

DOM CASMURRO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Marilene Weinhardt
UFPR

Desde os anos 80 do século XX, a ficção histórica vem demonstrando extraordinária vitalidade, em número de títulos e não raro no alcance da realização. Por vezes, o entrelaçamento da ficção com a história toma um viés particular: ficcionaliza-se a própria história literária, focalizando-se épocas e/ou personagens da vida literária. Neste retorno à tradição, quer para confirmá-la, quer para questioná-la, Machado de Assis, como seria de esperar, ocupa posição de destaque.

Vislumbra-se a presença de Machado na cena contemporânea em momentos variados e de formas diversas. Os romances que, sem buscar diálogo mais intenso com a história literária, situam a ação na segunda metade do século XIX, no espaço do Rio de Janeiro, assinalam, de alguma forma, a presença do cidadão Joaquim Maria Machado de Assis. Os recursos retóricos, particularmente o discurso irônico e o modo específico de uso de metáforas que nivelam o abstrato e o concreto ecoam nas mais diversas opções narrativas. A recorrência ao discurso memorialístico que vela e revela assume, de modo explícito ou não, a natureza de tributário do modelo inconfundível.

A despeito dessa pluralidade, é no entrecruzamento de duas linhas – a ficcionalização da história literária e o diálogo com o passado – que se inscreve a presente abordagem, com recortes ainda mais estreitos: a retomada de *Dom Casmurro* em textos ficcionais. São três os romances estudados: *Enquanto isso em Dom Casmurro* (1993), de José Endoença Martins; *Capitu – memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho; e *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino. Note-se o recurso da migração de personagens ficcionais de um texto para outro e a freqüentação de um mesmo título. Na produção crítica, não faltam estudiosos que apontem a

força da figuração de Capitu, esbanjando-se adjetivos para qualificá-la. Quando se transita da influência para o que vem sendo chamado de crítica-ficção, ainda que sem levantamento exaustivo, parece ser possível afirmar, sem muito risco de erro, que é o caso mais significativo, numericamente, na ficção brasileira, seja tendo em vista o título *Dom Casmurro*, seja tendo em vista uma personagem em particular. É o caso de lembrar ainda de exercícios mais breves. Dalton Trevisan, em texto que transita entre o conto e a crítica impressionista – “Capitu sem enigma”¹ – afirma ser impróprio e empobrecedor colocar-se em dúvida a infidelidade de Capitu. Antonio Carlos Secchin anexa a texto crítico exercício de criação intitulado “Carta ao Seixas”², evidentemente o marido de Aurélia, assinada por certo Bento de Assis, que relata a constatação de que seu suposto filho com a esposa Lina carrega os gens de um “tal Machado”, presente na “seção literária das gazetas” antigas. A propósito, vale observar que as figuras femininas alencarianas também vem atraindo os ficcionistas. Aurélia é evocada com alguma frequência no romance de Proença Filho e uma Lúcia que se desdobra em vários duplos – estudante/meretriz, branca/negra, irmã gêmea – divide a cena com o mestre Alencar e seu orientando, professor-narrador no romance *Lúcia*,³ de Gustavo Bernardo. Um levantamento de obras de ficção recentes assinadas por professores de literatura certamente contaria com vários títulos. Parece que há uma tendência, a julgar pelas obras lembradas aqui, de serem também professores os escritores transformados em personagem de ficção e transpostos para o tempo presente. Como se verá, Machado de Assis terá destino semelhante.

* * *

¹ *Gazeta do Povo*. Caderno G. Curitiba, 23 maio 1993. p. 2. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 29-36

² In: *Machado de Assis*. Uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 131-134

³ Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

O livro do catarinense e professor na Universidade de Blumenau José Endoença Martins faz com que Capitu, sentindo-se chateada e oprimida na voz masculina e passadista, evada-se do espaço-tempo do original. Em *Enquanto isso em Dom Casmurro*,⁴ Capitu foge do destino que lhe deu Machado de Assis e casualmente cai em Blumenau, em plena Oktoberfest. É negra e veste-se à moda de Sula Miranda. Define-se como uma outsider anônima. Recorre à cocaína com desenvoltura e não recusa nenhuma forma de experiência sexual, inclusive com o velho professor de literatura Machado de Assis, mas demonstra preferência pelo relacionamento com a empregada branca, de origem alemã, que atende pelo sugestivo nome Conike.

São chamados à cena, sem qualquer modalidade de hierarquização, fatos culturais e personagens das mais variadas extrações. Madona, Zezé Mota, Paul Simon e Garfunkel dividem espaço com evocações e citações de John Barth e Fernando Pessoa. Sílvio Santos ombreia com Woody Allen. Capitu interage com Michael Douglas e Glenn Close. Conceitos de Derrida e o nariz de Bergerac são evocados na mesma sensação. Filmes como *Ligações Perigosas*, *Atração Fatal* e *A Rosa Púrpura do Cairo* fazem parte do mesmo *background* da canção *Caminhoneiro do Amor*. Transcrições das revistas *Interview* e *Isto É* aparecem lado a lado, cumprindo funções equivalentes na abertura de capítulos. Não há barreiras nem ontológicas, nem temporais e nem geográficas entre Magic Jonhson e Sherlock Holmes. Nas ruas da cidade convivem o pop e o sertanejo cowboy, pivetes e agro-girls, como no campus universitário dividem espaço o mundo acadêmico e a comércio de sacoleiros. Expressões das mais chulas podem aparecer na mesma página em que se expõe uma teoria do simbólico, se apresenta uma discussão sobre o pós-moderno ou se questiona o processo de criação na linguagem. Desejar é poder.

Ou melhor, nomear é poder. O universo em que circula Capitu é o da linguagem, princípio explicitado na narrativa até a exaustão. Daí, ao constatar o modo de vida à sua volta, ela

⁴ Florianópolis: Paralelo 27, 1993.

conseguir imediatamente os meios de se integrar nesse espaço, sem pruridos realistas da parte da narrativa. Quando a situação é desfavorável ou de risco, ela volta para *Dom Casmurro*, momento em que aproveita para discutir com o marido Bento Santiago e, claro, sempre discordar dele e criticá-lo.

A despeito desse volume de elementos, a narrativa é relativamente curta, num total de 126 páginas, doze capítulos, que obedecem predominantemente a mesma estrutura, quase sempre iniciados com citação dos periódicos já indicados. O último capítulo rompe com o tom irreverente predominante na narrativa, optando sem subterfúgios por um discurso de dignificação de minorias, produzindo-se uma espécie de apêndice dissonante. Mulheres negras, pobres ou nem tanto, são santificadas. O refúgio em *Dom Casmurro*, que ocorre por quatro vezes, tem numeração própria, em algarismos romanos (os capítulos tem numeração arábica). O narrador-autor, que não disfarça o estatuto de professor de Literatura Anglo-americana na linguagem e no repertório cultural, comparece explicitamente algumas vezes, quase sempre frisando a condição de “escritor de primeira viagem”.

Se o leitor não considerou satisfatórias as pistas de auto-reflexividade representadas pelos jogos intertextuais, pelas reiteradas exposições sobre as virtualidades da linguagem, pela evocação de autores e características do pós-moderno, ainda há um fio narrativo sobre a busca empreendida por Capitu de uma preciosidade que lhe fora roubada, um *pocket-book* com o sugestivo título *O Livro de Borg*. Intelectual de seu tempo, o autor faz questão de não deixar dúvidas quanto ao altar em que queima suas oferendas, ele e algo em torno de 90% dos *habitués* da ficção ocidental da segunda metade do século XX, quer como leitores, quer como produtores.

O também professor, este de literatura brasileira e teoria literária, Domício Proença Filho, autor de títulos paraditáticos e acadêmicos, com cadeira cativa entre os machadianos, não se limitou à prática do discurso ensaístico e empreendeu aventura de criação. Desde o título –

*Capitu – memórias póstumas*⁵ - evidencia-se a interseção de outros discursos machadianos. O relato, quanto ao enredo segue praticamente *pari passu* o texto matriz, mas a dona da voz é Capitu. Ela conta com a vantagem de não apenas ter convivido com o marido ressentido, mas também conhecê-lo pelo discurso. Além de estar em situação póstuma, como o “irmão Brás” – até melhor por contar com distância temporal maior em relação aos fatos narrados, visto que o tempo da narração é o atual – e conviver, em espécie de eternidade reservada aos espíritos literários – se assim for possível denominar as personagens ficcionais quando seu tempo de permanência no mundo dos vivos passou – com outras personagens que, também já libertas do estágio de encarnadas, ajudam-na a analisar o ex-marido e reforçam os ajuizamentos dela. E mais, a Capitu de Proença Filho tem à sua disposição recursos analíticos como a psicanálise, tipo de conhecimento que vai lhe permitir definir o marido como “autocentrado”, perceber seu caráter ciumento desde sempre e, sobretudo, apresentá-lo como filho fraco da matriarca – termo recorrente no texto – castradora, como a qualificariam Freud e seus discípulos. Da posição privilegiada de defunta com acesso ao mundo dos vivos, pode ainda recorrer à fortuna crítica machadiana, enfatizando algumas acusações, incorporando certos termos, reforçando as leituras que, no universo das ações ficcionais, imputam ao modo de ser e ao comportamento de Bento Santiago os motivos do fracasso da união.

Cito um trecho que reúne vários dos traços apontados: “Somos todos na linguagem. Ao assenhorar-se de minha fala ele me atribuiu tal laconismo e contenção, pintou-me de tal forma, que me converteu num mito, num enigma, numa figura sedutora. E mais: tinha por trás dele a arte daquele senhor.” (p. 301) Além da noção de ser de linguagem e da referência àquele senhor, o leitor de estudos machadianos ouve o eco de várias vozes críticas de diversas temporalidades. Em outros momentos, ela saca acusações como a da ausência de paisagem e da desatenção para com

⁵ Rio de Janeiro: Artium, 1998.

a história nacional, transferindo para o narrador Bento, evidentemente porque lhe são desfavoráveis e reforçam o egocentrismo, traços que a crítica apontara em Machado.

A fala dela, que se estende em volumoso relato de mais de três dezenas de páginas, ainda que pelo inverso do laconismo e da contenção, não a torna mais óbvia. Ao se apropriar do discurso para apresentar a sua peça contra o “libelo acusatório”, mostra-se advogada de defesa à altura daquele promotor. A réplica tem peso de verdade equivalente à da acusação. Se ele recorreu à insídia para induzir o leitor, ela não é menos arguta na tentativa de reverter o quadro. O eixo de sua linha de raciocínio chega a ser um golpe baixo: ela se beneficia da sugestividade do texto machadiano e, aproveitando-se das brechas abertas no relato de Bento pela discrição e pela compostura oitocentista, explora a ambigüidade do relacionamento de Bentinho com Escobar desde o tempo do seminário. Se não expõe sem sombra de dúvidas práticas homossexuais do marido, sugere a possibilidade dessas inclinações e declara sem subterfúgios seu baixo desempenho sexual, sua libido mal resolvida, fator desencadeador de seus ciúmes e de seu desequilíbrio.

A seqüência imediata da citação acima antecipa perigo que corre esse tipo de criação: “E se a minha fala acabasse contribuindo para a diluição dessa imagem, transformando-me apenas numa mulher ou numa velha senhora ressentida, tão vitimizada quando [sic] o meu algoz? Talvez alguns dos seus leitores até se permitissem negar-me: não, esta não é a imprevisível Capitu...” (p. 301) Apontando a armadilha ela conta com a possibilidade de reduzi-la à ineficácia. Capitu de Domício sai inteira, ou melhor, é a Capitu de Machado, ou quase. Os recursos a que recorre são resultado da leitura atenta e perspicaz das potencialidades do texto machadiano e da produção crítica. A discreta restrição presente no “quase” acima deriva de uma dose algo excessiva de discurso feminista de dicção de final do século XX, que soa deslocado. Produz efeito anacrônico

neste *espírito ficcional*, se tal denominação é possível, fiel, nos demais aspectos, ao tempo e ao modo da criação da personagem original.

*Amor de Capitu*⁶ é assinado por escritor com extensa folha de serviços à literatura, autor de muitos títulos de variados gêneros. Fernando Sabino anuncia do que se trata no subtítulo: “O romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”. É de fato um exercício de transposição de discurso de primeira para terceira pessoa, sem alteração efetiva do ponto de vista. O intento, declarado na “Apresentação”, é a recriação inspirada “no reconhecimento da importância de um dos monumentos da nossa literatura.” (p. 7) Há mais: na leitura de Sabino, ainda conforme a referida “Apresentação”, a infidelidade de Capitu é óbvia, mas o intrigante é se a dúvida teria sido premeditada por Machado ou decorreria das “digressões, referências literárias, citações históricas, comentários do pseudo-autor travestido em cronista da época.”(p.8) Por isso o exercício “de eliminar o narrador Dom Casmurro como intermediário entre os fatos por ele vividos e o público-leitor.” (p. 9) O que o autor não dá mostras de perceber é que a narração continua filtrada por Bento Santiago, é essa a perspectiva que impera sempre, não se cria outro observador, onisciente ou não.

Há ainda uma espécie de posfácio, do homenageado guardando o título – “E bem, e o resto?” – que reafirma as intenções de homenagem e a impropriedade da crítica que põe em questão a certeza do adultério, além de detalhar as poucas alterações e as razões que as motivaram. Em apêndice são transcritos, *ipsis litteris*, pelo seu caráter de crônica, os capítulos amputados do enredo.

* * *

A produção em espelho não é prerrogativa das letras nacionais. Em cenário mais amplo nem é exatamente uma novidade, embora venha aparecendo com mais frequência e de modo mais

⁶ São Paulo: Ática, 1999.

assumido em período recente, quando a noção de originalidade herdada do romantismo deixou de ser exigência primeira. Na arte contemporânea, a interdiscursividade ocupa posição cada vez mais alargada, especialmente na forma do pastiche e da paródia. Ler esses textos de uma perspectiva comparativista, pressupondo intencionalidade ou objetivo de ocupar o lugar da tradição, desmerece o texto novo e é inócuo para a obra de origem. Até aqui se evitou deliberadamente a recorrência a teorizações, de modo a não deixar os textos de criação submergirem sob o que pode funcionar como um pretexto para generalizações sobre a produção da época. Chega-lhes o risco constante de sufocamento pela magnitude de realização do monumento com que ousaram mexer, ainda que sem jamais desafiá-lo. Entretanto, para inscrevê-los no panorama em que podem aspirar um lugar, é conveniente evocar algumas considerações sobre a contemporaneidade.

Para Linda Hutcheon, as “formas de arte têm demonstrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal.”⁷ Nas obras abordadas, particularmente nas duas primeiras, parece não ser o caso de considerar que se parta de uma forma de desconfiança para com a crítica, mas antes de uma tentativa de entrar no diálogo que se trava entre criação e crítica, produzindo não o curto-circuito, mas uma ligação alternativa via auto-reflexividade. Estamos diante de trabalhos que são, concomitantemente, criativos e produtivos, apropriando-se de elementos de composições anteriores para recodificá-las, o que é um modo de assimilar o peso de passado. Como quer ainda a já citada crítica canadense que vem se ocupando de teorizar sobre o pós-modernismo, a assimilação não se faz necessariamente pela semelhança, mas também pela diferença. José Endoença Martins optou pela radicalização do distanciamento, enquanto Domício Proença Filho

⁷ *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, [1989]. P. 11

preferiu construir a diferença na repetição. Fernando Sabino escolheu outra via, assumindo intentar contestar a crítica, o que não determina realização de maior alcance.

Talvez se possa considerar *Enquanto isso em Dom Casmurro* um caso de citação, em que se busca o contraste, a acentuação do distanciamento. *Capitu – memórias póstumas* apresenta a variedade da paródia reverente, investindo “o outro, simultaneamente, de autoridade e de um valor de troca em relação às normas literárias.”⁸ *Amor de Capitu* constrói-se como pastiche, operando pela semelhança e pela repetição. O primeiro serve-se do original de prestígio para procurar marcar o seu espaço, o segundo constrói seu sentido na operação de síntese bitextual, o último repete, sem que se realize a reapropriação. Todos dependem, para se efetivar como leitura, da condição do leitor de transitar do texto primeiro para o atual, reafirmando-se o tributo, pagando-se o preço do prestígio, ainda que sob o risco de ser esmagando pela tradição. O lugar na história literária de obras como estas pode ser o de atestar a permanência de Machado de Assis. Talvez se possa considerar que aquelas que cumprem esse papel têm função assegurada.

⁸ Idem p. 99