efetua de *Otelo* e pouco se tentando investigar o que ela representaria frente ao realismo de 30. Chegando-se a um arremate, se observa que ao lado dos argumentos de Flora Süssekind; de Candido e de Costa Lima, é sugerido, assim, mais um “ponto de vista” para que possa ser ainda menos freqüente a prática reducionista de se interpretar a obra do autor de *Vidas Secas* dentro de um esquema já condenado por Antonio Candido: “talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário, considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas” (2003, p. 198).

## **2 A análise da tradução: a ressignificação do ciúme e uma outra fratura**

Como foi dito na primeira seção, é o tema do ciúme sob a forma trágica o que faz de *Otelo* um mito literário moderno dotado de valores significativos para a cultura literária ocidental; é, portanto, igualmente o ciúme e o teor trágico que aproximam a peça a *São Bernardo*. Apesar de compartilharem o mesmo tema, o ciúme, Shakespeare e Graciliano conferem significados peculiares ao sentimento nas suas obras. As semelhanças e as singularidades na projeção do ciúme entre os dois textos é o que aqui será demonstrado.

João Alexandre Barbosa ao assinalar a existência de um roteiro intertextual no movimento da literatura, se preocupa em demarcar que as relações entre os textos seguem uma dinâmica específica, a da tradição/tradução. Diz ele que o escritor “*traduz* na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde seu tom repetitivo: renovar significa, então, ler o novo no velho” (2005, p. 29). Seguindo a perspectiva do autor, pode-se entender que ao dialogar com *Otelo*, *São Bernardo* o resgata da tradição e o *traduz-renova* nas letras brasileiras. Como traduzir significa “distanciar-se cada vez mais do sentido original pela modificação de um contexto básico perdido” (BARBOSA, 2005, p. 156), *Otelo* cujo contexto ficcional de produção é o momento renascentista, no romance de Graciliano, tem seus sentidos originais “dissolvidos” e reaparecerá com as antigas marcas significativas agora traduzidas pela luz do novo contexto que o abre: o contexto ficcional brasileiro do romance de 30. Assim, por se inscrever num contexto diverso do da peça de Shakespeare, *São Bernardo* ao dialogar com *Otelo* não repete seus significados originais, mas os suplementa e os ressignifica.

### **2.1 O ciúme em *Otelo*: o teatro renascentista e os conflitos humanos**

A construção do sentido do ciúme em *Otelo* se relaciona com a maneira de Shakespeare lidar com o contexto ficcional renascentista. A obra, gerada em pelo surgimento da Europa moderna em expansão econômica e cultural, rompe com o modelo teatral da Idade Média, que se compunha de temas religiosos e de uma função pedagógica para a disseminação da fé, e introduz a tematização do humano. Sobre o Renascimento inglês, afirma Anthony Burgess:

As antigas restrições da Igreja e as limitações impostas ao conhecimento tinham sido destruídas; o mundo começa a abrir-se, e os navios estão singrando para novas terras; a riqueza está sendo acumulada; os grandes invasores nacionais estão sur-

gindo. Mas, acima de tudo, está o espírito da liberdade humana, do ilimitado poder e capacidade de empreendimento humano [...]. (BURGESS, 1996, p. 83)

Em virtude dessas novas condições da modernidade européia em efervescência, ficam de fora no teatro renascentista os Deuses e seus típicos castigos, o Cristo, a Virgem e os santos, para no palco ser protagonista a imagem humana, o indivíduo diante de si e de seu semelhante.

Em *Otelo*, publicado em 1622, é o humano face ao humano o que está em jogo. O Mouro não luta com Deus ou com o Diabo, mas sofre com o próprio espírito carcomido pelo ciúme, “açoitado” nele pela inveja de Iago, personagem ícone do individualismo e do instinto vingativo do homem perante o próprio semelhante. Otelo mata a esposa e executa a si mesmo, colocando um fim na sua realização tanto no reduto íntimo familiar, quanto no coletivo bélico. Os dois domínios precípuos que compõem a vida de um indivíduo, o privado e o público, são minados, e por quem? Desta vez não houve a mão divina interferindo na mudança da fortuna para a desgraça, e sim, a mão terrena; a tragédia de Shakespeare encena o homem padecendo pelos seus próprios vícios.

O grande desenvolvimento econômico, filosófico e científico ocorrido no Renascimento fez com que a racionalidade representasse uma instância crucial ao novo paradigma do homem moderno. Refletir antes de agir e agir refletindo a todo instante, a partir daquele momento, se tornavam práticas cobradas com uma intensidade não antes observada na Idade Média, em que a paixão da fé, em muito, subjugava o cérebro. Em *Otelo*, Shakespeare esteve atento a esse contraste entre os sistemas de pensamento medieval e moderno; o que ocorre com o mouro é que ele é um herói cuja racionalidade é afetada pelo ciúme, e assim, a peça é emblemática do conflito entre a razão e a paixão no seu interior. No personagem as duas não encontram equilíbrio, a primeira vence a segunda, daí a sua queda; apesar de virtuoso general, Otelo não encarna plenamente o espírito da racionalidade moderna, por isso é enganado como um tolo.

O que vem a definir em Otelo o desequilíbrio da racionalidade e a sujeição ao ciúme é a sua entrega às “aparências”. Mediante essa tendência do herói, é que Iago bola seu plano: “O mouro é de natureza aberta e generosa; acredita ser honesto todo homem com aparência de honesto, e deixa-se levar docilmente pelo nariz, assim como são os asnos” (SHAKESPEARE, 2003, p. 276). Como percebe Iago, a falha de Otelo é aceitar como é verdadeiro, não ponderando com o devido cuidado os fatos que lhe cercam. Ele se mostra predisposto a tomar o que parece (“uma razão concreta que evidencia a deslealdade”) pelo que é (a própria verdadeiro o que apenas aparentemente deslealdade); daí o seu equívoco de se satisfazer com a visão do lenço de Desdêmona nas mãos de Cássio como a “prova ocular” da infidelidade. O ciúme de Otelo o fez refletir de menos e aceitar sem pestanejar o que era unicamente verossímil ao domínio dos seus olhos, confirmando o prognóstico de Iago: “Detalhes insignificantes, tênues como o ar, apresentam-se aos enciumados sob a forma de confirmações, tão poderosas como as sagradas escrituras” (SHAKESPEARE, 2003, p. 325).

É significativa a maneira como na sua última fala *Otelo* faz questão de demonstrar como encara seus atos na trama e que se preocupa que relatem a sua história tal como a interpreta; claramente ele se incomoda pelo modo como seus atos serão vistos pela posteridade:

Suplico aos senhores que, em suas cartas, quando relatarem esses atos infelizes, falem de mim como sou. Que nada fique atenuado, mas que se esclareça também que em nada houve dolo. Depois os senhores devem mencionar este que amou demais, com sabedoria de menos; este que não se deixava levar por sentimentos de ciúme, mas, deixando-se levar por artimanhas alheias, chegou aos extremos de uma mente desordenada. (SHAKESPEARE, 2003, p. 396)

A fala passa a idéia de que foi nobremente vítima do amor exagerado que lhe comprometeu a racionalidade, de modo que a mesquinhez do ciúme, o véu precípuo que embaçou seu olhar, conduzindo-o ao engano é delegado bem mais a uma causa externa: às artimanhas alheias. Mas, essa interpretação de Otelo de que o ciúme, no seu caso, foi mais atributo de uma causa “fora dele mesmo”

encontra-se em choque com uma fala anterior de Emília sobre a natureza das almas ciumentas, que “não funcionam assim. Elas nunca são ciumentas porque há uma causa, mas sim porque são ciumentas. Este é um monstro gerado por si mesmo e de si mesmo nascido” (Shakespeare 2003: 338). Na verdade, percebe-se que o ciúme na peça não pode ser determinado por nenhuma dessas causas isoladamente: Iago, de fato, “planta” a desconfiança em Otelo, mas o ciúme só floresce com tamanha violência, porque o mouro foi terreno fértil para seu desenvolvimento. Pode-se pensar que Otelo já abrigava em si uma alma ciumenta e o “açoite” de Iago ajudou a transformar essa inclinação em um estado de ciúme devastador.

Shakespeare não colocaria na peça duas explicações conflitantes para a causa do ciúme à toa. O ciúme em *Otelo* encarna a ambivalência estética e temática que o autor explora: 1) a luta do herói consigo mesmo (do homem com seu próprio espírito) – representada pelo conflito entre a razão e a paixão em Otelo (vencendo a primeira, já que o personagem é “punido” pela sua racionalidade rasa); e 2) a luta do herói contra o antagonista, isto é, do homem contra seu semelhante) – representada pelo embate entre o senso de justiça e ingenuidade de Otelo contra o instinto vingativo e individualista de Iago (também punido por ter seu plano minado). Esse traço ambivalente da representação do ciúme pode ser visto como a conhecida marca da inovação do teatro Shakespeariano, que rompe com o medieval, de temática divina e função pedagógica, para focalizar os conflitos particulares do homem diante de seus próprios dilemas interiores e diante do outro nas relações sociais.

## **2. 2 O ciúme em *São Bernardo*: o Romance de 30 – a “vida agreste” e a “alma agreste”**

*São Bernardo* é o título do romance de Graciliano e do livro que seu protagonista Paulo Honório escreve, não por acaso é o nome da propriedade. No plano do romancista, que trava relações como o romance social de 30, ela está tematizada como a instância que ao mesmo tempo move e desestabiliza as relações humanas no ambiente capitalista, no plano do personagem ela representa seu “fito na vida”. No seu livro, Paulo Honório, protagonista autoritário, reificado e ciumento, conta “seus enganos”, na tentativa de entendê-los; sua narrativa se passa como a narrativa que Otelo escreveria se não tivesse se apunhalado, e mesmo, como a narrativa que Otelo pede na sua última fala para que seja relatada. Os dois personagens reconhecem a injustiça perante as esposas. Mas se o sentimento de culpa pelo ciúme desgovernado atinge a ambos, a causa da paixão em cada obra não apresenta só simetrias.

Viu-se que em *Otelo*, embora o herói se esquive, em parte, da sua culpa individual, relegando o motivo de seu engano muito mais às tramóias alheias, duas causas conjuntas acionam o ciúme: a própria predisposição a uma “alma ciumenta do mouro” e o açoite de Iago, que transforma o ciúme apenas latente na pura devastação da relação. Como Otelo, Paulo Honório parece estar dividido entre duas causas para seu engano sobre a mulher: a sua própria culpa e a culpa da “vida agreste”; entretanto, visivelmente ele responsabiliza com muito mais peso a causa externa: “A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 1953, p. 101). Apesar das palavras de Paulo Honório que conduzem à impostura muito mais a condição da vida do que ele próprio, é perceptível que, em *São Bernardo*, também se forma um esquema de dupla causalidade para o ciúme: o próprio caráter inseguro do personagem e uma provocação externa a ele. Esta última, diversamente da peça shakespeariana, não se corporifica num único ser humano, num “segundo tenente invejoso” como Iago, e sim, na natureza social do mundo capitalista, que lhe moldou um homem bruto e egoísta, ao modo do proprietário burguês em ascensão no Sertão. Observa-se que o ciúme shakespeariano é traduzido por *São Bernardo*: seu significado primeiro, ligado ao Renascimento e ilustrativo da supremacia do humano sobre o divino, ressurgiu agora atrelado à reificação, ao autoritarismo e à propriedade, temas em voga na ciências sociais e no domínio político, que a produção romanesca de 30 tendeu a problematizar.

Passemos à análise da origem do ciúme na relação do casal e à demonstração da sua dupla

causa: a individual e a externa social. Primeiramente é preciso pensar no motivo da união de Paulo Honório e Madalena, que também revela sua natureza ambígua no personagem: o casamento se realiza por uma mistura de afeto (valor humano/ “de uso”) e interesse (valor reificado/ “de troca”). Paulo Honório queria casar porque “o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo” (RAMOS, 1953, p. 59) e acreditava ter encontrado em Madalena uma boa “administradora do lar”: “A senhora pelo que me mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica e pode dar uma boa mãe de família” (RAMOS, 1956, p. 88); e ao mesmo tempo, porque a “professorinha loura” já tinha conquistado seus sentimentos: “me engracei pela senhora quando a vi pela primeira vez” (RAMOS, 1956, p. 88). Logo, se a união amorosa se faz pela ambivalência “valor de uso /valor de troca”, é esperável que a separação do casal pelo ciúme se atrele também a esses dois aspectos.

O início dos desentendimentos do casal não são por motivo de ciúme pela esposa, mas pela surpresa de Paulo Honório em não encontrar em Madalena a defensora da propriedade de São Bernardo que esperava e descobrir nela tendências socialistas, ameaçadoras de seus interesses e de sua autoridade de burguês capitalista. Madalena intercedeu pelo bem estar de Mestre Caetano, por um salário maior para seu Ribeiro, pelas crianças da fazenda que necessitavam de novos materiais escolares, deu um vestido de seda usado à Rosa, e todas essas ações lhe tornaram aos olhos de Paulo Honório uma esposa ameaçadora e culpada: “A culpada era Madalena, que tinha oferecido à Rosa um vestido de seda. [...] não é pelo prejuízo, é pelo desarranjo que traz a esse povinho um vestido de seda. [...] O que me pareceu foi que Madalena estava gastando à toa” (RAMOS, 1956, p.122). O trecho permite afirmar que até esse momento da narrativa o verdadeiro “objeto de ciúme” é a propriedade, e não a esposa; Madalena não seria ainda a “posse ameaçada”, mas a própria “ameaça da posse”: “eu construindo e ela desmanchado” (RAMOS, 1956, p.135). Esse apego desmedido à fazenda é notado e criticado pela própria Madalena, talvez até “enciumada”: “o que é certo é que d. Glória não me troca por São Bernardo” (RAMOS, 1956, p. 118).

No capítulo vinte e quatro, numa passagem em que os personagens conversavam sobre o comunismo após o jantar, surge a peça chave para Paulo Honório colocar o caráter da esposa em dúvida; ele descobria sua tendência revolucionária: “Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. ‘Palestras amenas e variadas’. Que haveria nas palestras? reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo” (RAMOS, 1996, p. 136). Só daí em diante os desentendimentos entre o casal são por motivo de ciúme pela mulher; observa-se que é a ameaça da propriedade que o conduz a por em questão a lealdade de Madalena, o que leva a concluir que é o ciúme da propriedade, a pura reificação, que açoita nele o ciúme por ela. Entretanto não só a ameaça ao seu posto de proprietário o faz ter ciúme; ainda no mesmo capítulo vinte e quatro a sua insegurança como homem se revela e também contribui para que o ciúme se desenvolva. Na sua subjetividade, ele se sente inferior física e intelectualmente aos demais homens aos quais julga Madalena estar se “oferecendo”. Nessa conjuntura, o seu caráter reificado pela condição externa da vida capitalista agora se alia a um problema subjetivo de baixa auto-estima:

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

O capítulo vinte e quatro, portanto, é o ponto da obra em que se faz nítida a causalidade ambígua do ciúme em Paulo Honório; como ele mesmo diz há uma “mistura de tudo”, o caráter revolucionário da esposa, que ameaçava sua propriedade e sua insegurança com a própria imagem física (também com sua insipiência intelectual, mencionada nos capítulos seguintes), para ele inferior a dos seus “rivais” e indigna ao que a própria Madalena merecia. Assim, o externo e o interno se



combinam para que se origine e se desenvolva o ciúme que mina a relação e a vida de Paulo Honório; a intensidade da paixão conduz tragicamente sua mulher ao suicídio. A morte acontece após a discussão sobre a carta que Madalena lhe endereçava, mas que ele, pelo seu ciúme e insegurança desgovernados e pela sua falta de tato com a linguagem, acredita ser para outro homem. A carta, então, atua como o lenço de Desdêmona, “matando” definitivamente a relação.

Bárbara Heliadora considera o aspecto mais doloroso de Otelo a “terrível noção enganada, mas absolutamente sincera de que como Brutus, ele está agindo por uma causa justa” (2004, p. 123). É a mesma tragicidade que atinge Paulo Honório; a reificação o tomou de uma maneira tão intensa, que ele não tinha consciência da gravidade de seus atos: “A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. [...] E como sempre tive a intenção de posuir as terras de São Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las” (RAMOS, 1956, p. 42).

Enquanto Shakespeare “pune” a irracionalidade de Otelo com a culpa de ter matado sua amada inocente e com a auto-execução, a punição que Graciliano aplica a Paulo Honório não é a morte, mas tem uma carga tão densa quanto: a permanência numa vida que não faz mais sentido sem Madalena. Nos momentos finais de sua narrativa ele reflete: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos de 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” (RAMOS, 1956, p.194). Percebe-se mais uma vez, que tal como Otelo, Paulo Honório atribui a sua “queda” a uma força alheia a ele mesmo: a profissão, a ambição da vida agreste que transformou sua alma em “alma agreste”.

Costa Lima compara Paulo Honório a um outro mito, um “fausto menor”, cujas mãos pactárias, mas “em sua raiz inocentes”, apontam “o único verdadeiro criminoso de *São Bernardo*: a estrutura em que repousa a divisão da terra” (1966, p. 70). De fato, a propriedade é mentora da tragédia, mas não se pode ratificar a “pura inocência” do pactário, isto é, sua compreensão de que a propriedade seja “o único criminoso” da obra. Na verdade, uma leitura mais atenta de sua narrativa explicita que a culpa de sua queda, ao contrário do que ele defende, não é uma, mas sim dupla. Ela se liga ao ciúme, fato frizado por Madalena, “– o que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo” (RAMOS, 1956, p.167), e a causalidade do ciúme é tanto de ordem externa, a reificação pela propriedade, quanto interna, a sua insegurança como homem. Este sentido ambíguo do ciúme, ao modo do mito de *Otelo*, é o que torna Paulo Honório um personagem complexo, o impedindo de ser um simples “joguete” das forças sociais, como a maioria dos personagens do regionalismo modernista; é o que não faz dele apenas um “tipo”, o burguês autoritário e reificado do Sertão brasileiro em 30, mas uma criação ficcional que se relaciona com as imagens sociais brasileiras, mas que não se limita a elas – as transfigura em elaboração estética. Paulo Honório não é de carne e osso, é de papel e se identifica com a densidade do personagem-mito de Shakespeare, marcante na tradição literária ocidental. Se no calor do Renascimento o autor inglês desbanca a teatro religioso medieval e atrela o ciúme ao conflito puramente humano entre a própria individualidade e a individualidade do outro, Graciliano, no Brasil da década de trinta, o recria como a conjunção da individualidade do homem e o avanço do mundo capitalista. Em *Otelo* a “alma ciumenta” do mouro é instigada pelo individualismo de Iago; em *São Bernardo*, o Iago atizador da insegurança que já reside na personalidade de Paulo Honório, não é mais uma pessoa física; ele se torna a reificação pela propriedade.

### **3 Conclusão – A tradução e o arremate: uma lâmina de dois gumes**

Verifica-se que a leitura-escritura da tradução do *mito literário de Otelo* em *São Bernardo* uma vez operada, aponta para um “corte” da obra de Graciliano com a estética neonaturalista de 30 em dois níveis: o primeiro nível está no realce de seu contato com própria tradição literária, assinando que a obra se afasta da pretensão unicamente documental, comum entre os escritores da época; e o segundo nível está no diálogo com o sentido ambíguo que Shakespeare empresta ao ciúme.

Ao retomá-lo e ressignificá-lo no composto “insegurança individual /força externa social”, Graciliano livra seu protagonista de ser apenas um simples “produto do meio”, ao modo naturalista, colocando em cena também os conflitos do homem com a própria subjetividade. A tradução, por este prisma, se configura, portanto, como uma lâmina de dois gumes.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1974.
- [2] BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- [3] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- [4] BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Eduspe, 2006.
- [5] BURGESS, Antony. *A literatura inglesa*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- [6] CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- [7] \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.
- [8] \_\_\_\_\_. A revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.
- [9] CARRIÈRE, Jean Claude. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, B. *O olhar de Orfeu*. Os mitos literários do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 91-121.
- [10] CHAUI, Marilena. O discurso competente. In: *Cultura e democracia*. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1997.
- [11] FERREIRA, Eliane Fernanda da Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.
- [12] FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- [13] HELIODORA, Bárbara. *Falando sobre Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [14] JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- [15] LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: Estudos sobre narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- [16] \_\_\_\_\_. A reificação de Paulo Honório. In: *Porque literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966, pp 49-70.
- [17] \_\_\_\_\_. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- [18] SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- [19] RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- [20] SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- [21] WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

---

<sup>1</sup> Ariane CAVALCANTI, mestranda em Teoria Literária.  
Universidade Federal de Pernambuco  
Programa de Pós- Graduação em Letras  
arianedamota@hotmail.com