



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

ANA CLÁUDIA SALOMÃO DA SILVA

**VOLTA À ORDEM: O RETORNO DO BOM MOÇO BENTINHO NAS LEITURAS
CONTEMPORÂNEAS DE *DOM CASMURRO***

Campo Grande/MS
ANA CLÁUDIA SALOMÃO DA SILVA

2014

**VOLTA À ORDEM: O RETORNO DO BOM MOÇO BENTINHO NAS LEITURAS
CONTEMPORÂNEAS DE *DOM CASMURRO***

ANA CLÁUDIA SALOMÃO DA SILVA

**VOLTA À ORDEM: O RETORNO DO BOM MOÇO BENTINHO NAS LEITURAS
CONTEMPORÂNEAS DE *DOM CASMURRO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano Paz.

Área de Concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Campo Grande – MS

2014

S578v Silva, Ana Cláudia Salomão da
Volta à ordem: o retorno do bom moço Bentinho nas
leituras contemporâneas de *Dom Casmurro*/ Ana Cláudia
Salomão da Silva. Campo Grande, MS: UEMS, 2014.
90p. ; 30cm

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de
Mato Grosso do Sul, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano Paz

1. Teoria da Literatura 2. Crítica literária marxista 3. Assis,
Machado de, 1839-1908 I. Título

CDD 23.ed. - B869



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

Dissertação de Mestrado

ANA CLÁUDIA SALOMÃO DA SILVA

**VOLTA À ORDEM: O RETORNO DO BOM MOÇO BENTINHO NAS LEITURAS
CONTEMPORÂNEAS DE *DOM CASMURRO***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Linguagem: Língua e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano Paz

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Prof. Dr. Prof. Dr. Daniel Abrão – Membro
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Prof. Dr. Rinaldo de Fernandes – Membro
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Prof. Dr. Valentin Aparecido Facioli – Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Dedico este trabalho à minha mãe, Suzana Salomão da Silva (*in memoriam*), mulher libertária, exemplo de luta contra a ignorância e a opressão e a maior incentivadora das filhas a buscar o caminho do conhecimento e da liberdade.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Orientador Ravel Giordano Paz, pela paciência, gentileza e orientação tensa.

Ao amigo Marco Antônio Rodrigues, a quem devo o mote e a glosa.

Ao amigo Arnaldo Romero (*in memoriam*), incansável corretor dos meus erros de ABNT e companheiro de toda uma vida.

Às minhas irmãs Rosa Maria e Carla Cristina Salomão da Silva, ao cunhado e amigo Edson José de Moraes, à companheira de mestrado Maria Rosana Pinto Gama, por serem meu esteio familiar. A todos os amigos e amigas de Brasília: o casal Beatriz Arcoverde e Clodoaldo Silva, que me ofereceram casa e sustentação emocional; Carla Nascimento, Caetana Rezende, Jaana Fernandes, Lídia Hubert, Lúcio Mello, Luís Vieira, Milena Lins, Raquel Martins, Sílvia Araújo, Valéria Barros Nunes, pelo auxílio, abrigo, traduções, acompanhamento do processo de afastamento do trabalho, e principalmente a Priscila Rufinoni, que me deu não só apoio, mas também orientação acadêmica. Ao amigo Joel de Carvalho Moreira, por toda a ajuda prestada em Campo Grande. Às companheiras da trilha abandonada temporariamente (o jornalismo) Vanda Laurentino Escalante e Márcia Dietrich, pelas contribuições e torcida. Especialmente, ao amigo Oscar Rocha, por me tolerar. Ao Ministério da Educação, pelo deferimento da licença para cursar o mestrado. Aos professores Daniel Abrão, Danglei de Castro Pereira e Marlon Rodrigues Leal, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, cujas aulas me iniciaram na pós-graduação. Ao mestre Roberto Schwarz, que me ensinou a ler Machado de Assis.

A mulher com ideias próprias tinha de dar em adultério e no filho do outro.

Roberto Schwarz

SALOMÃO DA SILVA, A. *Volta à Ordem: O Retorno do Bom Moço Bentinho nas Leituras Contemporâneas de Dom Casmurro*. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2014.

RESUMO

Este trabalho percorre a trajetória da recepção de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, desde seu surgimento até fins do século passado, quando determinados escritores e jornalistas, no âmbito da grande imprensa brasileira, retomam o entendimento das primeiras recepções, caracterizando uma negação de grande parte da fortuna crítica do romance e um retorno a postulados e conclusões anteriores, numa reação contundente à direção dos estudos mais recentes. A pesquisa fundamenta-se teoricamente na Crítica Literária Marxista, que compreende a obra de arte em sua gênese material, com auxílio instrumental da Estética da Recepção, buscando a análise da realidade social e do período histórico sob a ótica da questão de classe, como orienta a primeira, e a reconstituição do horizonte do leitor, como requer a segunda. Especificamente quanto a *Dom Casmurro*, apresenta-se a interpretação dada pelo crítico Roberto Schwarz, devido à opção desta pesquisa pela crítica dialética e à relevância do trabalho deste pesquisador em relação à obra machadiana. Por fim, a pesquisa comenta a produção desses novos escritores com base no pensamento de Antonio Gramsci, que, situado no campo marxista, atua como elemento de coesão entre as perspectivas das duas correntes teóricas.

Palavras-chave: Machado de Assis. Crítica literária marxista. Roberto Schwarz.

SALOMÃO DA SILVA, A.C. *Back to Order: The Good Gentlemen Bentinho Returns on Dom Casmurro's Contemporary Readings*. 20143. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2014.

ABSTRACT

This work discusses the history of *Dom Casmurro* reception, Machado de Assis's novel, since its came out from the end of the last century, when some writers and journalists, from Brazilian press, back the first acceptance understanding, denial of huge part of novel criticism fortune and back to initial order, as a scathing reaction about "new criticism". This research has the Marxist Literary Criticism as theoretical framework, understanding the work of art in its material genesis, with instrumental support on Reception Aesthetics theory, seeking analysis on social reality and from the historical period from the perspective on the class issue, as it guides the first, and the readers' horizon reconstitution, as requires the second. Specifically as *Dom Casmurro*, this research shows the interpretation from the critic Roberto Schwarz, due to the research option of dialectic critical theory and relevance to his works in relation to Machadiana works. Lastly, this research remarks the new writers' production based on Antonio Gramsci philosophy, since it is from Marxist field, it acts as a cohesion element between these two theoretical perspectives.

Keywords: Machado de Assis. Marxist literary criticism. Roberto Schwarz.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 FASES EM MACHADO DE ASSIS	10
2.1 A RECEPÇÃO TAMBÉM EM FASES	12
3 A TRAJETÓRIA DA RECEPÇÃO DE <i>DOM CASMURRO</i>.....	15
3.1 PRIMEIRAS RECEPÇÕES	15
3.2 A NACIONALIDADE EM MACHADO DE ASSIS	20
3.3 REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA EM <i>DOM CASMURRO</i>	21
3.4 A GUINADA	25
3.5 SENDA ABERTA.....	27
4 RETORNO À ORDEM – CRÍTICOS E ESCRITORES CONTEMPORÂNEOS.....	31
4.1 A REAÇÃO ENFURECIDA – DALTON TREVISAN	33
4.2 OTTO LARA RESENDE, ANTONIO CALLADO, MILLÔR FERNANDES.....	39
5 PROBLEMATIZAÇÃO – OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	42
5.1 PRINCÍPIOS TEÓRICOS – ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	43
5.2 PRINCÍPIOS TEÓRICOS – CRÍTICA LITERÁRIA MARXISTA	48
5.3 UM ESTUDO DE CASO: HELENA – O MESMO OBJETO, ANALISADO PELAS DUAS CORRENTES ...	56
5.4 UMA COMPARAÇÃO TEÓRICA	66
6 <i>DOM CASMURRO</i> PELA CRÍTICA DIALÉTICA – OS IGUAIS SE RECONHECEM... 	70
6.1 AS DIFERENÇAS NECESSÁRIAS	73
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca percorrer a trajetória da recepção do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (2008), desde seu surgimento até fins do século passado, quando determinados autores retomam uma análise baseada no ponto de vista unilateral de Bentinho, promovendo uma espécie de retorno à ordem ao acatar a palavra do narrador como a verdade do romance, igualmente ao que fez a crítica especializada quando do lançamento do livro. A obra desse autor sempre foi analisada em fases, assim, abordar-se-á, inicialmente, essa percepção, procurando entender o foco “evolucionista” que a crítica deu ao conjunto da produção de Machado de Assis. Em seguida, trataremos especificamente do trajeto da obra objeto desta pesquisa, com bases nos estudos contemporâneos ao lançamento do livro e nos imediatamente posteriores, comparando-os aos da segunda metade do século passado, que rompem e ampliam a compreensão da relação autor-narrador, da perspectiva narrativa e da questão da nacionalidade e representação da sociedade brasileira na obra machadiana. Por se tratar incontestavelmente de uma das maiores fortunas críticas do país, tendo a narrativa de Bentinho recebido grande parte desta, houve necessidade de um recorte que incluísse os principais críticos e análises, exatamente visando demonstrar a “curva” traçada pela recepção ao longo de um século.

No exercício de traçar um panorama da trajetória da recepção de *Dom Casmurro*, esta pesquisa percebeu que tal trajeto não foi linear, ao contrário, apresenta forma circular: as interpretações e explicações da obra se transformam, ganham novos e diferentes olhares e, ao fim do século passado, aproximam-se das do início. E aqui surge nossa problematização: Por que, depois desse longo itinerário, houve o “retorno”? As últimas interpretações e análises da obra aparentemente apresentam-se com uma visão tão unilateral quanto as primeiras, tendo na palavra do protagonista a verdade do romance. Enfim, após uma espécie de “desenvolvimento” na recepção, com o acréscimo de análises que levam em consideração aspectos históricos, sociais, psicológicos, posição social dos personagens, perspectivas dos leitores, enfim, um amplo espectro de elementos, tem-se uma volta ao entendimento das primeiras recepções, incluindo a indefinição – e até mesmo confusão – na relação autor-narrador.

Quanto à fundamentação teórica para a pesquisa, por se tratar de um problema recepcional, buscou-se um embasamento nos princípios da Estética da Recepção, corrente fundada por Robert Jauss, cujas proposições básicas servir-nos-ão de provocação, assim como o texto da pesquisadora Regina Zilberman, uma das principais estudiosas dessa linha teórica

no Brasil. Entretanto, por acharmos imprescindível compreender a obra de arte em sua gênese material – o que passa por analisar a posição social de personagens, autor e leitor, além da sociedade e do período histórico em questão sob a ótica da questão de classe –, esta pesquisa igualmente procura base científica na Crítica Literária Marxista. A escolha foi a obra de Terry Eagleton – um dos principais teóricos marxistas da atualidade – junto aos textos de Roberto Schwarz, este incluído também pela relevância de sua produção acerca de Machado de Assis. Assim, proceder-se-á a um estudo de caso: a análise de um mesmo objeto, o romance *Helena*, de MA, por essas duas linhas de pensamento teórico, comparando as interpretações e a aplicação prática das metodologias por elas propostas em *A Estética da Recepção* (2011), de Regina Zilberman, e *Ao Vencedor as Batatas* (2008), de Roberto Schwarz.

A partir dessa comparação, a pesquisa opta pela análise deste último pesquisador em relação à obra de Machado de Assis. Especificamente quanto a *Dom Casmurro*, apresenta-se a interpretação dada por Schwarz e alguns pesquisadores de linhas próximas, buscando demonstrar a metodologia aplicada, de acordo com a Crítica Literária Marxista. As bases para essa parte da pesquisa são os livros *Ao Vencedor as Batatas*, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* e *Duas Meninas*, neste, nomeadamente o capítulo “A Poesia Envenenada de *Dom Casmurro*”.

Passa-se, neste ponto, a examinar a “reviravolta” causada, inicialmente, em veículos da grande imprensa, por ficcionistas e jornalistas que voltam ao entendimento das primeiras recepções. Após um histórico dessas publicações – que saíram dos jornais para as páginas dos livros – buscar-se-á comentar o fenômeno à luz do estudo do pensador italiano Antonio Gramsci (2013), que aborda a formação dos intelectuais na sociedade sob o ponto de vista de classes. A base para tal abordagem será a obra *A Formação dos Intelectuais* (2013). De certa forma, as ideias de Gramsci – autor situado no campo do pensamento marxista – sobre a questão dos intelectuais constituem o elemento de coesão entre as perspectivas da Estética da Recepção e da Crítica Marxista, embora isso não nos isente, como se verá, de apontar os contrastes entre elas.

2 FASES EM MACHADO DE ASSIS

Desde a divisão da obra de Machado de Assis em duas fases proposta por José Veríssimo em *História da Literatura Brasileira*, em 1916, a maioria da crítica especializada a tem como referência no estudo da produção do autor. Segundo a pesquisadora Regina Zilberman (2004), o “foco evolucionista”, originário do positivismo, foi determinante nas primeiras recepções. Araripe Jr. (1960), por exemplo, que tira da botânica a imagem para definir o autor, compara seus contos a “brotos”, enquanto os últimos romances seriam os “arbustos”. A evolução do artista corresponde à sua trajetória intelectual: crítico, poeta arcaico, poeta romântico, contista e, por último, romancista de primeira grandeza. Araripe Jr. encara a obra de MA como um todo homogêneo, sem cortes nem conflito, perseguindo o fio cronológico. “Machado de Assis tem andado entre Octave Feuillet e Laurence Sterne; duas naturezas aparentemente diversas, uma de angorá, outra de urso filósofo. Eu prefiro a última, e, por isso, gosto mais de *Brás Cubas* e de *Quincas Borba* do que da *Iaiá Garcia* e da *Helena*.” (ARARIPE JR., 1960, p. 293)

Para Zilberman (2004), no meio intelectual brasileiro da época, a visão era semelhante. Ela apresenta uma listagem da opinião dos críticos a respeito. Magalhães de Azeredo reforça Araripe Jr e “emoldura” Machado de Assis na história da literatura: primeiro poeta; depois, momentos de transição entre ultrarromânticos e parnasianos, chegando à maturidade com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “sumo grau de originalidade e independência”. Silvio Romero, que ataca duramente o autor, reitera a ótica dominante: compreende o último momento como o auge, a maturidade, mantendo o foco evolucionista, e divide as fases não em duas, mas em três no conjunto da obra. Defensores de Machado de Assis, como Magalhães de Azeredo ou Lafayette Rodrigues, voltam-se às peculiaridades do escritor, virtudes de seu estilo e pensamento. Rodrigues corrobora Araripe Jr., para quem restam consolidados a construção da obra em fases, a articulação entre essas fases e o aperfeiçoamento crescente. José Veríssimo (apud ZILBERMAN, 2004, p. 94) dá a pedra de toque, consolidando a visão evolucionista sobre a obra: “todo o germe dessa individualidade que devia atingir em *Brás Cubas*, em *Quincas Borba*, em *Papéis Avulsos* o máximo de virtuosidade, acha-se nos seus primeiros poemas e seus primeiros contos.” O próprio Machado de Assis ratifica a ideia, na advertência que faz na segunda edição de *Ressurreição*, em 1905: “Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.” (ASSIS, 1982, p. 7)

Augusto Meyer (2005, p. 24) também reconhece as etapas: “A unidade de tom, nos livros da última fase, chega a ser simples monotonia.” (MEYER, 2005, p. 24) Em que pesem as variações na história da recepção da obra Machadiana e todo o seu longo trajeto, essa visão das fases, a inicial e a da maturidade, persistiu. Mesmo Silviano Santiago (2000, p. 28), refutando a “divisão abrupta” da obra, mantém a ideia de “evolução”:

Não seria pois fantasia de crítico encontrar em *Ressurreição*, por exemplo, as raízes do arbusto que é *Dom Casmurro*, para retomar a metáfora empregada por Machado. Foi, se não nos enganamos, Helen Caldwell, em seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, quem primeiro assinalou essa correspondência.

Roberto Schwarz (2000, p. 83) mantém a separação e credita à primeira fase o “clima bolorento” dos primeiros romances de Machado de Assis. O crítico também divide seus trabalhos de acordo com as fases. Assim, *Ao Vencedor as Batatas* trata dos romances da primeira fase (incluindo, porém, uma pequena apreciação sobre *Dom Casmurro*), enquanto *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* aborda especialmente *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo prefácio já indica esse entendimento sobre a divisão da obra:

Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira do século XIX? Que pensar do imenso desnível entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis? (SCHWARZ, 1990, p. 9).

Alfredo Bosi (1997, p. 197) ratifica a ideia das fases na obra de Machado de Assis, atribuindo à primeira fase certo titubeio no estilo, pois que ainda não lhe “encontrara a forma”:

E também a visão da obra machadiana em dois momentos, cujo divisor de águas seriam *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, compreende-se melhor se atribuída a uma reestruturação original da existência operada pelo homem que, se havia muito perdera as ilusões ainda não encontrara a forma ficcional de desnudar as próprias criaturas, isto é, ainda não aprendera o manejo do distanciamento.

Para este crítico, os romances iniciais “parecem fracos mesmo para o nível de consciência crítica do autor na época de redigi-los” (BOSI, 1997, p. 197), pois só na segunda fase Machado será “senhor de critérios seguros para a apreciação da coerência moral de personagens que ele ainda não soubera plasmar” (BOSI, 1997, p. 197). Assim, temos desde as primeiras leituras o entendimento da existência de, pelo menos, dois grandes momentos na produção machadiana, e isto se verifica em toda a fortuna crítica sobre o autor. Segundo essa

visão, *Dom Casmurro* pertence à segunda fase e terá também sua recepção recortada em partes, assim como o próprio romance.

2.1 A recepção também em fases

No artigo “No Banco dos Réus. Notas sobre a Fortuna Crítica Recente de *Dom Casmurro*”, o teórico Paulo Franchetti (2009) analisa a história da leitura desse romance e estabelece três fases, todas sob a óptica da “ficção no tribunal”¹, ou seja, há sempre um julgamento e alguma figura está no “banco dos réus”. Na primeira, estariam as recepções em que não há dúvida da existência do adultério; Capitu, portanto, é a ré. Na segunda, inaugurada por Helen Caldwell, invertem-se as posições: a palavra de Bento começa a ser questionada e é este quem passa a ser suspeito. Por fim, a terceira – que, para Franchetti, deriva da segunda –, trazendo um novo acusado, o leitor, que, cúmplice de Bento e identificado com seus preconceitos de gênero e de classe, seria a metáfora da própria sociedade.

Franchetti inclui as primeiras recepções de *Dom Casmurro*, desde o lançamento do livro até fins da década de 1930, na fase em que Capitu está sob acusação. Na segunda, além de Helen Caldwell (que se apresenta ela própria como advogada de defesa da ré), estão Silviano Santiago – “sob o influxo direto do livro de Caldwell” (FRANCHETTI, 2009, p. 2) – e John Gledson, que dará continuidade à linha aberta pelos dois primeiros, em que o autor fictício, Bento Santiago, é quem está no banco dos réus. A terceira fase, cuja inauguração Franchetti credits a Roberto Schwarz, seria o desdobramento da segunda, mas transferindo para o leitor o papel de acusado. Não se trata, porém, de um “leitor comum”, mas o representante de uma elite.

A novidade do ensaio de Schwarz é que, da sua óptica, o leitor (ao menos o leitor comum) já não é jurado e muito menos destinatário de uma ação curativa. Junto com Bento, senta-se agora no banco dos réus o leitor homem, brasileiro, católico (e presumivelmente sem perspicácia nem espírito democrático) (FRANCHETTI, 2009, p. 3).

O artigo aborda em linhas gerais o que o teórico português Abel Barros Baptista (2003) expõe em seu trabalho sobre a discussão atual quanto ao destino do livro e a relação do romance enquanto gênero literário moderno com a noção de livro. Nele, o crítico empreende várias leituras, especialmente de *Dom Casmurro*. Franchetti reproduz, de maneira mais breve,

¹ Referência à expressão cunhada por Abel Barros Baptista (2003), em *Autobiografias – Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*, estudo em que o autor define a construção da “cena de tribunal” por Helen Caldwell (2008).

os argumentos utilizados por Baptista no questionamento ao “paradigma do pé atrás”, em que ele inclui Caldwell e aqueles que considera seus “herdeiros” (Silviano Santiago, John Gledson e Roberto Schwarz), que veremos adiante. Mas o interesse em “No Banco dos Réus” é no estabelecimento de três fases na recepção de *Dom Casmurro*, com a delimitação cronológica e temática. Na terceira fase, em que o autor mais se detém (pois que o intuito do artigo é discutir *Duas Meninas*, de Roberto Schwarz), há a inclusão de mais um elemento no “tribunal” Segundo Franchetti, Schwarz “promove a oposição e o combate entre o despojamento da prosa realista e a ‘literatice’ pegajosa da ideologia” (FRANCHETTI, 2009, p. 8), ao atingir a questão literária: “o que está em pauta – ou melhor, o que está agora no banco dos réus, junto com o leitor ingênuo ou conivente – é também um modelo ou ideal de prosa literária nacional” (FRANCHETTI, 2009, p. 8).

No ensaio *Outra Capitu* (do livro *Duas Meninas*), Schwarz busca demonstrar que há uma matéria comum entre *Dom Casmurro* e *Minha Vida de Menina*, de Helena de Morley, escrito em meados da década de 1880 e publicado somente em 1942. Segundo o teórico, essa matéria está composta de maneira superior no romance de Machado, mas o leitor poderá constatar “que muito do que este último elaborou de modo mais sutil e profundo se encontra também no livro da Morley, em forma ocasional, mas ainda assim rica e complexa” (SCHWARZ, 1997, p. 101). Para Schwarz, a prosa de Morley, ainda que às margens da evolução literária, realiza o ideal da literatura moderna, exatamente o oposto do verbalismo, do preciosismo, do floreamento e da “pirotecnia” reinantes nas letras brasileiras em fins do século XIX, o que a aproxima de Machado de Assis e justifica a comparação de textos de natureza tão diversa sob uma mesma abordagem. Em *Duas Meninas*, no entanto, o que aqui interessa é o ensaio *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, em que Schwarz se vale da ideia de que o autor fictício espalha por toda a narrativa indícios que obrigam o leitor a recapitular os acontecimentos, fazendo com que inverta o rumo da desconfiança inicialmente estabelecida. De acordo com essa concepção, o crítico propõe três leituras para o romance: a primeira, romanesca (a história de um amor); a segunda, “patriarcal e policial” (SCHWARZ, 1997, p. 10), buscando evidências do adultério, e uma terceira na contracorrente, transformando o acusador (Bento) em suspeito. Essa primeira “divisão” da obra serve à conclusão de que a narrativa é intencionalmente intrincada – mas passível de elucidação – para substituir o acusado no “banco dos réus”. Para Schwarz (1997, p. 10), a intenção do narrador é complicar a trama; a do autor, deixar “pistas” suficientes para esclarecê-la: “Se a viravolta crítica não ocorre ao leitor, será porque este se deixa seduzir pelo prestígio poético e social da figura que está com a palavra”.

Essa “viravolta crítica” só se deu muito depois da publicação do romance, porque, segundo Schwarz, “a despeito das decisivas indicações em contrário, prevaleceu a leitura conformista” (SCHWARZ, 1997, p. 10). Segundo o crítico, a adesão ao ponto de vista do narrador foi completa até o aparecimento do estudo de Helen Caldwell seguido do de John Gledson, depois dos quais tudo é analisado minuciosamente, como pistas, indícios, manipulações, adquirindo novo relevo e “dando um depoimento inesperado sobre o narrador” (SCHWARZ, 1997, p. 12). Essa questão, porém, já bastante debatida, apresenta para Schwarz um componente mais relevante: ele entende essa “leitura a contrapelo” como uma exigência estrutural do romance. Machado inventa situações narrativas, cria histórias que só se completam quando o leitor percebe a parcialidade do narrador. “Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romancistas inovadores” (SCHWARZ, 1997, p. 12). Assim, essa análise retira o enredo do centro da discussão, para focar a questão literária.

3 A TRAJETÓRIA DA RECEPÇÃO DE *DOM CASMURRO*

Em palestra proferida em fins de dezembro de 2012, na Universidade de Brasília (UnB)², num evento comemorativo dos 35 anos da publicação de *Ao Vencedor as Batatas* (1997), o crítico Roberto Schwarz contou que, na juventude, nutrindo grande admiração pela figura de Bento Santiago, protagonista de *Dom Casmurro* (1900), insistiu para que sua mãe, russa de nascimento e criação, lesse o romance. Ela se horrorizou com o caráter do herói que o filho lhe apresentara.

O pitoresco do episódio, mais do que mostrar diferenças na compreensão do livro, pode ilustrar como a figura “infernai” (segundo Schwarz) de Bentinho escapou à primeira recepção crítica de *Dom Casmurro* no Brasil. O “moço ideal” na visão de nossa sociedade, advogado bem-nascido, culto, “capaz de citar de Dante a Montaigne”, caseiro, com gosto para doces, afeiçoado à mãe, foi a imagem que acompanhou o personagem por mais de meio século nas interpretações da obra.

Da mesma maneira, a essas interpretações escapa igualmente a questão da temática nacional, a famosa “cor local”, cobrada não raro a Machado. No entanto, a qual “temática nacional” se refere a cobrança? Qual o alcance do “nacionalismo” machadiano, em articulação com os limites nacionalistas da crítica? Patriarcalismo, paternalismo e sociedade do favor, somados a conflitos ideológicos, que compõem um “retrato” do Segundo Reinado no Brasil, passam ao largo das análises, talvez porque implícitos nas concepções dessa primeira recepção, imersas exatamente na mesma base ideológica. Em suma, Casmurro fala para seus pares, que com ele se identificam.

3.1 Primeiras recepções

Em 1903, o crítico José Veríssimo analisa Bento, Capitu e sua relação:

Não sei se acerto, atribuindo malícia ao pobre Bento Santiago, antes que se fizesse *Dom Casmurro*. Não, ele era antes ingênuo, simples, cândido, confiante, canhestro. O seu mestre – formoso e irresistível mestre! – de desilusões e de enganos, o seu professor, não de melancolia, como outro que inventou o autor de um certo Apólogo, mas de alegria e viveza, foi Capitu, a deliciosa Capitu. Foi ela, como diziam as nossas avós, quem o desasnou, e, encantadora Eva, quem ensinou a malícia a esse novo Adão.

² Palestra proferida em 07 de dezembro de 2012. Cf. BARRETO, Luciana. Renomado crítico literário fala da atualidade de sua obra. In: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB. **Secom UnB**, 07 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7413>>. Acesso em: 21 dez. 2012.

Mas também, apesar das prevenções de José Dias, quem houvera com quinze anos e a inocência de Bentinho, e mesmo sem isso, resistido à curiosa e solerte Capitu, acoçoada pela ingênua e velhaca cumplicidade dos pais? (VERÍSSIMO, 1903, s/p)

A fatura de adjetivos para Capitu – “formoso e irresistível mestre” de desilusões, deliciosa, curiosa, solerte – não deixa margem de dúvidas quanto ao (mau) caráter da menina, o contrário do de Bento, ingênuo, simples, cândido, confiante, canhestro. Ele, inocente; ela, maliciosa e ardilosa, contando com a “cumplicidade dos pais”, ironia alusiva à família da moça, que estaria sequiosa de ascensão social. Fica clara a análise da obra sob o aspecto de delineação psicológica de personagens, mestria de Machado, segundo o crítico, que aponta um vago “temperamento nacional” na composição dos personagens:

Que excelente, e penetrante, e fino estudo de mulher nos deu, como a brincar, recobrando-o de riso e ironia, o Sr. Machado de Assis, nesta sua Capitu! E aos demais, novo, original, bem nosso, como aliás são, sem embargo da sua real generalidade humana, as criações do Sr. Machado de Assis. Porque, e é seguramente um raro e alto mérito, sendo o autor de *Dom Casmurro* o único talvez dos escritores brasileiros que na ficção se eleva até o geral, o simplesmente humano, sem preocupação de representações etnográficas e locais, nenhum, entanto, é mais verdadeiro e exato do que ele quando as faz. A extrema flexibilidade do seu talento permite-lhe casar perfeitamente a verdade geral e superior da natureza humana, com a verdade particular do temperamento nacional. E esta é, se não me engano, uma das condições da grande arte do realismo na sua forma mais elevada e mais pura. A sua literatura não é, de intenção, descritiva; no mundo só lhe interessa de fato o homem com os seus sentimentos, as suas paixões, os seus móveis de ação; na sua terra, o puro drama, humano, talvez ele preferisse dizer comédia, sem lhe dar da decoração, da paisagem, dos costumes, de que apenas se servirá para criar aos seus personagens e aos seus feitos o ambiente indispensável, porque sendo entes vivos não podem viver sem ele (VERÍSSIMO, 1903, s/p).

Apesar da “verdade particular do temperamento nacional”, Veríssimo reconhece principalmente o “simplesmente humano”, pois classifica a literatura machadiana como de intenção não descritiva, só lhe interessando o “homem com os seus sentimentos”, o puro drama humano. Quanto à caracterização do protagonista, ainda em 1916, década e meia após a publicação do romance, o “bom moço” resiste, encantado pela engenhosa Capitu. Persiste, também, a extensão de cálculo e ambição atribuídos à família da protagonista:

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 enfeitiçara 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, também um velho amigo de infância, também um dissimulado, sem que ele jamais o percebesse ou desconfiasse. Somente o veio a descobrir quando lhe morre num desastre o amigo querido e deplorado. Um olhar lançado pela mulher ao cadáver, aquele mesmo olhar que trazia “não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”, o mesmo olhar que outrora o arrastara e

prendera a ele e que ela agora lança ao morto, lhe revela a infidelidade dos dois (VERÍSSIMO, 1981, p. 286).

Não há dúvida, nuances ou contradições. Capitu e Escobar são traidores; Bento, o enganado. Para Veríssimo, o romance representa, “talvez com demasiado propósito, mas sem excesso de demonstração, a tolice e a malícia humanas”. A crítica que se segue adquire o mesmo tom. Sempre salientando a excelência na delineação psicológica dos personagens e o profundo conhecimento da natureza, as análises pouco ou nada se atêm à descrição – muito menos crítica – da sociedade sob o ponto de vista político, histórico ou ideológico. Falando sobre Joaquim Manuel de Macedo³, Ronald de Carvalho (1919, p. 47) diz que ele “não penetrou muito menos na consciência dos outros, como fazia Machado de Assis, com aquele seu ar de tímido e indiferente”. E classifica o autor como naturalista, reforçando a profundidade psicológica:

A história do romance naturalista, no Brasil, está feita na obra de quatro escritores: Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompéia. Machado de Assis, o psicólogo, soblevava a todos pela profundidade do pensamento, pela correção da linguagem, pela sobriedade da forma e pela ironia sutil (CARVALHO, 1919, p. 47).

Alfredo Pujol (1917), importante biógrafo de Machado, não lhe reconhece a representação da sociedade na obra, pelo contrário, afirma que o ambiente pouco o influenciou, restando-lhe à composição somente a criatividade e interiorização do pensamento:

Machado de Assis, com a extrema originalidade que o caracteriza, não sofreu a ação ambiental de sua época; superior ao seu tempo, viveu a vida interior do pensamento criando com carinho obra extraordinária, de rara unidade e de sedutora beleza, que é o momento mais perfeito e mais sólido das nossas letras (PUJOL, 1917, s/p)

Em estudo sobre a representação do feminino em Machado, a pesquisadora Linda Catarina Gualda cita Pujol e também o crítico Astrojildo Pereira como demonstrações da condenação de Capitu, por meio da assunção da fala masculina (Bento):

De acordo com ele [Pujol], “Capitolina – Capitu, como lhe chamava em família – traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por

³ Escritor romântico, tendo produzido entre 1844 e 1880, considerado um dos fundadores do romance no Brasil. Sua obra mais famosa é *A Moreninha*, um dos marcos do Romantismo brasileiro.

índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente” (PUJOL, 1934, p. 238).

O crítico vai mais além na definição do caráter da personagem.

Ardilosa e pérfida, acautelada e fingida, Capitu soube ocultar aos olhos do marido a sua ligação *criminosa* com Escobar. A verdade aparece a Bentinho esgarçada, a espaços, pelos fios tenuíssimos de coisas mínimas, que ele compara umas às outras, nas suas noites de insônia (PUJOL, 1934, p. 247-248) (grifo nosso).

Astrojildo Pereira (1959, p. 24) também não foge à regra, já que para ele Capitu é a “soma e fusão de múltiplas personalidades, espécie de supermulher toda ela só instinto metida na pele de uma pervertida requintada e imprevisível”. E acrescenta que “a sua dissimulação arrasa tudo, e o desfecho do seu caso vem a ser uma consolação bem melancólica de um mundo arrasado” (GUALDA, 2008, s/p).

Quase quarenta anos depois da publicação de *Dom Casmurro*, a pesquisadora e biógrafa de Machado Lúcia Miguel Pereira, afirma, em *Machado de Assis – Estudo Crítico e Biográfico* (1936), que os romances machadianos acompanham sua trajetória pessoal. Foi a primeira estudiosa a identificar as relações entre ambição e condição socioeconômica nas heroínas da primeira fase (romântica). Para ela, Machado “disfarça” questões e situações vividas por ele em sua ascensão social. Na análise de *Dom Casmurro*, porém, a estudiosa alinha-se ao retrato de Capitu das primeiras recepções: “Há nela uma sedução pecaminosa que não se encontra tão forte em nenhuma das outras mulheres de Machado, nem mesmo em Sofia, a que mais se lhe assemelha” (MIGUEL PEREIRA, 1936, p. 271).

A semelhança entre Capitu e Sofia soa forçada, já que a segunda, personagem de *Quincas Borba* é uma mulher declaradamente ambiciosa, que participa dos planos de seu marido, Cristiano Palha, com o objetivo claro de enganar e esbulhar Rubião. Sofia utiliza sua beleza física – altamente atraente a Rubião – para seduzi-lo e deixá-lo vulnerável às investidas do marido-cúmplice, que acaba levando o pobre à ruína. Uma verdadeira “escroque”, do que, certamente, Capitu – mesmo que se admita a ambição e até o adultério – está longe, seja nas palavras dos personagens ou nas do próprio narrador, Bento, que, afinal, é quem constrói a imagem da esposa.

A pesquisadora parece também compartilhar da certeza do adultério:

Ligando-o eles, há o estilo, e há a ideia central de saber se Capitu foi uma hipócrita, ou uma vítima de impulsos instintivos. Em outras palavras, se pode ser responsabilizada; e por aí entra na galeria machadiana das criaturas dirigidas por fatalidades poderosas e desconhecidas (MIGUEL PEREIRA, 1936, p. 271).

Para Lúcia Miguel, o que se discute não é a existência do “crime”, mas somente sua motivação (se por cálculo ou se por instinto). Na definição da relação, o mesmo tom do início do século: “Era um emotivo, um tímido, dominado pelas impressões. Mas Capitu, felina, ondulante, cheia de manhas e recursos, já era, desde então, mulher até a ponta dos dedos” (MIGUEL PEREIRA, 1936, p. 272), definição semelhante ao “homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com a sua faceirice calculada” (MIGUEL PEREIRA, 1936, p. 272), de Veríssimo.

Assim como o crítico do início do século, Lúcia Miguel não entende a narrativa de Bento como perspectiva. Mesmo chamando Bentinho de “autor”, ela parece ignorar a primeira pessoa. A estudiosa vê uma espécie de narrador externo, onisciente, capaz de dizer o que vai por corações e mentes dos personagens, que são assim expostos:

Quando o leitor dá acordo de si, a situação está armada. Capitu está uma linda mulher, de atrativos bem femininos, o Bentinho um rapaz cheirando a seminário... Antes de nascer no espírito do Bentinho, a dúvida nasce no leitor, sem que o autor diga nada.

E, aliás, ele passa o livro todo sem dizer nada, Capitu teve um filho parecido com o amigo do marido; mas também ela apresentava uma estranha semelhança com a mãe de sua amiga Sancha [...].

Casado com uma mulher de fogo, ele próprio mais propenso à interiorização, desconfiado de si, Bentinho não podia deixar de ter ciúmes. Ciúmes doentios, dolorosos, que fizeram dele quase um assassino e que o levaram à misantropia? Ou fundados? (MIGUEL PEREIRA, 1936, p. 273).

A pesquisadora garante que Bentinho não diz nada, no entanto, é ele quem conta a história, narra os fatos, caracteriza os outros personagens, tira conclusões e delas tenta convencer o leitor. Afirma o adultério, exila a esposa e ignora o filho, depois de lhes desejar a morte, o que parece muito dizer. Com produção contemporânea à de Miguel Pereira, Augusto Meyer (2005), produziu um conjunto de ensaios em que busca demonstrar o niilismo na ficção machadiana. Contrariando a desconfiança do modernismo brasileiro em relação a Machado de Assis – “Machado então me fascinava e irritava a um só tempo” (MEYER, 2005, p. 13) – o ensaísta comenta as sugestões provocadas pela obra, sem aplicar um modelo específico de análise, recusando principalmente a abordagem historiográfica. No entanto, nem o modernista escapa à visão de Capitu dada por seu próprio marido. “Capitu mente como transpira, por necessidade orgânica” (MEYER, 2005, p. 103), afirma o estudioso logo após citar uma passagem em que Bento diz haver suspeita de que a mentira seja tão involuntária quanto a transpiração.

3.2 A nacionalidade em Machado de Assis

As primeiras recepções do livro têm na palavra de Bento Santiago, a “verdade” do romance. A maioria das análises corrobora a existência do adultério, e pouco aparece a dúvida como elemento central da obra. Para essa recepção, o enredo é a história de um moço ingênuo traído pela esposa e pelo melhor amigo. A confusão entre narrador e autor também é evidente: entende-se a narrativa de Bentinho como a voz do próprio Machado, versado na “natureza humana” e mergulhado no pessimismo. Em termos de composição dos personagens, o que se salienta é sua delimitação psicológica, quase nada revelando da representação de posição social, momento histórico e questões ideológicas. Autores há que não veem sequer um traço de “nacionalidade” em *Dom Casmurro*, como se a história fosse algo “universal”, que poderia se passar em qualquer lugar, não num determinado país, com determinada gente e determinados conflitos.

No entanto, examinando os conceitos de Machado sobre a nacionalidade, vamos encontrar definições que encontrarão eco em sua obra. Para o escritor, “Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais.” (ASSIS, 1944, p. 149). Ele não repele os assuntos locais, mas entende que, para a determinação temporal e espacial implícitas na ideia de nação, há de se recusar nativismo e patriotismo “fáceis”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1944, p. 139).

Para Machado de Assis (1944, p. 140), “do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo.” A insistente referência à natureza revela a crítica à importação do Arcadismo europeu sem a mediação do caráter nacional, originando literatura de identidade falseada, ainda que com tintas locais: “enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora” (ASSIS, 1944, p. 134). A crítica se estende também ao Realismo, cuja influência Machado de Assis não reconhece na literatura brasileira:

Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que já é notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. (ASSIS, 1944, p. 144).

O escritor tampouco reconhece no romance brasileiro marcas político-sociais, mas adverte que é constatação, não aprovação ou rejeição: “Isento por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais – o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato.” (ASSIS, 1944, p. 144). O texto sobre nacionalidade na literatura brasileira fornece o arcabouço conceitual e formal que somente muitos anos mais tarde a crítica irá reconhecer em Machado, especialmente em *Dom Casmurro*.

3.3 Representação da sociedade brasileira em *Dom Casmurro*

Se Machado é nacional “por não ser nacional” (CAMPOS, 1992, p. 237), ou seja, se a nacionalidade se apresenta em sua obra, mas sem a ostentação da “cor local”; se ele rejeita tanto Romantismo como Realismo “puros” na concepção do romance, como se dá essa representação? As primeiras recepções da obra, quase todas insistindo na temática do amor, ciúmes, natureza humana, ou seja, no teatro das paixões, parece considerar a exterioridade apenas como cenário. A situação política no Segundo Reinado, a realidade socioeconômica do país no período são ignorados ou tidos como pano de fundo. No entanto, tanto o amor quanto os ciúmes ou quaisquer sentimentos humanos – incluindo toda a gama psicológica que Machado expõe, como vaidade, cobiça, ambição, preguiça, desleixo, etc. – estão submetidos às pressões sociais.

Capitu, além de pertencer a um baixo extrato social e ser inicialmente rejeitada pela família de classe superior, é mulher de ideias “atrevidas”; José Dias é o agregado de opinião maleável para garantir a sobrevivência; Tio Cosme, o preguiçoso glutão que se submete a uma simulacro de trabalho; Pádua tem de lutar pelo sustento da família (com o auxílio de um bilhete de loteria, o que lhe dá uma pequena ascensão); Escobar precisa utilizar seu “raciocínio matemático” na profissão; Dona Glória se vê às voltas com casas de aluguel, venda de terras e escravos no ganho.

Aparentemente – pelo menos na interpretação das primeiras recepções da obra – os personagens se movimentam sem que essas “questões cotidianas” os interpelem, tendo como motivação apenas os sentimentos e como impulso a tal “natureza humana”. No entanto, Escobar tem curiosidade sobre a renda da mãe de Bentinho; José Dias passa de inimigo a colaborador do romance adolescente; Dona Glória mantém as finanças controladas e íntegro o poder econômico; Tio Cosme e Prima Justina mantêm-se sob a proteção financeira da família; Capitu tem consciência de sua inferioridade econômica e social. E Pádua joga na loteria. Enfim, movimentam-se e têm seus sentimentos influenciados pelas condições sociais.

E que sociedade é essa que pressiona nossos personagens? Um país de economia rural, patriarcal e escravocrata transformando-se (ou tentando) em economia de trabalho livre, urbana, de acordo com as ideias liberais, que, na Europa davam sentido à ascensão capitalista-burguesa. Sérgio Buarque (1995, p. 78), que em 1936 esmiuçaria as características dessa sociedade em *Raízes do Brasil*, aponta as contradições:

A presença de tais conflitos já parece denunciar a imaturidade do Brasil escravocrata para transformações que lhe alterassem a fisionomia. Com a supressão do tráfico negreiro dera-se, em verdade, o primeiro passo para a abolição de barreiras ao triunfo decisivo dos mercadores e especuladores urbanos, mas a obra começada em 1850 só se completará efetivamente em 1888. [...] Enquanto perdurassem intatos e, apesar de tudo, poderosos os padrões econômicos e sociais herdados da era colonial e expressos principalmente na grande lavoura servida pelo braço escravo, as transformações mais ousadas teriam de ser superficiais e artificiosas.

A história se passa entre 1857, quando José Dias lembra a D. Glória a necessidade da ida de Bento ao seminário, e 1872, com a separação do casal. A família Santiago era proprietária rural. Dona Glória, após a morte do marido, vende suas terras, assim como os escravos. Na cidade, aplica o dinheiro em casas de aluguel e compra outros escravos, que também aluga ou põe a ganho. Torna-se uma “capitalista”, no sentido da detenção e manipulação do capital, não no da produção, ou seja, no que o capitalismo tem de mais improdutivo e parasitário (a especulação). É um exemplo típico dessa sociedade que se modifica apenas em aparência, num falso ideário, sem, no entanto, transformar as suas bases materiais. O cenário é a urbe e as ideias são as liberais, mas a base econômica continua fundada na escravidão. A garantia do “nada fazer” da família “neoburguesa” vem do trabalho escravo, não do lucro e do empreendimento capitalistas.

Quase todas as características da “alma nacional” apontadas por Buarque podem ser encontradas na descrição das relações estabelecidas em *Dom Casmurro*, como “uma situação rigorosamente insustentável nascida da ambição de vestir um país ainda preso à economia

escravocrata com os trajes modernos de uma grande democracia burguesa” (BUARQUE, 1995, p. 79), como se viu no exemplo da família de Bento Santiago. Na relação política, Buarque (1995, p. 79) indica:

Segundo tal concepção, as facções são constituídas à semelhança das famílias, precisamente das famílias de estilo patriarcal, onde os vínculos biológicos e afetivos que unem ao chefe os descendentes, colaterais e afins, além da famulagem e dos agregados de toda sorte, hão de preponderar sobre as demais considerações. Formam, assim, como um todo indivisível, cujos membros se acham associados, uns aos outros, por sentimentos e deveres, nunca por interesses e ideias.

Assim como D. Pedro II, Bento assume responsabilidade de maiores por necessidades familiares. Tanto Bentinho quanto D. Glória são extremamente conservadores. Esse “espírito de facção” permeia todo o romance e tem sua origem creditada às “mesmas virtudes ou pretensões aristocráticas que foram tradicionalmente o apanágio de nosso patriciado rural” (BUARQUE, 1995, p. 80). Não nos esqueçamos do “Dom” no título, com o qual Casmurro, ironicamente, pretende se dar ares de fidalgo.

Ainda nas relações familiares, o quadro se confirma: “Os escravos das plantações e das casas, e não somente os escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias.” (BUARQUE, 1995, p. 81). É o caso de D. Glória, que mantém familiares, escravos, agregados e vizinhos, todos sob sua vontade. E tudo isso na agitada e concorrida urbe, com sua pretensão citadina e liberal:

Um dos efeitos da improvisação quase forçada de uma espécie de burguesia urbana no Brasil está em que certas atitudes peculiares, até então, ao patriciado rural logo se tornaram comuns a todas as classes como norma ideal de conduta. Estereotipada por longos anos de vida rural, a mentalidade de casa-grande invadiu assim as cidades e conquistou todas as profissões, sem exclusão das mais humildes (BUARQUE, 1995, p. 87).

Na definição do “homem cordial”, podemos encontrar traços do inseguro e atormentado, mas polido e sociável Bentinho. Para ele, o cordial, “a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo” (BUARQUE, 1995, p. 147).

Aos que acusam de pretensiosa a ideia de que Machado era consciente dessas relações e inferências, restam os estudos sobre intencionalidade autoral. Nesta pesquisa, apenas apontamos – como exemplo da motivação social dos personagens e das “pressões sociais” – o encaixe perfeito entre a descrição da sociedade da época e a caracterização da família de Matacavalos, o que não nos parece coincidência ou obra do acaso. Na sua concepção de

nacionalidade, Machado mantém o compromisso de ser um “homem do seu tempo e do seu país”. Sem entrar no mérito da intenção do autor e sua aprovação ou desaprovação dos caminhos da sociedade brasileira da época, hoje é certo é que essa sociedade está retratada em sua obra. O mesmo Sérgio Buarque (1995, p. 162), ao analisar o romantismo e as ideias românticas no Brasil não reconhece a preocupação social em Machado, mas somente “horror à nossa realidade” e pessimismo:

Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana. Não reagiu contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade. Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa.

Sob o aspecto da nacionalidade e da representação da sociedade brasileira em Machado de Assis, Astrogildo Pereira, já em 1939, ia contra a corrente e afirmava o caráter nacional da obra machadiana: “[...] Machado de Assis é o mais universal dos nossos escritores; estou que falta acentuar com igual insistência que ele é também o mais nacional, o mais brasileiro de todos” (PEREIRA, 2008, p. 28). O estudioso diz que a situação política e social do Segundo Reinado no Brasil está toda ela entremeadada aos enredos machadianos. “Existe uma consonância íntima e profunda entre o labor literário de Machado de Assis e o sentido da evolução política e social do Brasil.” Em seu ensaio *Romancista do Segundo Reinado*, Pereira exemplifica nos romances a afirmação. Ele vê na Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e na Sofia, de *Quincas Borba*, símbolos da “‘imponente ruína’ a que ficou reduzida a moral patriarcal” (PEREIRA, 2008, p. 33) Em Esaú e Jacó, o crítico enxerga a “liquidação dos saldos do Segundo Reinado” (PEREIRA, 2008, p. 34), analisando que Machado de Assis estabelece nesse livro a transição do tipo de civilização, do patriarcal para o burguês.

Pereira (2008, p. 36), que posteriormente defendeu Machado de Assis da acusação de misoginia⁴ também enxerga em *Dom Casmurro* – assim como foi apontado na análise de Helena, no capítulo anterior deste trabalho – a representação da sociedade escravocrata do período:

No *Dom Casmurro* aparecem números escravos e escravas, durante o curso da narrativa, que abrange os anos de 1857 a 1871. Aparecem como simples figurantes, sem nenhum relevo especial, mas aparecem naturalmente, como fato ordinário, aceito sem repugnância pelo consenso geral da gente que povoa o romance. Gente,

⁴ Cf. GLEDSON, John. Resenha de Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos de Astrogildo Pereira. **Machado de Assis em Linha**, a. 3, n. 6, dez. 2010.

não esqueçamos, cuja culminância social é representada por uma mulher, D. Glória, viúva de fazendeiro rico, pessoa de boa índole, mas mentalidade conservadora e rotineira.

A naturalidade que o crítico ressalta na situação descrita é, para ele, sintoma da percepção dos fenômenos e relações sociais, que Machado de Assis representava pela imagem do conjunto de situações corriqueiras e da ampla gama de personagens, que vão da “gente comum” aos “barões”. No ensaio citado, Pereira ainda demonstra a repercussão da Guerra do Paraguai em *Iaiá Garcia*, *Quincas Borba*, *Memorial de Aires* e *Esau e Jacó*, assim como cita passagens em que se vê consequências da crise econômica de 1864, o progresso trazido pelas estradas de ferro nessa mesma década, a questão religiosa do decênio seguinte, o processo de liquidação do regime monárquico e a implantação da República.

3.4 A guinada

Em 1960, a estadunidense Helen Caldwell (2008) publica *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. A autora chama Machado de “Shakespeare sob o Cruzeiro do Sul” e afirma ser Bento Santiago a fusão de Otelo e Iago no mesmo personagem. Em seu prefácio à edição norte-americana, a autora aponta como núcleo de seu estudo duas questões, “uma subsidiária à outra”: “A questão principal é: ‘A heroína é culpada de adultério?’; a subsidiária, ‘por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?’” (CALDWELL, 2008, p. 13).

Se a dúvida pouco aparecia nas análises anteriores, nesse estudo ela é a questão central: “As evidências fornecidas pelo ‘honesto Santiago’ têm convencido muitos leitores, senão a maioria, acerca da infidelidade de Capitu; mas não serão essas evidências tão verdadeiras quanto a calúnia de Iago?” (CALDWELL, 2008, p. 101). E a pesquisadora responde à sua própria pergunta peremptoriamente. Pela primeira vez, Capitu é inocente. Ela inverte a perspectiva do narrador e diz que os ciúmes de Bentinho (Iago) o fizeram imaginar a traição, o contrário do que ele afirma, que a traição o teria transformado no Casmurro. Evidenciando sempre a perspectiva narrativa do protagonista, a autora afirma que é Bento quem dá a versão dos fatos e conduz o leitor a conclusões: “A conclusão à qual Santiago gradualmente leva o leitor é que a traição perpetrada por sua adorável esposa e seu adorável amigo age sobre ele, transformando o gentil, amável e ingênuo Bentinho no duro, cruel e cínico Dom Casmurro” (CALDWELL, 2008, p. 29).

O estudo causa polêmica por sua irredutibilidade na defesa da inocência de Capitu, mas estabelece novos parâmetros na análise da obra. Creditando ao protagonista os papéis simultâneos de Otelo e Iago, Caldwell lhe atribui a injustiça do primeiro e o caráter ardiloso do segundo – Bentinho trama a condenação da esposa. Ela compara o romance à montagem de um processo e ressalta a profissão de Bentinho: “Capitu está no banco dos réus [...] A “narrativa” de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria [...] E, sagaz advogado que é, deixa indeterminado o caráter de cada personagem do caso que possa testemunhar contra ele” (CALDWELL, 2008, p. 99).

E prossegue:

E o veredicto?

Como Santiago observa profeticamente no início do capítulo XCVIII, “Venceu a Razão”, isto é, venceu o argumento legal. Praticamente três gerações – pelo menos de críticos – julgaram Capitu culpada.

Permitam-nos reabrir o caso (CALDWELL, 2008, p. 100).

A pesquisadora o reabre absolvendo a menina de Matacavalos. Para Caldwell (2008, p. 107), “a verdadeira motivação de todos os atos de Capitu é o seu amor, seu ilimitado amor por Santiago, e o orgulho que tem desse amor”. A maior “prova” do adultério, a semelhança entre Ezequiel e Escobar, é atribuída à imaginação de Bentinho e distorções de fatos e impressões para convencer o leitor. Para ela, a insegurança e pusilanimidade de Bentinho o fazem invejar Capitu, daí querer culpá-la.

A autora não se limita à natureza psicológica dos personagens, apesar de igualmente afirmar que, para Machado, a base de um romance era um conflito entre naturezas contrastantes. No entanto, ela esmiúça a posição social de D. Glória, o paternalismo da época, o machismo – Capitu é “uma mente livre e desimpedida, uma moça agressiva, espirituosa” (CALDWELL, 2008, p. 106), mas, “Como uma boa esposa luso-brasileira, ela nunca ‘contraria’ Santiago.” (CALDWELL, 2008, p. 107) –; as condições de classe e a questão da nacionalidade-sociedade em Machado.

É a sua própria época e país que ele espelha e critica em sua ficção. [...] Assim, encontramos em toda a sua obra, quase como um motivo, a ideia de que as restrições impostas pela sociedade brasileira do século dezenove, com sua tradição de devoção católico-cristã, fazendo-se passar por piedade cristã, não diminui a força da paixão humana, apenas modifica sua manifestação (CALDWELL, 2008, p. 158).

Ele recusou-se a admitir seu século como um auge; recusou-se a reconhecer como evidências do avanço vitórias vazias e posições inseguras, pois considerava que a complacência com avanços dúbios impedia o progresso. Ele não se desinteressava por reformas sociais e econômicas por meio da ação política e legal, como declarou

algumas vezes: admitia tudo o que pudesse levar o homem para a frente. Era não só engajado em atividades e literaturas políticas em seus verdes anos, como alguns de seus contos retratam cruéis condições de pobreza e outras formas de escravidão. Mas como parte de seu progresso, ele se convenciu cada mais que tais esforços, no melhor das hipóteses, podiam gerar uma melhora apenas temporária e irregular. Para uma cura permanente, era necessário ir abaixo da superfície, descobrir as formas proteicas do amor-próprio que nutre a pobreza, a ignorância e a corrupção visíveis que via a seu redor. E essa crença medrou um escritor que tinha muito com o que contribuir, pois é esse escritor poético e criativo que explora e desnuda a alma humana e a luta entre o amor e o amor-próprio nela encerrada.

Ele se preocupava com a humanidade, em particular com aquela de seu próprio país. Tinha orgulho do progresso do Brasil e de sua tradição. Acreditava em seu futuro, que poderia melhor servir à civilização sendo objeto de estudo de si mesma e utilizando-se de sua própria tradição (CALDWELL, 2008, p. 211-212).

Se a longa citação é excessivamente laudatória e edulcora a figura de Machado de Assis, conferindo-lhe ares de verdadeiro revolucionário, ela não é pertinente a este trabalho. O que nos interessa é que, nessa conclusão, ela enxerga em Machado o que a crítica anterior lhe recusara: a análise profunda da realidade e da sociedade e a tomada de posições políticas e ideológicas, o que sem dúvida inovou e ampliou sua fortuna crítica.

3.5 Senda aberta

Mesmo com a importância de mudar radicalmente o ponto de vista tradicional sobre o romance, a polêmica estabelecida por Caldwell teve alcance limitado pela falta de tradução em português (seu livro só foi traduzido no Brasil em 2002). Mas o caminho inaugurado pela estudiosa logo seria novamente, e cada vez mais, trilhado. Assim, em 1967, Eugênio Gomes publica o livro *O Enigma de Capitu*, dividido em três partes, a primeira uma dissecação dos aspectos formais do romance, em que são analisados minuciosamente todos os recursos estilísticos do autor de *Dom Casmurro*. Na segunda parte, abordando as representações, o estudioso analisa as figuras e símbolos presentes na obra e começa a apontar a ambiguidade da narrativa construída na primeira pessoa e o aspecto de confusão mental do protagonista.

Assim, na metáfora dos olhos de ressaca, Eugênio Gomes vê os mitos relacionados ao mar, “que deram esquisita realidade mágica às sereias e outras criações fabulosas do mundo antigo” (GOMES, 1967, p. 102), indicando a possibilidade de a imaginação de Bento, junto a toda a carga mitológica que envolve o mar, ter criado a “realidade” que o protagonista narra. “A morbidez de seus sentimentos atinge mesmo o auge do delírio, quando confessa que tinha ciúmes até do mar” (GOMES, 1967, p. 102). Gomes (1967, p. 102) prossegue na linha das metáforas como indicações dos delírios do narrador:

Que Bentinho recorresse à metáfora das éguas iberas para caracterizar a sua própria imaginação, eis um procedimento deveras curioso e mesmo excêntrico. [...] E Bentinho não se limita àquele desbragado comparativo; já no capítulo XXIX ele adverte, após ter ultrapassado delirantemente as fronteiras da realidade terra-a-terra, que a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados.

Ora, a história de Bentinho é a de um marido incuravelmente ciumento, que acusa a mulher de infidelidade. Sua maior desgraça, porém, consistiu em que não podia conter os excessos de sua própria imaginação. [...] Pois, Bentinho, enleado pela própria imaginação, apesar de sabê-la delirante, abandonando-se às fantasias do cérebro, tenta por fim o impossível querendo restaurar na velhice a adolescência, cujo viço não soubera preservar do verme da mais oprobriosa dúvida.

Eugênio Gomes abre a conclusão de seus estudos com a citação de João Ribeiro⁵ (*apud* GOMES, 1967, p. 159) sobre Machado de Assis: “*Quincas Borba* é a continuação (1891) de *Brás Cubas*, e a esta se segue *Dom Casmurro* (1899), que forma uma trilogia de loucos e dementes de estranha originalidade”. Sob essa hipótese, Gomes (1967, p. 159) segue suscitando a dúvida quanto à sanidade mental de Bento Santiago: “Estará Bentinho compreendido mesmo entre aqueles ‘loucos e dementes de estranha originalidade’?” O estudioso não afirma a loucura do protagonista, mas aventa tal possibilidade, o que até então não se cogitava – lembremos as primeiras recepções, que construíram a imagem do “bom moço”, sério e ingênuo.

Assim, Gomes (1967, p. 161), já rumando para o que mais tarde se consolidaria como o “narrador enganoso” (que constrói a narrativa arranjando-a como lhe convém de forma premeditada e não ao sabor dos fatos, como quer fazer crer), inverte os papéis e, parafraseando Bentinho, propõe que, ao invés de Capitu, o “descascado” seja o próprio narrador:

Poder-se-á caracterizá-lo como um casmurro desde os primeiros tempos ou ele só veio a sê-lo na derradeira parte de sua existência? Seria casmurro por cálculo, tal qual Palha, ou era-o por disposição congênita? A anedota com que justifica o título de sua história deixa transparecer que, por escapar à estopada do poeta do trem, Bentinho fingiu cansaço e sono. Agiu nisso calculadamente, mas quem acompanha o fio de suas confidências se convence de que era mesmo casmurro por disposição natural.

O Enigma de Capitu fortalece as bases da crítica disposta a fugir do caminho fácil de admitir somente a palavra de Bento como verdade absoluta de um romance que apresenta

⁵ Jornalista, historiador, filólogo, crítico literário e tradutor, produziu entre 1889 e 1959. Foi membro da Academia Brasileira de Letras e traduziu o ensaio do crítico germânico Wilhem Giese sobre Machado de Assis, publicado pela ABL em 1952, em cuja apresentação se encontra o trecho citado.

muitos mais meandros e possibilidades. Eugênio Gomes examina a obra sob todos os aspectos – de forma e de conteúdo – por meio da análise minuciosa de seus elementos.

A metodologia de leitura e contextualização histórica serão instrumentais utilizados por Silviano Santiago (2000), que publica seu *Literatura nos Trópicos*, em 1978, um livro de ensaios que analisam a dependência cultural brasileira, indagando o que é produzir cultura numa província ultramarina. Já no primeiro texto sobre Machado de Assis, Santiago refuta o adultério como ponto central da trama: “o romance de Machado, se estudo for, é antes estudo do ciúme e apenas deste”. (SANTIAGO, 2000, p. 29). E, a propósito dos dois partidos que se formam – um que condena, outro que absolve Capitu – propõe chave diversa:

Qualquer das duas atitudes tomadas na leitura de Dom Casmurro (condenação ou absolvição de Capitu) trai, por parte do leitor, grande ingenuidade crítica, na medida em que ele se identifica *emocionalmente* (ou se simpatiza) com um dos personagens, Capitu ou Bentinho, e comodamente já se sente disposto a esquecer a grande e grave proposição do livro: a consciência pensante do narrador Dom Casmurro, esse homem já sexagenário, advogado de profissão, ex-seminarista de formação, consciência pensante e vacilante, que tem necessidade de reconstruir na velhice a casa de Matacalvos onde viveu sua adolescência (SANTIAGO, 2000, p. 29).

Também se percebe na análise que Santiago aponta para a diferença proposta por Helen Caldwell, que, na figura de Bento Santiago, vê dois personagens diferentes: Bentinho e Casmurro (que ela identifica com Otelo e Iago, respectivamente). Assim, para o estudioso, quem narra não é Bentinho, mas Casmurro. Essa ideia de que o primeiro é um personagem do segundo é ratificada no decorrer do ensaio, que reforça igualmente o aspecto de manipulação da realidade pelo narrador:

De início percebemos que o traço mais saliente da retórica do advogado-narrador é o *apriorismo*. Ele sabe de antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada. Sua estruturação dos fatos, sua apresentação do comportamento humano dos personagens (inclusive de Bentinho) é informada pelo rigor da demonstração a ser estabelecida. Assim, para Dom Casmurro o essencial era provar (e sair vencedor) que o conhecimento que tinha dos atos de Capitu quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre a Capitu adulta e misteriosa (SANTIAGO, 2000, p. 34).

O estudioso conclui que o autor de *Dom Casmurro* quis desmascarar vícios enraizados na cultura brasileira, “balizada pelo bacharelismo” (que Sérgio Buarque já apontava na formação do “homem cordial”), ou seja, um mecanismo de pensamento baseado na forma retórica e livresca do ensino – colonial e religioso. Segundo Santiago (2000, p. 46), Machado

de Assis, “perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira” revelava ironicamente os defeitos dessa sociedade.

4 RETORNO À ORDEM – CRÍTICOS E ESCRITORES CONTEMPORÂNEOS

Tendo como referência a publicação de *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*⁶, de Helen Caldwell, mais de três décadas se passaram sem que se questionasse a dúvida estabelecida pela narrativa de Bento Santiago. A impossibilidade de obter “provas” – tanto da existência do adultério, inquestionável para as primeiras recepções, quanto para a total inocência de Capitu – parecia ponto pacífico. No início da última década do século passado, porém, um debate ocorrido na imprensa brasileira reacende o caso. Uma prova de vestibular da FUVEST (Fundação Universitária para o Vestibular), que formulava as questões optando “pela versão do ciúme”, não da traição, em *Dom Casmurro*, gerou a reação de Otto Lara Resende (1993) em crônica publicada no jornal Folha de São Paulo, em janeiro de 1992, *Não Traiam o Machado*, reeditada em sua coletânea de crônicas *Bom Dia para Nascer* (1993).

À provocação de Otto Lara Resende sobreveio uma discussão que teve repercussão nacional, ganhando espaço e continuidade na Folha de São Paulo, principalmente porque envolveu escritores de visibilidade – ficcionistas, cronistas, jornalistas – como Dalton Trevisan, Antonio Callado, Millôr Fernandes, entre outros, além de professores universitários e críticos literários. Tratava-se, enfim, de uma recepção especializada, mas não somente da crítica acadêmica. Afirmações apaixonadas da existência do adultério foram publicadas em tons ora furiosos, ora irônicos, em crônicas e artigos virulentos, especialmente contra a parcela da crítica que abordara a narrativa de Bento Santiago como “enganosa” ou, no mínimo, artificiosa.

Na polêmica, houve intensa participação do público leitor⁷, principalmente professores universitários. O professor de literatura e língua grega Antonio Medina, por carta, assim se manifestou: “Se Machado quisesse escolher uma alternativa, ele o teria feito, e sem perder a elegância.” Também a doutora em literatura Lígia Militz da Costa, em artigo intitulado “Adultério não É Questão Central de *Dom Casmurro*”, diz que é ingenuidade querer definir se Capitu traiu ou não Bentinho. Utilizando como exemplo a advertência do narrador, no primeiro capítulo, de que “casmurro” ali não corresponde à acepção que se encontra no dicionário, ela argumenta que a significação das palavras usadas no romance é arbitrária, não segue a norma convencional do léxico e, portanto, impõe a submissão do leitor às “regras do jogo”, ou seja, o discurso persuade o leitor da verdade do narrador.

⁶ Considerando a edição, em inglês, pela University of Califórnia Press, em 1960.

⁷ Os trechos das matérias e cartas dos leitores foram todos obtidos no acervo *on-line* do jornal Folha de São Paulo, indicado nas Referências Bibliográficas.

As matérias do jornal seguem publicando respostas à polêmica levantada por Resende, e o debate começa a apresentar um nível teórico maior, mas a exigência de rapidez e a superficialidade do jornalismo nivelam os estudiosos, sem especificar qual a relevância de seus trabalhos. Leitores que mandam cartas e cronistas famosos têm mais espaço do que autores cujas obras são referência acadêmica no estudo do texto machadiano; estes são citados apenas como professores. Silviano Santiago, por exemplo, é citado porque “discorda” [de Resende], alegando que *Dom Casmurro* é sobre ciúme, não sobre traição, e que Machado estava interessado na diferença platônica entre verossimilhança e verdade, produzindo assim “uma crítica à forte carga da cultura jansenista brasileira e ao bacharelismo”, o que, como se sabe, é a base de seu estudo *Uma Literatura nos Trópicos* (2000). O também professor de literatura Roberto Schwarz garante que não se pode saber se houve ou não adultério, mas que Bentinho conta a história de modo a dar a impressão de que foi traído e, “nesse sentido, o livro não é sobre a traição, mas sobre o procedimento calunioso de Bentinho. Nesse procedimento está a autoridade patriarcal e a posição de classe dele”.

Também é citado o professor Ivan Teixeira: “Dom Casmurro é um retrato de mulher feito pelo marido. Vem daí que aquela ambiguidade depende da maneira como o marido a vê. E além disso, sendo um retrato moral, jamais poderia ser preciso”; o tradutor José Paulo Paes: “O adultério de Capitu não é interessante. ‘Casmurro’ é uma representação refinada da dor de corno”; o professor Luiz Roncari, para quem Capitu poderia ter traído: “o que é bem possível dentro do universo mental dela, mas decifrar o enigma é como matar a galinha dos ovos de ouro”, e o crítico literário Leo Gilson Ribeiro, que vê “uma ambigüidade que transforma ‘Dom Casmurro’ num suspense psicológico. Há indícios, mas não há provas da traição”. Por fim, escritores, como Fábio Lucas, que considera Bentinho “inconfiável”, e Hilda Hilst, a única citada a assumir a crença na traição: “Acho que Capitu cometeu adultério sim”.

A década rendeu muita produção e discussão em torno de *Dom Casmurro* à Folha de São Paulo e também aos que, tendo participado inicialmente da polêmica, seguiram publicando textos durante o decênio. Por fim, em março de 1999, o jornal, na versão *on-line* do caderno “Mais”⁸ publicou um especial com artigos, notícias e matérias sobre a obra de Machado de Assis, principalmente *Dom Casmurro*. Há uma compilação de trechos de análises sobre o polêmico adultério, desde as primeiras recepções até as contemporâneas, incluindo José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Antônio Cândido, Silviano Santiago,

⁸ Cf. CAPITU. Folha de São Paulo, **Caderno Mais**, de 28 de março de 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs28039910.htm>>. Acesso em: 07 set. 2014.

Antônio Callado, Dalton Trevisan, Otto Lara Resende, John Gledson, Roberto Schwarz. Desta vez, foi dado destaque à crítica especializada.

Na mesma série, está o artigo do escritor e professor de literatura Augusto Massi sobre o lançamento de *O Enigma do Olhar*, de Alfredo Bosi (2003), junto a uma entrevista com este crítico e um dos ensaios do livro; um pequeno histórico de *Dom Casmurro*; uma biografia resumida de Machado de Assis; dois capítulos de *Dom Casmurro*; notícia sobre o lançamento do livro do crítico português Abel Barros Baptista (2003), *Autobiografias*, entrevista com o mesmo e dois capítulos do estudo. Ainda nesse mês de março de 1999, o veículo promoveu o debate “Machado de Assis: Novos Temas, Novos Rumos”, em parceria com a editora Companhia das Letras, em razão do lançamento do livro *Contos – uma Antologia*, de Machado de Assis. Na discussão, incluíram-se John Gledson, Roberto Schwarz e o historiador Nicolau Sevcenko, cujas intervenções no evento foram igualmente publicadas pelo jornal.

4.1 A reação enfurecida – Dalton Trevisan

Apesar de não ter, textualmente, iniciado a polêmica, o escritor paranaense Dalton Trevisan (2007) se destaca no debate, lançando sua crônica em maio de 1992, na Folha de São Paulo, intitulada *Olhos de Capitu nunca Conseguiram Enganar Ninguém*, e reeditando-a em seu livro *Dinorá*, de 1994, desta vez sob o título *Capitu sem Enigma*. O destaque se deve a vários fatores, o primeiro, a maior visibilidade de Trevisan como escritor. No entanto, quem confere a condição de “criador” da polêmica a este último é o próprio Otto Lara Resende. Em sua primeira crônica, *Não Traiam o Machado*, ele já aponta a origem da indignação contra a “nova crítica”: “Quem fica tiririca, e com toda razão, com essa história mal contada que desmente o próprio Machado, é o Dalton Trevisan, machadiano de mão-cheia e olho agudíssimo.” (RESENDE, 1993, p. 125). Mais tarde, como veremos, continuando o debate, ele citará novamente o colega nas duas outras crônicas que produzirá sobre o tema.

Ademais, há trechos de *Capitu sem Enigma* (de Trevisan) praticamente iguais aos de *Não Traiam o Machado* (de Resende):

Dom Casmurro saiu em 1900. Machado morreu em 1908. Nenhum crítico nesses oito anos jamais ousou negar o adultério de Capitu. Leiam a carta do Graça Aranha, amigo pessoal do Machado: “Casada, teve por amante o maior amigo do marido”. Voltem ao artigo do Medeiros e Albuquerque. Dar o Bentinho como “o nosso Otelo” é pura fantasia. Bestialógico mesmo (RESENDE, 1993, p. 125).

O livro, de 1900, foi publicado em vida do autor – e até a sua morte, oito anos depois, um único leitor ou crítico negou o adultério? Leia o resumo do romance, por Graça Aranha, na famosa carta ao mesmo Machado: “*casada... teve por amante o maior amigo do marido*” – incorreto o juízo, não protestaria o criador de *Capitu*, gaguinho e tudo? Veja o artigo de Medeiros de Albuquerque – e toda a crítica por sessenta anos (TREVISAN, 2007, p. 35).

Mais adiante: “Refinadíssimo escritor, mestre do subentendido, virtuose da meia palavra, do *understatement*, Machado jamais desabaria numa grosseira cena de alcova, como num flagrante policial de adultério.” (RESENDE, 1993, p. 125) e “Mais não peça ao virtuoso da meia frase, do subentendido, da insinuação.” (TREVISAN, 2007, p. 38) Os dois textos foram publicados originalmente no Jornal Folha de São Paulo, o de Trevisan (05/1992) posteriormente ao de Resende (01/1992), no entanto, este nunca reivindicou a primazia da redação. Quem primeiro notou a coincidência foi Antonio Callado (1997), apontando os sinais de interlocução entre os autores: “O que se conclui da leitura desses dois textos gêmeos, o da *Folha* e o de *Dinorá*, é que Otto e Dalton haviam discutido e esmiuçado o *Dom Casmurro*, em mais uma das incontáveis conversas que tiveram um com o outro” (CALLADO, 1997, p. 255). Além disso, Trevisan retoma o tema, não só por meio de crônicas – em que, apesar do tom jocoso e estilo popular, utiliza vocabulário compatível ao da crítica literária –, como em sua própria produção ficcional, com a publicação do conto *Capitu Sou Eu*, no livro de mesmo nome, este nos próximos década e século, já em 2003.

No título da primeira publicação, em jornal, de sua crônica (1992), Trevisan (2007, p. 43) cita os olhos de *Capitu*, fechando o texto com a famosa metáfora machadiana: “Por que os olhos de ressaca, me diga, senão para você neles se afogar?” Já no livro em que a republica, ele a intitula com a palavra enigma, talvez uma referência a Eugênio Gomes. O texto remete imediatamente ao estudo de Helen Caldwell, chamando-o de “frívola teoria” e, a autora, de “peralta ignara” (TREVISAN, 2007, p. 35). Para ele, quem pensa dessa maneira (*Capitu* é inocente, como afirma Caldwell) é ignorante da biografia de Machado de Assis:

Só uma peralta ignara da biografia (Carolina e seu passado amoroso no Porto) e temática do autor (ai, Virgília, ai, Capitolina, ai, Sofia) para sugerir tal barbaridade. Certo uma tese queira ser original, inverter o lido e o sabido: *Capitu* inocente, apenas delírio do ciumento Bentinho, o nosso Otelo. Que ela defenda a opinião absurda, entende-se. Levá-la porém a sério, e gente ilustre, nossos machadistas? Tão graciosa como dizer que Bentinho não amava *Capitu* e sim Escobar (TREVISAN, 2007, p. 35-36).

O tom jocoso tenta demonstrar o suposto absurdo da hipótese formulada pela estudiosa estadunidense, mas a referência a “gente ilustre, nossos machadistas” parece se dirigir a Eugênio Gomes, pois a prova do vestibular citada, que suscitou a reação de Otto Lara Resende, tem por base o estudo feito por aquele crítico. O combate à “nova crítica” é furioso, pois, para Trevisan (2007, p. 36): “Do nosso bruxo muito ela subestima o engenho e a arte”. Para demonstrá-lo, o paranaense cita a crítica que Machado faz a Eça (em que o brasileiro trata das falhas de composição de *O Primo Basílio*), afirmando que, exatamente em nome da composição do romance e da construção verossímil dos personagens, Machado não ocuparia tanto espaço na narrativa contando as “manhas e artes” de Capitu e Escobar, “dois sublimes fingidores”, para que não houvesse traição. Segundo Trevisan (2007, p. 36), “Para o bom escritor um personagem não espirra em vão, na seguinte página tosse com pneumonia. Se pendura na parede uma espingarda, por força há que disparar”.

“Só treslendo para sustentar tão pomposo erro” (TREVISAN, 2007, p. 36), diz o escritor, que prossegue dando exemplos da fala de Bentinho que ele garante serem afirmações seguras do (mau) caráter de Capitu, como os olhos de cigana oblíquos; ideias atrevidas, hábeis e sinuosas, que alcançavam o fim proposto; “mais mulher do que eu era homem”; dissimulação de Capitu; cobiça por bens materiais e pelo luxo (namorava o piano, e a pérola de César acendia-lhe os olhos); Capitu se governava facilmente, Bento não; a rejeição de D. Glória à nora e ao neto e, finalmente, a imagem da “fruta dentro da casca”. Os exemplos também são dados em relação a Escobar, que o escritor chama de “finório e calculista” (TREVISAN, 2007, p. 37):

[...] olhos fugitivos, não fitava de rosto; as mãos não apertavam as outras; testa baixa, o cabelo quase em cima da sobrancelha; o comércio é a minha paixão; sua mãe é uma senhora adorável; dê-me o número das casas de sua mãe e os aluguéis de cada uma; era opinião de prima Justina que ele afagara a ideia de convidar minha mãe a segundas núpcias; os olhos, como de costume, fugidios; ouvi falar de uma aventura do marido, atriz ou bailarina; fazendo ele os seus cálculos, eu os meus sonhos; etc. (TREVISAN, 2007, p. 37-38).

Todas as citações, tanto em relação a Capitu quanto a Escobar, são retiradas do romance de Machado de Assis, sem indicações de páginas ou edição. Algumas falas são atribuídas a outros personagens que não o narrador, mas, obviamente, é Bento Santiago quem as reproduz. O escritor insiste num “flagrante” de adultério. Segundo Trevisan, ele está no capítulo *Embargos de Terceiros*, quando Bento vai ao teatro sem a esposa, que alegara indisposição, e na volta surpreende Escobar em visita a Capitu. Em *Dez Libras Esterlinas*, o professor paranaense vê a revelação de encontros escondidos. Mais uma vez, remete ao estilo

machadiano para provar que os indícios são mais do que suficientes para afirmar a traição: “Mais não peça ao virtuoso da meia frase, do subentendido, da insinuação (‘e pude ver, a furto, o bico das chinelas’ – Missa do Galo), bem se excedeu nos indícios contra Capitu” (TREVISAN, 2007, p. 38).

Vendo na narrativa de Bento as provas do adultério, Trevisan (2007, p. 38) pergunta se a “crítica alienada” pretende uma “chocante cena de alcova”. Novamente, ele recorre a Machado: “Chegue o autor ‘ao extremo (no mesmo artigo sobre o Eça) de correr o reposteiro conjugal’? Do Machadinho, não” (TREVISAN, 2007, p. 38). A ambiguidade, nesta passagem, dá o tom: “a crítica alienada” pode se referir tanto a Helen Caldwell quanto ao conjunto de pesquisadores que seguiram pelo viés de duvidar da narrativa de Bento Santiago. E, mesmo sem nenhuma passagem literal, a rigor, em que o texto do romance fale em esterilidade, Trevisan (2007, p. 38) afirma essa condição ao narrador-personagem: “Quer mais, ó cara: a prova carnal do crime? A Bentinho, que era estéril, nasce-lhe um filho temporão – ‘nenhum outro, um só e único’”.

Depois de quarenta linhas com excertos do romance para afirmar que Ezequiel é filho de Escobar (semelhanças físicas, rejeição de D. Glória, desconfiança dos parentes), o cronista insiste na esterilidade de Bento Santiago. Citando o texto, diz que o protagonista, longe de Capitu, não ficou só, teve muitos relacionamentos fortuitos, “amigas que me consolaram”, no entanto, nenhum filho adveio desses contatos, “nenhum outro veio, certo nem incerto, morto nem vivo”.

Nesta passagem, Trevisan (2007, p. 40) aborda um ponto que será recorrente em sua argumentação e também na de outros que lhe seguem a análise: a atribuição da narrativa de Bento Santiago ao autor de *Dom Casmurro*: “Se o autor não merece fé, a confusão é geral: o libelo de um chicanista fazendo as vezes de falsa testemunha, promotor e juiz?”. No entanto, logo em seguida se contradiz, reconhecendo a narrativa de Bentinho em primeira pessoa, mas somente para reafirmar o caráter do narrador como uma pessoa digna de crédito:

E que pessoa é esta? Um Orlando furioso, em cada árvore as iniciais da infidelidade? Otelo possesso na cólera que espuma – ver o lenço e afogar Desdêmona, obra de um instante?

Nem Otelo nem Orlando, eis o nosso herói: uma doce pessoinha. Esse manso viúvo Dom Casmurro, *quatro decênios* idos e vividos, a evocar piedoso, confiável, sereníssimo – “a minha primeira amiga e o meu maior amigo... que acabassem juntando-se e enganando-me...” (TREVISAN. 2007, p. 41).

Assim, ele ratifica sua crença exclusivamente na palavra do narrador, uma pessoa “confiável”. Mas depois da exposição detalhada dos fatos narrados por Bento Santiago – tidos como inquestionáveis – e do extenso arrolamento de argumentos para provar a existência do adultério, Trevisan (2007, p. 41) muda de rumo e aponta que isso não é importante: “Enfim, que tanto importa se Capitu não traiu – a mesma consequência na separação do casal?”. E volta a insistir na intencionalidade autoral: “Epa, mais respeito com a própria, a exata, a verdadeira intenção do autor. O discurso machadiano entendido ao avesso é ululante *anacronismo crítico*” (TREVISAN, 2007, p. 41-42). Na conclusão, ele também repisa um ponto: o da afirmação do adultério por meio do comportamento dos personagens, desta vez, a própria Capitu:

Que tal a admissão da nossa pecadora? Capitu rebelde, obstinada, desafiante (“beata! carola! papa-missas!”), colérica, orgulhosa, tudo aceita passivamente – o exílio, o castigo, a culpa. Quieta e calada na Suíça, escreve ao marido “cartas submissas, sem ódio, acaso afetuosas.. e saudosas”. Sem gesto ou grito de revolta, a feroz contestadora? E, não bastasse, louvando ainda o seu carrasco – “*o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido*”. Ei, cara, é o estilo da vítima de uma acusação infame? Se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José Alencar (TREVISAN, 2007, p. 42).

O tom irônico do texto dirige-se mais uma vez aos analistas, utilizando elementos da própria crítica literária – ainda que de forma coloquial –, desta feita em relação à temática do autor e à composição de personagens. Trevisan diz que achar que Capitu foi sempre fiel significa não ter intuição literária. E volta a afirmar a “excelência” da obra machadiana, apontando que, entre o ciúme e a traição, Machado de Assis não escolheria o “efeito menor” (ou seja, o ciúme de Bento). “Pô, qual o grandíssimo tema romanesco de então, as fabulosas Ema Bovary e Ana Karenina” (TREVISAN, 2007, p. 43). Para o cronista, “Inocentar Capitu é fazê-la uma pobre criatura” (TREVISAN, 2007, p. 43), ou seja, personagem sem nenhum interesse, insípida, totalmente em desacordo com o estilo de Machado de Assis.

O título do conto *Capitu Sou Eu*, do livro de mesmo nome, já apresenta os elementos de intertextualidade que serão sua tônica: a personagem de Machado e a referência à famosa frase de Gustave Flaubert quando de seu julgamento por “elogio ao adultério” em seu romance *Madame Bovary*. A história é a de uma professora de literatura que se envolve com um aluno. No início, a heroína reconhece no rapaz tudo o que ela despreza ou odeia: é machista, tem hábitos grosseiros, acredita na infidelidade de Capitu. Quando ocorre o envolvimento, ela se deixa enlevar pelo romance e acaba por entregar-se totalmente. A

relação evolui para cessões cada vez maiores por parte da professora em todos os âmbitos, do econômico ao sexual: paga as contas, submete-se às vontades do moço na cama, implora-lhe carinho, persegue-o pelos bares, chegando à total degradação da figura feminina. Por fim, na “última tentativa de reconquistar o seu amor, acaba de publicar na Revista de Letras um artigo em que sustenta a traição de Capitu” (TREVISAN, 2003, p. 18).

No desenrolar da narrativa, as referências às teses de defesa tanto da existência do adultério, quanto da inocência de Capitu:

Na prova do curso, o único que sustenta a infidelidade de Capitu. Confuso, na falta de argumentos, supre-os com a veemência e gesticulação arrebatada: infiel, a nossa heroína, pela perfídia fatal que mora em todo coração feminino. Insiste na coincidência dos nomes: Ca-ro-li-na, da mulher do autor (com os amores duvidosos na cidade do Porto), e o da personagem Ca-pi-to-li-na [...] (TREVISAN, 2003, p. 7-8).

A referência é feita em relação, primeiramente, à acusação que fazem as feministas aos que sustentam a traição, alinhados à visão machista de que a perfídia faz parte da natureza da mulher. Depois, remete aos que identificam a temática machadiana com sua vida pessoal: a coincidência gráfica e sonora entre Capitolina e Carolina, mulher do autor. O próprio Trevisan já apontara, em *Capitu sem Enigma*, essa semelhança e os ciúmes de Machado de Assis do “passado amoroso” da esposa no Porto. E ratifica a ideia:

A traição da pobre criatura, para ele, é questão pessoal, não debate literário ou análise psicológica. Capitu? Simples mulherinha à-toa. “Mulherinha, já pensou?”, ela se repete, indignada. “Meu Deus, este, sim, é o machista supremo. Um monstro moral à solta na minha classe!” E por fim: “Ai da moça que se envolver com tal bruto sem coração [...]” (TREVISAN, 2003, p. 7-8).

Já no auge do desespero da professora, a quem o aluno pensa abandonar, há uma interpolação de frases referentes ao fim do caso amoroso do conto e às análises sobre situação de Capitu, sugerindo a conversa desencontrada dos amantes e o delírio da protagonista.

Desesperada, agarra-lhe a mão. Geme, baixinho:
 — Me perdoa... Me perdoa...
 Não ele. E aproveita a deixa:
 — Você tem razão. É o fim.
 Só falar em enigma de Capitu, ele já passa a mão no revólver.
 — Sou muito moço para...
 Sem perdão ela foi condenada, sequer o benefício da dúvida.
 — Isso aí. Já falou. É o fim (TREVISAN, 2003, p. 14-15).

Desconfiada do amante, a professora imagina que ele logo chegará à violência física. E se pergunta: “Não é o que merece uma cadelinha feminista, advogada graciosa da filha do Pádua?” (TREVISAN, 2003, p. 16). Graciosa no sentido de agradável, que tem graça, ou de gratuita, sem fundamento, como é chamada a teoria de Helen Caldwell em *Capitu sem Enigma?* Enfim, a heroína do conto de Trevisan (2007, p. 42) termina seus dias como a de Machado: “Ai dela, mesma situação da outra, enjeitada lá na Suíça pelo bem-amado, desgraçado machista. E, apesar da péssima prova, graduado por média, com distinção em Literatura.” Ou seja, igual a Capitu, que termina “louvando ainda o seu carrasco – ‘o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido’” (TREVISAN, 2007, p. 42).

4.2 Otto Lara Resende, Antonio Callado, Millôr Fernandes

Resende (1993, p. 125), em três crônicas, primeiramente reclama da prova de um vestibular que “não apenas opta pela versão do ciúme, como nela insiste de maneira tão enfática que nem admite sombra de controvérsia”, dando uma tônica de inconformidade em relação apenas à visão única estabelecida pelo exame. No entanto, durante o desenrolar desse primeiro texto e nos próximos que apresentará sobre o tema, ver-se-á que o ataque não é contra a falta do contraditório, mas especificamente contra a teoria que lhe contraria a opinião. “A hipótese aí encampada, de que Capitu não traiu Bentinho, um Bentinho paranoicamente ciumento qual Otelo, está fundamentada em *O Enigma de Capitu*. Apareceu de fato no ensaio de interpretação de Eugênio Gomes, publicado em 1967.” (RESENDE, 1993, p. 125).

O cronista segue afirmando que a traição não é suposta, como diz o enunciado das questões da prova, mas certa. “Suposta? De onde os senhores professores tiraram este despropósito e o passam aos imberbes e indefesos vestibulandos?” (RESENDE, 1993, p. 125). Talvez, fosse melhor evitar o termo “despropósito”, que é exatamente uma das chaves para o entendimento de Machado de Assis segundo Eugênio Gomes (vide *Machado de Assis e o Despropósito e Machado de Assis Hiperbólico*)⁹. Resende também segue pelo caminho de colocar o estilo machadiano como empecilho para “correr o reposteiro conjugal” e utiliza todos os argumentos que vão se repetir em Dalton Trevisan: o flagrante de adultério está no capítulo *Embargos de Terceiros*; a revelação de encontros escondidos em *Dez Libras*

⁹ Cf. “Espelho contra espelho”, Instituto Progresso Editorial: São Paulo, 1949, e “Machado de Assis”, Livraria São José: Rio de Janeiro, 1958, respectivamente.

Esterlinas; Bentinho era estéril; D. Glória rejeita o neto. Ao fim, pede a quem insistir na tese do enigma que não lhe dirija a palavra e não o cumprimente, porque “Machado merece respeito!” (RESENDE, 1993, p. 125).

O tom agressivo muda um pouco na segunda crônica, publicada no mesmo mês, *Inocente ou Culpada*, falando da novela *O Bom Ladrão*, de Fernando Sabino, que a inicia afirmando não ter chegado a nenhuma conclusão sobre o enigma de Capitu, restando um “mistério que o autor deixou para a posteridade” (apud RESENDE, 1993, p. 126). Ressalvando a possibilidade de ser um truque do narrador, o cronista conclui que Sabino está entre os que entendem que exista o tal enigma, mas “nem por isso o Dalton Trevisan e eu vamos deixar de cumprimentá-lo” (RESENDE, 1993, p. 126). Nesta crônica também se modifica o estilo da referência a Eugênio Gomes, aqui chamado “machadiano de verdade” (RESENDE, 1993, p. 126). E tenta amenizar a polêmica dizendo ter passado a vê-la no “quadro do humorismo”. Por fim, ratifica sua posição: “O Dalton Trevisan e eu recusamos o cinto de castidade que impuseram a Capitu. Só ela tem de ser fiel nesta época de permissividade” (RESENDE, 1993, p. 126).

Na última crônica que produz sobre o tema, *Capitu e Meu Ônfalo*, Resende utiliza como fonte de análise o texto da Bíblia citando o capítulo 16, em que Jerusalém é comparada a uma esposa infiel e que contém a expressão “filho do homem”. Ele faz a comparação com o capítulo 116 de *Dom Casmurro*, cujo título é exatamente esse: *Filho do Homem*, o que a seu ver denuncia a infidelidade de Capitu. E segue nessa linha, dizendo que José Dias chama Ezequiel de profetazinho. “Explica-se: o nome do garoto era Ezequiel, o que leva o agregado a esta outra fala: ‘Diz-me filho do homem, onde estão os teus brinquedos?’” (RESENDE, 1993, p. 127). Ele também responde à crítica de um leitor que o considera desatualizado porque lhe envia uma “competente bibliografia”, ao que parece apontando a ausência de Caldwell no texto do cronista. Neste ponto, Resende (1993, p. 127) tenta mostrar que conhece a bibliografia e retifica a informação dada em sua primeira crônica (em que diz que a relação entre as figuras de Otelo e Bentinho é estabelecida por Eugênio Gomes): “Quanto ao paralelo entre Bentinho e Otelo, está, sim, desde 1960 em Helen Caldwell”, porém, minimiza a importância do estudo da pesquisadora: “Entendo, porém, que foi o livro de Eugênio Gomes que em 1967 fundamentou e vulgarizou a tese do ciúme de Bentinho para inocentar Capitu”. E termina se desculpando pelo tom agressivo dado às primeiras crônicas, em seus dizeres, apenas um “convite ao debate”.

O escritor Antonio Callado manifesta-se em relação à polêmica em crônica publicada na Folha de São Paulo em dezembro de 1994, intitulada *Contos de Dalton Trevisan Mordem o Leitor* e reeditada no livro *Crônicas do Milênio*, de 1997. Callado (1997, p. 253) inicia o texto com a polêmica sobre Capitu, elogiando Dalton Trevisan pela firmeza, “furioso contra aqueles que querem roubar a Capitu o que ela tem de inebriante, capitoso, a infidelidade”, já deixando claro que, sem a infidelidade, a personagem não apresenta interesse. Ele também comenta a coincidência dos textos de Trevisan e Resende e a interlocução entre os autores. Ao fim, em tom amaneirado, corrobora a interpretação do “caso Capitu” comum a seus colegas cronistas: “Respeitemos um dos dogmas da nossa literatura, que é o da maculada conceição do filho de Capitu com Escobar. Cultuemos a sua infidelidade e não afastemos de nós a negra inveja que sentimos de Escobar” (CALLADO, 1997, p. 256).

Millôr Fernandes, que publica seu artigo na revista *Veja*, em janeiro de 2005, intitulado *O Outro Lado de Dom Casmurro*, republicado na coletânea de textos *Quem é Capitu?*, de 2008, reforça a ideia da semelhança entre Ezequiel e Escobar, não questiona a palavra de Bento (que chamou ao amigo “comborço”) e dá o assunto por encerrado, ratificando sua posição em relação ao polêmico adultério:

Dom Casmurro sofre da dor específica umas cinquenta páginas do romance, envenenado pela hipótese da infidelidade de Capitu. Que dúvida, cara pálida? Capitu deu para Escobar. O narrador da história, Bentinho/Machado só não coloca no livro o DNA do Escobar porque ainda não havia DNA (FERNANDES, 2007, p. 122).

A insistência e repetição de argumentos e a virulência no ataque aos desdobramentos das análises da crítica especializada caracterizam uma espécie de “retorno” às primeiras recepções, quando se analisava a obra apenas pelo ponto de vista do narrador e, principalmente, como sendo o ponto de vista do próprio autor.

5 PROBLEMATIZAÇÃO – OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Retomando a questão teórica e utilizando a metodologia de pergunta e resposta – postulado da Estética da Recepção, uma das bases teóricas desta pesquisa, apresenta-se a problematização: por que, depois de um longo trajeto na interpretação de *Dom Casmurro*, partindo da análise do protagonista como moço ingênuo e enganado e chegando ao narrador como manipulador (mesmo sem entrar no mérito da veracidade de suas afirmações) e à consolidação da ideia da “dúvida” como o cerne da obra, modernos leitores (com a peculiaridade de serem escritores) voltam à interpretação do início do século passado, reafirmando as primeiras recepções? Por isso, procedeu-se à discussão da divisão da obra de Machado de Assis em fases e a reconstituição da história da recepção dessa obra, assim como será importante a reconstituição do horizonte dos leitores desse período sob uma abordagem histórico-social.

Posto que o problema literário deste trabalho trata-se de uma questão de recepção, pesquisou-se e testou-se a hipótese recepcional, que, contestada em parte, foi comparada à crítica literária marxista, que aborda de forma diversa esse problema. Para o “confronto” entre as duas correntes, utilizou-se um estudo específico: o romance *Helena*, também de Machado de Assis, interpretado por ambas as linhas teóricas com a aplicação do instrumental de reconstituição histórica, mas apresentando resultados distintos, porque diferentes as propostas metodológica e conceitual, como se poderá observar na explanação básica dos princípios teóricos da Estética da Recepção e da Crítica Literária Marxista, tomando-se como principais referências as obras de Robert Jauss e Terry Eagleton.

A essa comparação, seguem-se questionamentos em relação à estética da recepção, principalmente às críticas que esta faz à corrente marxista, dando-a como “especular”, o que não é corroborado pela exposição teórica da crítica dialética. Essa oposição demonstra que o combate da teoria recepcional é mais ideológico do que propriamente metodológico, sintoma da amplitude da questão, que não é meramente sobre pontos de vista literário e científico, mas sobre a própria definição de interpretação da realidade social. O procedimento de estabelecer paralelos – analítico e teórico – entre as duas linhas propiciou a escolha da crítica literária marxista para a produção do capítulo seguinte: observações especificamente a respeito da trajetória de *Dom Casmurro*, feitas com base nos estudos de pesquisadores desta última corrente.

5.1 Princípios teóricos – Estética da Recepção

A partir de agosto de 1979, quando foi realizado em Innsbruck, Áustria, o Congresso da Associação de Literatura Comparada Internacional, cuja seção “Comunicação literária e recepção” foi presidida por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, entra na cena da teoria da literatura a expressão “estética da recepção”. Jauss, que lança as raízes dessa corrente em abril de 1967, com a palestra denominada *O que é e com que fim se estuda história da literatura*, na Universidade de Constança, Alemanha, afirma que a pesquisa literária deve deslocar o foco de investigação, retirando-o da dicotomia autor-obra para buscar a relação entre texto e leitor. A estética da recepção é baseada nos postulados do fenomenólogo Roman Ingarden, no estruturalismo da Escola de Praga – especialmente Jan Mukarovsky e Felix Vodicka – e na hermenêutica do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer. Antes de Jauss e Iser, outras correntes teóricas abordaram aspectos da recepção. Regina Zilberman (2004) cita, entre outras, a sociologia da leitura e o *Reader-Response Criticism*. O próprio Jauss reconhece na Poética de Aristóteles uma precursora remota do enfoque recepcional, porque elabora o princípio da catarse, enquanto experiência vivida pelo espectador, como condição fundamental para definir a qualidade de uma obra.

Para a estética da recepção, a teoria da literatura deve ser fundada no reconhecimento da historicidade da arte. Segundo Jauss, as outras linhas teóricas não consideram a história nas análises do texto literário. O teórico aponta que, na década de 1960, a hegemonia do estruturalismo transformou a história da literatura em objeto não grato. Vinte anos depois desse lançamento, Jauss (1994, p. 73) ratifica a ideia:

A história da literatura como provocação à teoria literária era fundamentalmente, em sua intenção, uma apologia da compreensão histórica tendo por veículo a experiência estética – e isso em uma época na qual o estruturalismo havia desacreditado o conhecimento histórico e começava a expulsar o sujeito dos sistemas de explicação do mundo.

Jauss inicia sua análise do desenvolvimento da história da literatura por meio da crítica ao formalismo russo, alegando que este, quando aborda a história, o faz de maneira equivocada e insatisfatória, pois afirma a autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura autossuficiente, cujo sentido advém somente de sua organização interna. Dessa maneira, o único objeto a ser descrito pelo estudioso da literatura seria a estrutura da obra, sem interpretações. A estética da recepção muda o foco: sai do texto

enquanto estrutura imutável e se dirige ao leitor. Este se torna condição da vitalidade da literatura como instituição social.

O processo da leitura, a experiência estética e o leitor, principal elo desse sistema, são elementos centrais para conhecimento e interpretação da obra. Jauss propõe o estudo da literatura sob a perspectiva de sua relação com a época de produção e com a posição histórica do intérprete. Assim, a estética da recepção é fruto do encontro entre poética e hermenêutica (estética e interpretação). O teórico defende uma história da arte fundada nas perspectivas do sujeito produtor e do consumidor e na sua interação mútua, vendo a obra de arte no horizonte histórico de sua origem, função social e ação no tempo. São necessários o reconhecimento e a incorporação da dimensão de recepção e efeito da literatura, somente através do que se dará conta do caráter estético e do papel social da obra de arte, pois ambos se concretizam na relação obra/leitor.

Afinal a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (JAUSS, 1994, p. 7).

A meta principal da ER é a reabilitação da História, conseqüentemente, da historicidade da literatura. Jauss baseia-se em *Verdade e Método* (1961), de Hans-Georg Gadamer, que dá uma nova direção à hermenêutica: o papel de intérprete da história. O programa de Jauss procura resgatar metodologicamente os estudos de História da Literatura para a formulação de uma teoria da literatura igualmente distante do marxismo e do formalismo, o primeiro por não conceber a obra como processo independente e por afirmar a função reprodutora da arte. Já o formalismo separa a literatura (como objeto autônomo) da vida prática. Assim, para Jauss, os formalistas “esquecem” a história, enquanto os marxistas submetem a arte à infraestrutura econômica.

Seus métodos compreendem o *fato literário* encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação. Com isso, ambas privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado (JAUSS, 1994, p. 22).

O novo conceito, portanto, é diferente do marxista, que vê o leitor como parte do mundo apresentado, e também do formalista, que o entende como sujeito da percepção de procedimentos (artifícios) utilizados pelo artista. Para Jauss (1994, p. 24), ambos “ignoram o

leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa”.

Em sua proposta de reformulação da história da literatura – com a pretensão de que esta passe de “sucursal” a “matriz de uma nova ciência literária” – Jauss apresenta sete teses que abarcam teoria e metodologia. A primeira delas remete à natureza histórica da literatura, que, segundo a Estética da Recepção, manifesta-se na recepção de uma obra, ou seja, quando ela se mostra apta à leitura e é apresentada ao leitor. A relação dialógica entre leitor e o texto constitui-se o fato primordial da história da literatura, não por meio da elaboração de uma “lista” construída depois de feitos os eventos artísticos de um período, como – assim critica Jauss (1994, p. 24) – fazem os marxistas: “A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post factum*”. A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é sinal de sua vitalidade, das diferenças de leitura em cada época e da mutabilidade da obra, que nunca é fixa numa essência e alheia ao tempo. A historicidade da obra é dada por sua possibilidade de atualização, e o indivíduo capaz de ativar essa atualização é o leitor. Altera-se, assim, o foco de análise do fenômeno literário.

Na segunda tese apresentada por Jauss, temos a recepção e o efeito como um sistema objetivo constituído pelas expectativas para cada obra no momento histórico de sua aparição. Tal sistema decorre do conhecimento prévio do gênero, da forma e temática de obras já conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática. Assim, se lida não com um leitor “real”, mas com seu “saber prévio” (horizonte). A metodologia consiste não em interrogar pessoas, mas as próprias obras. Estas, para serem compreendidas, apropriam-se do código vigente, assim, ao investigá-las, percebe-se o código da época de seu aparecimento, que é comum ao “saber prévio” dos leitores, da expectativa da época.

A obra não se apresenta num “vazio informativo”; ela não é uma novidade absoluta. Ela traz um lastro e predispõe seu público, por meio de sinais, marcos e avisos. A obra predetermina a recepção, orientando o leitor. Na concepção de horizonte de Jauss, cada leitor poderá reagir individualmente a um texto, mas a recepção é fato social, medida comum localizada entre reações particulares. O horizonte marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo, transcende a subjetividade e condiciona a ação do tempo. Dando como exemplo *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e *Jacques, o Fatalista*, de Denis Diderot, Jauss afirma que as obras podem retomar o horizonte para depois contrariá-lo.

Assim é que Cervantes faz com que, da leitura de *Dom Quixote*, resulte o horizonte de expectativa dos antigos e tão populares romances de cavalaria, romances estes que a aventura desse seu último cavaleiro parodia, então, profundamente. Assim é também que Diderot, com as perguntas fictícias do leitor ao narrador no princípio de seu *Jacques le fataliste*, evoca o horizonte de expectativa do então em voga romance de “viagem”, bem como as convenções (aristotelizantes) da fábula romanesca e da providência que lhe é própria, fazendo-a apenas para, a seguir, contrapor provocativamente ao prometido romance de viagem e de amor uma *verité de l’histoire* inteiramente não-romanesca: a realidade bizarra e a casuística moral das histórias que insere, nas quais a verdade da vida contesta seguidamente o caráter mentiroso da ficção poética (JAUSS, 1994, p. 28-29).

A terceira tese trata da reconstituição do horizonte, que possibilita determinar o caráter artístico de uma obra “do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (JAUSS, 1994, p. 31). Aqui, afirma-se que essa reconstituição combate a unilateralidade da crítica, que analisa as relações da obra com as épocas e esquece aspectos artísticos (no caso dos marxistas) ou analisa natureza artística e não a relaciona ao contexto histórico-social (como fazem os formalistas). Segundo Regina Zilberman (2004, p. 35),

Jauss acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. Aqui ele está outra vez bastante próximo de formalistas e estruturalistas, porque concorda em que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito. Situa o valor num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer. E torna-o mensurável, pois a distância estética pode ser historicamente objetivada no espectro das reações do público e do juízo da crítica.

A noção de valor, na Estética da Recepção, é avessa ao idealismo, que enxerga valores imutáveis na obra de arte, conceituada como universal, fora do tempo e da história. Por outro lado, a ER, em relação ao valor da obra, é simplista: quanto maior a “distância”, maior a arte. A teoria recepcional opõe a “arte autêntica” à “culinária” ou de mera diversão e, nesse ponto, aproxima-se de Adorno¹⁰, a quem critica por maniqueísmo na abordagem dos produtos da indústria cultural. No fundo, a Estética da Recepção fortalece uma visão idealista de arte, como autêntica, superior e platônica.

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas

¹⁰ Um dos expoentes da Escola de Frankfurt, de teoria considerada marxista, Theodor Adorno aborda a cultura de massas (*Dialética do Esclarecimento; Dialética Negativa; Teoria Estética*).

que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas (JAUSS, 1994, p. 31-32).

O quarto item das teses de Jauss trata do comprometimento com a hermenêutica e as relações do texto com a época de seu aparecimento. O texto não se depara somente com o código artístico consolidado (que ele contraria enquanto afirma sua originalidade e identidade), mas também responde à necessidade do público com o qual dialoga.

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido uma obra (JAUSS, 1994, p. 35).

A reconstituição do horizonte é necessária para fornecer as primeiras indicações sobre troca entre texto e público e oportuniza a recuperação da história da recepção desse texto. Jauss demonstra que as compreensões variam no tempo e respondem a questões diferentes para épocas distintas, o que mostra a historicidade da obra, contrariando a ideia de um sentido fixo. A obra é avaliada na relação com o horizonte de expectativas dentro do qual apareceu. Compreende-se o texto quando se compreende a pergunta a que ele responde.

Na quinta tese, temos a recepção das obras ao longo do tempo (aspecto diacrônico). “A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão” (JAUSS, 1994, p. 41). Para situar a obra numa sucessão histórica é necessário levar em conta a experiência literária que propiciou (história dos efeitos – resgate do passado). A sexta tese trata do sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão de sistemas (aspecto sincrônico). A ideia é estabelecer o sistema de relações próprio à literatura de um dado período e à articulação entre as fases, permitindo, assim, “revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico” (JAUSS, 1994, p. 46). Com essas duas teses, a proposta é analisar o simultâneo e as mudanças, comparando e descobrindo pontos de interseção.

A sétima tese aborda o relacionamento entre literatura e vida prática. Jauss estabelece um programa metodológico de investigação da literatura sob o tripé: recepção (diacronia), sistema de relações na época (sincronia) e relações entre a literatura e a existência humana. Para o teórico, a função social da literatura se manifesta na plenitude de suas possibilidades “quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida

prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p. 50). Sob esse prisma, não se pode deixar de reconhecer a herança formalista em Jauss: a arte não existe para confirmar o conhecido, mas para contrariar expectativas – ideia similar às do “distanciamento” e do “estranhamento” formalistas – e até modificar comportamentos. A literatura pode levar o leitor a uma nova percepção de seu universo, e à essa percepção estética corresponde uma reflexão moral, o que o autor caracteriza como “função social” da arte.

5.2 Princípios teóricos – Crítica Literária Marxista

A crítica literária marxista deveria ser analisada historicamente, a partir dos escritos de Marx e de Engels sobre arte e literatura, passando por todas as correntes que se definem como marxistas, até a crítica atual. Assim, traçar-se-ia a trajetória de transformação da própria crítica na proporção em que a história e a sociedade em que ela está inserida também se modificam. No entanto, faz-se necessário estabelecer alguns recortes, já que essa crítica, cuja tradição é extremamente fértil, apresenta produção extensa e de difícil abarcamento no âmbito de uma pesquisa.

Sendo uma teoria científica das sociedades humanas, mas também da prática que visa à sua transformação, o marxismo deve oferecer uma narrativa da história de luta dos seres humanos para se libertarem do sistema que os oprime. Por isso, a crítica marxista deve ser entendida como parte de um conjunto de análises teóricas cujo objetivo é entender ideologias, que são:

[...] as ideias, os valores e os sentimentos por meio dos quais os homens vivem e concebem a sociedade em diversas épocas. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só se tornam disponíveis a nós na literatura. Entender ideologias significa entender tanto o passado quanto o presente de modo mais profundo; e tal entendimento contribui para a nossa libertação (EAGLETON, 2001, p. 10).

Os escritos de Marx e Engels sobre literatura e arte são esparsos entre muitas obras e grande parte é fragmentária, sem definição de posições, geralmente alusiva. Assim, o desenvolvimento da crítica literária marxista vai além da reafirmação de raciocínios e exposições desses autores que fundaram o pensamento marxista. Também, ao contrário do que muitas vezes se argumenta contra a crítica marxista, ela não pode ser definida apenas como sociologia da literatura, esta se configurando como um dos aspectos da corrente marxista. Segundo Eagleton (2001, p. 13-14),

A sociologia da literatura lida sobretudo com aquilo que pode ser chamado de meios de produção, distribuição e troca literária em uma sociedade específica – como os livros são publicados, a distribuição social dos seus autores e leitores, os níveis de alfabetização, os determinantes sociais do “gosto”. Tal campo também examina textos literários em busca de sua relevância “sociológica”, fazendo incursões em obras literárias para abstrair delas os temas de interesse do historiador social. Alguns excelentes trabalhos têm sido feitos nesse campo, e este constitui um aspecto da crítica marxista como um todo; mas visto de forma independente, ele não é, particularmente, nem marxista e nem crítico. Na verdade, é, na maior parte das vezes, uma versão convenientemente domesticada e desviscerada da crítica marxista, própria para o consumo ocidental.

Por não ser apenas sociologia da literatura, a crítica marxista não se dedica à forma de publicação das obras ou a maneira como estas tratam a classe operária e os trabalhadores. Ela tem como objetivo explicar as peças literárias plenamente, o que pressupõe atentar a seus significados, mas também às suas formas e estilos, compreendendo-os (significado, forma e estilo) como fruto de uma história específica. Para a crítica marxista, tanto “maior” será uma obra de arte, quanto mais carregar a marca de seu tempo, de seu período histórico, e isso se caracteriza como o contrário do que se ensina nos cursos de literatura, em que a tendência é considerar “grande arte” somente aquilo que transcende suas condições históricas e se torna “atemporal”.

A crítica marxista aborda historicamente a obra de arte, mas essa análise histórica não se inicia com o marxismo. Antes dele, muitos pensadores tentaram explicar as obras analisando a história que as gerou, entre eles, o filósofo idealista Georg Hegel, que exerceu grande influência no pensamento estético de Marx. O que torna a crítica marxista original não é apenas a abordagem histórica, mas seu entendimento revolucionário da história e a compreensão da gênese material da literatura.

O fundamento dessa compreensão se encontra em *A Ideologia Alemã*, no trecho *I. Feuerbach Fragmento 2*, de 1846:

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material (MARX, ENGELS, 2007, p. 93).

Os autores assim concluem a conceituação: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (MARX, ENGELS, 2007, p. 94). Também em *Contribuição à Crítica da Economia Política*, de 1859, esse entendimento é ratificado, mais detalhadamente:

Na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o ser social que, inversamente, determina a sua consciência (MARX, 2011, p. 5).

Assim, as relações sociais têm estreita relação com a maneira como os seres humanos produzem a vida material. As forças produtivas e as relações de produção conformam o que Marx denomina de estrutura econômica ou “base” ou “infraestrutura”. É essa base econômica que vai gerar uma superestrutura (formas jurídicas e políticas, tipo de Estado, etc.) que legitima o poder da classe dominante nessas relações. No entanto, essa superestrutura não consiste somente nisso, mas em formas de consciência social, incluídas a estética, religiosa, política, ética, etc. É a esse conjunto de formas ideais que Marx chama de *ideologia*, uma construção complexa de percepção social, que afirma como “certa” a situação de poder e garante a compreensão dessa sociedade como “natural” (não como uma estrutura construída), cuja função é legitimar no poder a classe social que detém os meios de produção econômica. “[...] em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias de sua classe dominante” (EAGLETON, 2011, p. 18).

Para o marxismo, portanto, a arte pertence à superestrutura da sociedade, fazendo parte de sua ideologia. Por isso, para a crítica literária marxista, entender literatura é buscar perceber todo o processo social – o conjunto de relações e contradições sociais – que ela integra. As obras literárias não são “inspiradas” pelo sobrenatural, pelos mistérios ou sequer por talento, vontade ou psicologia de seus autores, mas são visões de mundo, formas específicas de percepção da realidade, tendo, portanto, relação direta com a maneira dominante de entender o mundo – a ideologia – de um período histórico. Já que essa ideologia é resultado das relações e contradições sociais vividas pelos homens e mulheres em espaço e tempo específicos e pelas maneiras como elas são continuadas e autenticadas, a literatura também aí tem sua gênese.

A necessidade material restringe os seres humanos, que, portanto, não têm liberdade para escolher suas próprias relações sociais: estas são dadas pelo estágio de desenvolvimento do modo de produção das determinadas sociedades em que vivem. Assim, para compreender uma obra como *Dom Casmurro*, por exemplo, é preciso mais do que estudar sua trajetória literária, com os fatos e acontecimentos sociais a ela relacionados. Faz-se necessário entender a relação que existe entre a obra e o universo ideológico em que ela nasceu, seus temas e sua

forma. E aqui entra outro componente fundamental para a crítica literária marxista: a questão de classe.

Mas também não entenderemos a ideologia a não ser que compreendamos o papel que ela desempenha na sociedade como um todo – como ela consiste em uma estrutura de percepção definida e historicamente relativa que sustenta o poder de uma classe social específica. Essa não é uma tarefa fácil, já que uma ideologia nunca é um simples reflexo das ideias da classe dominante; pelo contrário, ela é sempre um fenômeno complexo, que pode incorporar visões de mundo divergentes e até mesmo contraditórias. Para entender uma ideologia, devemos analisar as relações precisas entre as diferentes classes em uma sociedade; e fazer isso significa compreender a posição dessas classes em relação ao modo de produção (EAGLETON, 2011, p. 20-21).

A crítica marxista trabalha com a unidade entre o texto, a ideologia, as relações sociais e as forças produtivas da sociedade. Para essa corrente teórica, a literatura faz parte da superestrutura, mas não é apenas seu “espelho”, um reflexo passivo de sua base econômica. Não existe correspondência mecânica entre superestrutura e base, pois a primeira reage à segunda e a influencia de volta. Assim, a arte não pode, por si só, mudar a história, mas tem a possibilidade de ser ativa nessa transformação. Marx cita exatamente as artes como exemplo da complexidade da relação entre superestrutura e base.

Na arte, é bem sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. P. ex., os gregos comparados com os modernos, ou mesmo Shakespeare. Para certas formas de arte, a epopéia, por exemplo, é até mesmo reconhecido que não podem ser produzidas em sua forma clássica, que fez época, tão logo entra em cena a produção artística como tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste simplesmente na compreensão geral dessas contradições. Tão logo são especificadas, são explicadas (MARX, 2011, p. 62-63).

Por essas reflexões, temos a relação entre a produção material e a produção artística, o que não significa que as maiores e melhores obras de arte dependam mecanicamente do nível de desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção. Segundo Marx, a epopeia, por exemplo, uma das mais importantes formas artísticas, só foi possível em uma sociedade de pouco desenvolvimento produtivo. Assim, dessas formulações, surgem dois itens: relação entre superestrutura e base econômica e, não menos relevante a relação do presente com a arte antiga.

O entendimento da influência da base na determinação da superestrutura não é simplista para a crítica marxista, que tem na fonte original coerente explicitação dessa relação. À acusação de que essa corrente nega a importância de outros elementos que não o aspecto econômico – e principalmente a relação entre eles – é respondida já pelas observações de Engels (1985, p. 547) em *Carta a Joseph Bloch*:

De acordo com a concepção materialista da História, o elemento determinante desta é, em última instância, a produção e reprodução na vida real. Mais do que isso, nem Marx nem eu nunca afirmamos. Portanto, se alguém distorce essa afirmação para dizer que o elemento econômico é o único determinante, ela se torna uma frase sem sentido, abstrata e absurda. A situação econômica é a base, mas os vários elementos da superestrutura – as formas políticas da luta de classes e suas consequências, as constituições estabelecidas pela classe vitoriosa após uma batalha bem sucedida, etc.; as formas jurídicas e filosóficas, as ideias religiosas e seu desenvolvimento posterior em sistemas dogmáticos – também exercem influência no andamento das lutas históricas e, em muitos casos, predominam na determinação de sua forma.

Terry Eagleton (2011, p. 25) comenta a passagem:

A intenção de Engels é negar a existência de qualquer correspondência biunívoca entre a base e a superestrutura; os elementos da superestrutura reagem constantemente à base econômica e a influenciam. A teoria materialista da História (de Marx e Engels) nega que a arte possa, *por si só*, mudar o curso da História; mas ela insiste que a arte pode ser um elemento ativo em tal mudança.

Assim, tem-se a ideia da complexa relação entre base e superestrutura, cujos elementos também influenciam a base, no entendimento da crítica literária marxista. Essa relação, para o marxismo não é simétrica e harmoniosa, ao contrário. Para o que Eagleton chama de “marxismo vulgar”, uma obra de arte é determinada por fatores econômicos e ideológicos e se explica como um reflexo imediato das condições concretas da sociedade. Isso, no entanto, não considera uma gama de elementos “mediadores” entre a sociedade e a obra. Posição social e política do artista; formas ideológicas vigentes no período; forma e linguagem; tipo de público alcançado pela obra; técnicas e estilos correntes; relação entre a obra e as teorias estéticas; papel e função da estética e sua relação com a ideologia são alguns desses elementos listados pela crítica dialética como imprescindíveis à análise e não podem ser tomados isoladamente. A crítica dialética procura a conjuntura única desses elementos, que é uma obra de arte, uma peça literária, e isso mostra uma relação mediada com a história.

Em relação à ideologia, para o marxismo esta não é um conjunto de ideias ou doutrinas, mas a forma de se exercer os papéis numa sociedade de classes. Assim, as ideias, imagens, valores que os seres humanos têm estão associados às funções sociais que

desempenham de forma tão fortemente construída que parecem “naturais” e impedem que se conheça verdadeiramente a realidade. Toda arte, portanto, tem conteúdo ideológico, já que pertence a esse conjunto de ideias. Todavia, a relação entre arte e ideologia não é simplista e apresenta duas possibilidades.

A primeira é de que a arte seria apenas a ideologia expressa de maneira artística, então, a obra estaria sempre amarrada à “falsa consciência”, impossível de ser superada. Segundo Eagleton (2011, p. 37), esse entendimento é típico da crítica marxista “vulgar”, “que tende a ver as obras literárias como meros reflexos das ideologias dominantes”. Essa posição não consegue esclarecer por que certas obras desafiam e atacam pressupostos ideológicos de determinado período. A segunda posição é o extremo oposto: a verdadeira obra de arte seria somente aquela que afrontasse e transcendesse as fronteiras ideológicas, apresentando brechas por onde a realidade (mascarada pela ideologia) pudesse ser vislumbrada. As duas posições são combatidas pela crítica dialética, que vê a relação entre arte e ideologia, não a sobreposição de uma à outra.

Sendo a ideologia “mais do que um conjunto amorfo de imagens e ideias flutuantes” (EAGLETON, 2011, p. 40), ela possui, em qualquer sociedade, sua coerência estrutural. A própria ideologia pode ser objeto de análise, assim como as peças literárias – como qualquer obra de arte – pois elas fazem parte dessa ideologia, podendo, portanto, também serem analisadas cientificamente. A crítica dialética procura exatamente explicar a obra em razão da estrutura ideológica, que a abriga e ao mesmo tempo por ela é alterada, “ela buscaria o princípio de que, simultaneamente, une a obra à ideologia e a distancia dela” (EAGLETON, 2011, p. 41).

Ponto fundamental para a crítica dialética, também, é a relação entre conteúdo e forma. Para essa corrente, a forma literária é ideológica, o que significa que as mudanças na ideologia produzem alterações na forma, que representam maneiras novas de perceber a realidade social. Segundo Eagleton (2011, p. 51), o romance, por exemplo,

[...] revela em sua própria *forma* um conjunto modificado de interesses ideológicos. Não importa o conteúdo que um romance específico possa ter, ele compartilha certas estruturas formais com outras obras desse tipo: uma transição de interesse pelo romântico e sobrenatural para a psicologia individual e a experiência “rotineira”; uma concepção de personagem substancial e próxima à vida real; um interesse pelas fortunas materiais de um protagonista individual que se desloca por uma narrativa linear de evolução imprevisível; e assim por diante.

Em *Arte e Vida Social*, esse conceito é exemplificado por George Plekhanov (1964), para quem a transição da tragédia clássica para a comédia sentimental na França revela a

mudança dos valores aristocráticos para os burgueses. Ao analisar a disputa entre os conceitos de “arte pela arte” e “arte utilitarista” e seu reflexo na forma, o estudioso diz que a questão deve ser analisada não sob a influência de elementos condicionantes e conceitos “de fora”, mas de determinadas condições sociais em determinado período histórico. E questiona:

Quais as condições sociais mais importantes dentre as que determinam nos artistas e nas pessoas que se interessam vivamente pela criação artística o aparecimento e a fixação da tendência a fazer artepurismo? [...] Quais são as condições sociais mais importantes dentre as que determinam nos artistas e nas pessoas que se interessam vivamente pela criação artística a aparição e fixação da chamada concepção utilitarista da arte, isto é, a tendência a atribuir a suas obras “a significação de uma avaliação dos fenômenos da vida”? (PLEKHANOV, 1964, p. 7).

Outro argumento nesse sentido vem de Raymond Williams, que aponta a ruptura entre o expressionismo e o naturalismo no teatro europeu, no século XIX, como um sinal de quebra das convenções dramáticas associadas à “normalidade” burguesa, num período em que as relações humanas e as noções de individualidade se fragmentam e se dissolvem nas crises capitalistas. Assim, vê-se que uma transformação profunda na ideologia significou uma transformação na forma (convenção teatral). O pesquisador identifica, na forma da produção intelectual, a relação indissociável com o processo social material:

[...] o “pensamento” e “imaginação” são, desde o início, processos sociais (incluindo, é claro, aquela capacidade de “internalização” que é parte necessária de qualquer processo social entre indivíduos reais) e que só se tornam acessíveis de modos físicos e materiais que não são passíveis de argumentação: em vozes, em sons feitos por instrumentos, em escrita manuscrita ou impressa, em pigmentos dispostos na tela ou em gesso, em mármore ou pedra trabalhados (WILLIAMS, 1979, p. 67).

A relação entre mudanças na ideologia e na forma não é simétrica ou simples, adverte Eagleton (2011, p. 53), lembrando que a arte tem autonomia: “ela evolui em parte de acordo com suas próprias pressões internas, sem se curvar diante de todo vento ideológico que sopra”. O teórico diz que essas transformações se dão de maneiras diferentes e por vários fatores. Por exemplo, assim como ficam resquícios de modos de produção antigos numa recente formação econômica, as formas literárias anteriores deixam vestígio nas novas formas. A crítica marxista preocupa-se em analisar a unidade dialética entre os elementos que compõem a forma: a história literária das formas, as estruturas ideológicas dominantes e as relações entre público e autor. Quando um escritor escolhe determinada forma, já existe uma limitação ideológica. As formas podem ser combinadas e alteradas, mas elas têm uma “importância ideológica em si mesmas”.

As linguagens e as técnicas que um escritor tem à mão já estão saturadas de certos modos ideológicos de percepção, certas maneiras codificadas de interpretar a realidade, e o grau em que ele pode modificar ou recriar essas linguagens não depende apenas do seu gênio pessoal. Depende da “ideologia”, em um determinado momento histórico, ser tal que essas linguagens devam e possam ser alteradas (EAGLETON, 2011, p. 54).

Para os marxistas, em George Lukács se encontra uma abordagem mais ampla da forma literária. Em *A Teoria do Romance* (2000), ele analisa esse gênero como uma “epopeia burguesa”, que reflete o desenraizamento humano na sociedade moderna. O romance surge quando a harmonia entre o homem e a natureza (vivida na Antiguidade) se desfaz, assim, o herói aliena-se de seu mundo, saindo em busca da totalidade. A contradição entre a experiência da realidade e o todo ainda sem definições e contornos produz uma forma irônica. “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Para esse estudioso, a grande arte é aquela que representa a complexidade do conjunto de contradições e relações da sociedade e, assim, ela luta contra a fragmentação e alienação capitalistas, “projetando uma imagem rica e multifacetada da completude humana” (EAGLETON, 2011, p. 57). Essa arte é denominada por Lukács como “realismo” e deve apresentar um conjunto das relações entre história, natureza e o ser humano, representando as características típicas de um período histórico, que são “as mais progressistas e significativas historicamente, que revelam a estrutura e a dinâmica interna dessa sociedade” (EAGLETON, 2011, p. 57). O escritor “realista”, portanto, deve manipular e organizar essas forças típicas em seus personagens e enredo, ligando o indivíduo ao todo social.

O conceito de tipicidade foi utilizado por Marx e Engels em sua crítica. Segundo Engels, o personagem autêntico combina a característica típica com a individualidade, assim, ele é um personagem “representativo”, que, mesmo assumindo forças históricas, não deixa de ser individualizado pelo escritor, que dramatiza essas forças históricas em ações. Para Lukács, a grande arte é “progressista”, o que não é influenciado pela posição política do autor, pois

[...] ela torna concretas as forças “histórico-universais” de uma época, forças que formam a base para a mudança e o crescimento, revelando seu potencial de desenvolvimento em seu mais alto grau de complexidade. O escritor realista, assim, penetra por meio dos fenômenos acidentais da vida social para expor a essência ou o essencial de uma condição, selecionando-os ou combinando-os em uma forma integral e elaborando-os como uma experiência concreta (EAGLETON, 2011, p. 58).

Para fazer isso, o escritor não depende apenas de sua genialidade ou talento, mas de sua posição histórica. Segundo Lukács, os mais importantes escritores “realistas” aparecem de um momento histórico notoriamente em ebulição. O exemplo dado é o romance histórico, que surge como gênero em um período turbulento e revolucionário, início do século XIX. Por esse entendimento, o conteúdo histórico realiza-se na forma: a profundidade, riqueza e força dos personagens têm relação direta com os processos sociais da época. Na apresentação e análise dos variados tipos de publicação, Gramsci aponta:

Um estudioso que examina um fenômeno histórico determinado, visando elaborar um ensaio sintético, deve realizar toda uma série de investigações e operações intelectuais preliminares que só são utilizados em pequena parte. Esta trabalhadeira, pelo contrário, pode ser utilizável para este tipo médio de revista, dedicado a um leitor que necessita ter diante de si, para se desenvolver intelectualmente, além do ensaio sintético, toda a atividade analítica em seu conjunto, que levou àquele determinado resultado. (GRAMSCI, 1982, p. 170)

No entendimento gramsciano, o texto tem de encontrar, em sua forma, maneiras de abordar todos os elementos necessários à compreensão do objeto, incluindo os de ordem histórico-material.

5.3 Um estudo de caso: Helena – o mesmo objeto, analisado pelas duas correntes

Seguindo as orientações propostas pela ER, Regina Zilberman faz a aplicação de sua metodologia em *Helena*, de Machado de Assis. O romance, publicado em 1876, tem seu tempo ficcional em 1850. Trata-se da história de uma moça (Helena) introduzida em uma família rica por meio da revelação escandalosa de uma mentira: era filha ilegítima do patriarca (Conselheiro Vale), que a reconheceu em testamento. É bem recebida pelo meio-irmão, Estácio, por quem se apaixona e é correspondida. Ao fim, descobre-se mais uma mentira, que destrói a primeira: Helena não é filha de Vale. O romance culmina com a morte da protagonista. Os outros personagens são D. Úrsula (mãe de Estácio); Camargo (amigo de Vale); Eugênia (filha de Camargo); Mendonça (pretendente de Helena); Salvador (pai verdadeiro de Helena); Ângela (mãe de Helena, falecida, que participa da origem do enredo) e

Pe. Melchior. Classificado por parcela da crítica como pertencente à fase romântica¹¹ de MA, *Helena* é considerada obra inferior na produção do autor. E aqui se dá a problematização proposta por Zilberman: por que a obra teve sua imagem cristalizada pela crítica como menor e transitória?

Segundo a analista, a oscilação não resolvida entre encobrimento e revelação permite a Machado de Assis analisar a índole das regras sociais, que existem para garantir a aparência de normalidade. Elas regulam a vida familiar, e essa relação é trabalhada pelo autor em diferentes perspectivas. Ele desdobra o processo no interior da narrativa por meio de um jogo de espelhos. O incesto, ao fim, é anulado (os protagonistas não são irmãos), mas o desejo é verdadeiro e, até que se descubra a verdade, o leitor tem de “engolir” a atração incestuosa, que apresenta dois níveis: do ponto de vista do sentimentalismo romântico, é agradável; do ponto de vista das convenções sociais, insuportável. As leis também regulam o casamento. Helena tem várias possibilidades, mas seu afeto verdadeiro (Estácio) é-lhe proibido duplamente: pelo incesto e pela diferença social. Sobram os casais possíveis: Estácio/Eugênia e Helena/Mendonça, consórcios reconhecidos pela Igreja, mas que apresentam diferenças sociais e econômicas. Com a ausência do “grande amor” entre os pares formados, ficam evidentes os interesses que os alimentam. Buscando mostrar equilíbrio, essas relações revelam e acentuam os desníveis.

Nessa oscilação, o romance beira um tema que poria em causa a organização social, leis e instituições. Diante do abismo que se abre, o texto recua (mata Helena, não consuma o “incesto”, evita escândalo, não forma os casais proibidos nem os admitidos), mas não deixa de questionar a aparência, fazendo-o por meio do modelo narrativo prospectivo/retrospectivo: a história segue em linha reta, mas o leitor é obrigado a retroceder para entender os acontecimentos e preencher as lacunas. Machado de Assis constrói um jogo dialético de ocultação/desmascaramento no discurso narrativo, com uma retórica da aparência em que o narrador só apresenta o mundo interior dos protagonistas para confirmar suas atitudes, ou seja, quando estas correspondem ao que eles querem aparentar. Como exemplo, a cena em que Mendonça está quase a ser desmascarado como oportunista, mas o narrador mostra seu “interior”, seus sentimentos, convencendo o leitor de que, apesar da conveniência do casamento, seu amor é sincero. A tática do narrador encobre/revela que esse tipo de consórcio fazia parte do mercado da época. Estabelece-se uma divisão clara para o leitor: o

¹¹ José Veríssimo, em *A História da Literatura Brasileira* (1916), foi o primeiro a propor a separação da obra de MA em duas fases, a primeira romântica, à qual pertence *Helena*, e a segunda realista. Desde então, a maioria da crítica brasileira segue essa definição, entre eles Roberto Schwarz e Alfredo Bosi.

conhecimento dos fatos, relacionado a Estácio, e a emoção, ligada a Helena. Essa é a situação do leitor: sabe pouco e está emocionalmente aliado à protagonista. A identificação não se dá somente pelos fatos. O público da época era grupo socialmente elevado (como Estácio) ou setor intermediário (classe média; brancos livres que sabiam ler e trabalhavam como dependentes ou agregados da alta burguesia), espectro social reduzido, reproduzido por Machado de Assis.

A década de 1870 é um marco para o Segundo Império, apresentando bases mais adequadas ao capitalismo moderno: proibição de comércio negreiro externo; importação de escravos do Nordeste; estímulo à política de imigração de trabalhadores; decadência da cultura de cana-de-açúcar; mudança do polo econômico para o Sudeste; início da modernização do Rio de Janeiro; surgimento dos primeiros passos da industrialização. A velha sociedade patriarcal, de componentes coloniais, é substituída por formação diversificada. À tradicional oligarquia rural, que ainda se mantém, soma-se uma burguesia endinheirada à custa de importação e exportação e empreendimentos financeiros, além de uma classe intelectual e política mais ativa e de grupos intermediários (imigrantes, funcionários públicos, comerciantes, jornalistas, professores). Para Helena-personagem, no entanto, não há ainda esse espectro social. É 1850, a sociedade é rigidamente dividida e hierarquizada, com opções muito restritas de trabalho e ascensão social. Segundo Zilberman, o livro esboça uma crítica sutil, pois antecipa o fim desse mundo e mostra que uma superação está em vias de ocorrer.

Helena é vítima do processo de mudança que está por vir, ela se sacrifica em nome da velha ordem. A protagonista não age em direção à transformação, não contesta o sistema vigente; é conservadora, luta pela manutenção das aparências. A mudança se dá em tons contraditórios: quem pode ser agente das transformações é Helena, e ela é eliminada ao fim da história. Já quem promove o “sacrifício” é o Conselheiro, símbolo da velha ordem. Assim, a nova situação traz os valores conservadores da ordem antiga e não parece querer subvertê-los. O enredo tampouco rumo à transformação, não há nenhuma referência histórica do período, Andaraí parece “parada no tempo”. A história (elementos extraliterários) caminha para mudanças; a ficção (elementos intraliterários) as ignora. Zilberman estabelece duas hipóteses: a primeira é de que não há diferença substancial entre as duas situações, o quadro continua conservador. A segunda, de que o autor preferiu optar por valores tradicionais. Assim, *Helena* corre em direção contrária à da história. Zilberman supõe que MA tenha buscado lidar com esse “intervalo”. O autor “empurra” o leitor a fazer um retrospecto, e dessa relação advém o distanciamento.

Com a separação entre os dois mundos, cria-se esse intervalo, e Machado de Assis trabalha com a distância entre esses universos (o ficcional e o histórico), mostrando que as transformações não foram profundas para a protagonista nem para a obra, ou seja, nem para o conteúdo nem para a forma. A situação pouco se altera com as “mudanças” históricas; Helena/*Helena* se perdem. Na ficção, mantêm-se os valores tradicionais; no romance, mantêm-se as convenções do Romantismo: estrutura narrativa linear; discurso derramado; moralismo na solução. O autor inova, recorrendo a artifícios que obrigam o leitor a repensar o relato e o destino dos personagens. Mas não vai adiante, pois para fazê-lo a heroína teria de romper o quadro, e ela não o faz. Pela abordagem de Zilberman, isso acontece por duas razões. A primeira é que o autor é conservador e moralista. A segunda remete ao foco da teoria recepcional, o leitor. O público da época não suportaria o confronto com uma Helena emancipada. Eis aqui um dos grandes postulados da ER: o leitor constrói o texto. O final é melodramático e inverossímil, assim, o romance abre mão de revelar novas formas de conduta. Se o leitor é levado a refletir sobre o assunto, não questiona as instituições sociais, pois o livro escolhe o meio-termo e, sob o aspecto formal, não contradiz as convenções românticas. É exatamente essa imagem de transitoriedade que a crítica cristalizou para o romance.

A análise de Zilberman prossegue na linha proposta pela metodologia recepcional, buscando, agora, a reconstituição do horizonte dos leitores, desta feita, especializados, ou seja, críticos e estudiosos da literatura. De acordo com a pesquisadora, o estudo e a reflexão da obra de MA só foram possíveis após a profissionalização da crítica brasileira, a partir de 1880, com a geração de Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, todos sob a influência da Escola de Recife, de Tobias Barreto, que se balizava pelo positivismo, determinismo e naturalismo. Nesse período, a institucionalização da crítica deveu-se a dois fatores. O primeiro foi a classificação da atividade crítica como ciência, com princípios e metodologia. O segundo foi a mudança nas condições de trabalho intelectual a partir de 1870: aparecimento de revistas, aumento dos jornais e diversificação do público leitor. Estabelece-se um novo diálogo, entre leitores especializados, com discurso técnico e veículos próprios. A leitura passa a ser alvo de consideração científica.

A obra de Machado de Assis se revelou apropriada à nova situação: quando surge a nova crítica, o autor já tinha vários livros publicados, entre eles *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. O fato de a crítica só ter meios de interpretar Machado quando sua obra já ia avançada repercute sobre o modo de encará-la. MA não foi o mais estudado dos autores brasileiros no início da especialização crítica no país somente por sua “genialidade”.

Contrariando as concepções que considera imanentistas (e aí a ER inclui marxistas e formalistas), a teoria recepcional recusa o “gênio” e, para fazer sua análise, abarca uma série de fatores, tanto da produção quanto da recepção das obras. Assim Luiz Costa Lima (1979, p. 16) define:

Como, por exemplo, se estabelece o consenso sobre a excelência de um autor? Seria por que o horizonte de expectativas dos leitores se ajusta com o horizonte possibilitado pelo texto, numa espécie de contrato natural, ou por que instâncias de poder específico – i.e., do poder literário, – se não mesmo as inclinações políticas da sociedade se manifestam e/ou orientam em favor da concessão daquele prêmio?

Costa Lima (1979, p. 16) constrói essa reflexão para, ao mesmo tempo em que defende os princípios da ER, apontar o que considera uma característica imanentista também em Jauss, que, segundo o brasileiro, “crê em um caráter permanente de arte e, daí, numa força específica da arte, que é o justo tributo à forte tradição idealista alemã”.

A circunstância de predominar o foco evolucionista, originário do positivismo, teve efeitos decisivos na recepção da produção machadiana. Os críticos dizem que a obra de Machado de Assis evoluiu, não fugiu à história e pode ser lida e rotulada por ela. Essa perspectiva evolucionista caracteriza um gradualismo na obra do autor, cujo auge se dá *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas que já continha os “germes” nos primeiros contos e romances. Todas as análises ratificam a noção evolucionista e ascensional – livros da primeira fase têm natureza transitória e preparatória, são a “pré-história” de Machado, e ele se torna prisioneiro de sua cronologia. Essa concepção foi aceita e consolidada pela crítica, incluindo as gerações posteriores. Com isso, *Helena*, onde se evidencia mais a “prisão cronológica”, ficou com imagem de transitória.

Para a pesquisadora, Helena e *Helena* protagonizam duplo ato de submissão. A personagem não se revolta e cede, representando, assim, uma docilidade desejada pelo segmento social dominante, o de Estácio. Por seu turno, o livro foi publicado quando essa classe já não mais detinha poder hegemônico, por isso, Machado de Assis não podia localizar a história nesse presente – a submissão não convenceria. Helena tem ínfimas suas margens de ação, então, ela se sujeita e se torna o exemplo da contrarruptura, o que desatualiza o romance, faz com que este se alinhe à cronologia e se explique por esta. Tanto a crítica quanto MA endossaram essa concepção – *Helena* é prisioneira de uma análise cronológica e evolucionista. O romance é examinado em relação ao conjunto da obra posterior, com o qual não se assemelha, por isso, fica “inferiorizado”.

Por fim, Zilberman (2004, p. 97) apresenta uma proposta para o “resgate” da obra, como preconiza a metodologia da ER: “Emancipar a leitura de Helena é talvez tão importante quanto liberar a personagem de seus condicionantes sociais e ideológicos”. Na busca do “resgate” da obra, que a liberte de seus condicionantes históricos e formais, são propostos dois projetos: 1) Emancipar a leitura do romance depende de ser ele considerado na relação que estabelece com o leitor, que pode questionar o “lugar” do livro na cronologia (livrando-se da imposição da crítica) e resgatar a identidade da obra. 2) O leitor também pode questionar a protagonista, contrapondo a solução dada pelo autor àquela que seria dada pela contemporaneidade.

Limitado pelas opções existenciais feitas pela protagonista, nem por isso Helena deixa de se comunicar com o leitor, no presente deste. Porém, isto pode acontecer se se respeita o passado que incorpora e manifesta, olhando para trás e para a frente ao mesmo tempo, por cima, todavia, da linha cronológica que o vem imobilizando e emudecendo (ZILBERMAN, 2004, p. 98).

A submissão de Helena, hoje, é inaceitável e anacrônica, mas foi o comportamento possível num certo período, que Machado de Assis soube traduzir. Traduzindo-o, corroborou seus valores, mas não foi tão dócil quanto sua personagem: propôs um jogo entre passado e presente, refletido na questão que envolve o tempo da ficção e o tempo da publicação (1850 *versus* 1876) e na identificação e distanciamento, causados pelo vaivém prospectivo/retrospectivo da forma. A proposta coerente com os postulados da ER seria reintroduzir nesse jogo a perspectiva de um novo presente, o do leitor. Assim, o romance ganharia em dinamicidade, sem afetar sua estrutura. Se sua visão não pode ser atual, tampouco aceitável sua ideologia conformista, conservadora e moralista, pode-se comparar (por meio das “fissuras” da obra) a situação apresentada e a situação contemporânea. Reativa-se o diálogo, o que torna a obra viva e interessante.

Quando analisa a situação de submissão da protagonista (justificável para o tempo da ficção, 1850; questionável para o tempo da publicação, 1876, e inaceitável para o presente do leitor atual), Zilberman o faz com base em dados históricos concretos: as mudanças políticas e sociais no Brasil do Segundo Império. Mostra que nesse intervalo de 26 anos proíbe-se o tráfico negreiro; abole-se a escravatura; a cana-de-açúcar perde força; o café ganha terreno; a mão-de-obra começa a ser substituída por trabalhadores livres; os centros de poder deslocam-se do Nordeste para o Sudeste; inicia-se a industrialização. No campo social, emergem classes médias, como trabalhadores brancos livres, jornalistas, professores, comerciantes, etc. No espectro político, correntes liberais e republicanas ganham terreno; diminui o poder colonial e

patriarcal. Esse é o período descrito como o da primeira recepção do romance, portanto, o de seu primeiro leitor. Toda essa situação condiciona a recepção da obra.

Ao fim da análise, a pesquisadora diz que a leitura se manteve dentro dos limites da Estética da Recepção, porque “a descrição das atividades do leitor proveio das indicações fornecidas pelo texto” (ZILBERMAN, 2004, p. 99). No entanto, não há no texto explicitação tão minuciosa do quadro social, político e econômico descrito. Os dados foram obtidos de elementos extraliterários. Nada no romance fala sobre as transformações ocorridas no período. A própria Zilberman (2004, p. 86) observa: “O mundo de Andaraí parece não enxergar esses acontecimentos”. Se a pesquisadora chega à conclusão de que o espectro social em que o leitor de Helena está inserido (e que, portanto, influencia-lhe a recepção) é semelhante ao do período histórico representado na ficção, ela o faz com base no estudo histórico. Zilberman (2004, p. 100), porém, para contornar a inevitável comparação com a metodologia da crítica marxista (e já a contestando) adverte que “a retomada dos fatos históricos não tem a intenção de explicar o texto, nem este reproduz uma época. [...] Portanto, o modo como a obra se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-os artisticamente indicia seu contato com a sociedade”.

A existência do contato com a sociedade é questão pacífica para qualquer corrente teórica (tanto para incluí-lo na apreciação da obra, quanto para o contrário). No entanto, ele só pode ser avaliado e mensurado pela análise levando-se em consideração os elementos extraliterários. Isso fica claro em relação à política, por exemplo. Machado de Assis é parcimonioso nos comentários a esse respeito. Em *Helena*, não há referências ao quadro do período, às preferências dos personagens ou a implicações de ordem política no enredo. Sabe-se que o Conselheiro “ocupava elevado lugar na sociedade” e pertencia às oligarquias pelo breve relato feito quando do enterro do personagem: “Seu pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último vice-rei. Pelo lado materno descendia de uma das mais distintas famílias paulistas” (ASSIS, 1978, p. 15). E, apesar de o narrador se referir ao “ardor político do tempo”, a vida política do patriarca é dada como avara e indefinida:

[...] não estava ligado a nenhum dos dois partidos, conservando em ambos preciosas amizades, que ali se acharam na ocasião de o dar à sepultura. Tinha, entretanto, tais ou quais ideias políticas, colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dois domínios podem confundir-se (ASSIS, 1978, p. 15).

As transformações no quadro social, tampouco, recebem qualquer referência, literal, no texto. O poder total ainda pertence à velha oligarquia patriarcal (Conselheiro Vale, Estácio, D. Úrsula), de características coloniais, com seus valores ultraconservadores; não há indicações de declínio. As classes médias, cujo maior símbolo são Ângela e Salvador, pais de Helena, estão “paralisadas”, sem capacidade de ação, perspectivas de trabalho ou possibilidade de ascensão que não sejam as oferecidas pelo favor. Eles têm de fugir para se casar, Salvador não consegue sustentar a família e Ângela se envolve com o Conselheiro, que acaba por protegê-la e lhe reconhecer a filha. O trabalho escravo está dentro da absoluta normalidade na trama – “Orei a Deus [...] porque infundiu no corpo vil do escravo tão nobre espírito de dedicação” (ASSIS, 1978, p. 142), diz Helena – e não há sequer indícios de que viesse a sofrer contestação. É a sociedade “rigidamente dividida e hierarquizada” de que fala a própria pesquisadora.

Isso se dá até porque, historicamente, como a análise enfatiza, o tempo da ficção é diferente do tempo da publicação da obra. Não poderia estar presente, portanto, na fase na ficção (1850), ou seja, no texto, o que iria acontecer na fase da produção literária (1876), quase três décadas depois. Para entender a situação – a mudança, o intervalo –, faz-se necessário recorrer à contextualização histórica e à exterioridade, não há alternativa. E Zilberman (2004, p. 102) o reconhece: “A interdisciplinaridade, verificável quando do recurso à história na análise de Helena, justifica o apelo à sociologia, à estética e à hermenêutica simultaneamente”.

Vê-se, portanto, que a metodologia proposta pela ER, apesar da propalada “inversão de foco”, não difere grandemente, no que toca aos instrumentais utilizados, por exemplo, pela crítica literária marxista. Apesar de esta corrente da teoria da literatura abarcar uma grande gama de teóricos e linhas e de não possuir um método “padrão” de análise, é pacífico que se pauta pela abordagem histórico-material. A diferença é que a crítica dialética contextualiza para demonstrar a gênese material da obra de arte, e a estética da recepção, para recriar o horizonte do leitor. Segundo a corrente marxista, a crítica precisa ir além do texto para ver como a realidade social se torna forma literária, como faz Roberto Schwarz (2000) em sua interpretação da mesma obra.

Ao analisar *Helena*, Schwarz (2000, p. 30) recorre igualmente, como instrumento da metodologia, à contextualização histórica, chegando a conclusões semelhantes, sem, no entanto, apontar que se trata de novo enfoque; pelo contrário, reconhece a necessidade da abordagem: “De um lado, os proprietários e a propriedade (que tem forma mercantil); do outro, os homens livres, sem propriedade e sem salário – o trabalho cabe aos escravos – que

só através do favor dos primeiros participam da riqueza social”. As conclusões a que ele chega quanto ao destino da personagem também remetem à historicidade da obra:

De fato, o paternalismo não-autoritário e a riqueza mercantil desinteressada são, além de contradições em si mesmas, ideias que termo a termo atendem à situação de classe dos homens dependentes – oprimidos e desprovidos – e neste sentido restrito são destilações e negações de tais impasses. A separação, para fins de subtração, do elemento opressivo e interessado, conservando-se o quadro paternalista geral, expressa-lhes também a falta de saída histórica (SCHWARZ, 2000, p. 133).

Tampouco se pode acusar o analista de só abordar elementos extraliterários na análise da obra. Pelo contrário, Schwarz trata da questão formal e vai “ao texto” retirar conclusões, deixando claro, porém, que a elas só pode chegar se recorrer ao conhecimento histórico acumulado, ou seja, para abordar a forma, o crítico recorre à análise dos mecanismos de reprodução das estruturas econômico-sociais.

Também do ponto de vista dramático, a depuração das alternativas com vista na moral – a exigência de um paternalismo “puro” – perde o contato com a dimensão real das questões, as quais vêm esboçadas em pano de fundo. A julgar por este, vê-se um país em que a família não chegou a ser a regra, em que o trabalho do homem livre é ridículo (“medita alguma ponte pênsil entre a Corte e Niterói, uma estrada até Mato Grosso ou uma linha de navegação para a China?”), em que as eleições se resolvem em conversa entre as influências locais, desde que haja o acordo da Corte, em que as heranças são acontecimentos capitais, em que os escravos estão misturados à vida familiar, em que o casamento é das boas ocasiões de fazer fortuna e ascender socialmente, em que o desprotegido tem o território inteiro para cair morto (veja-se as andanças do pobre Salvador, o pai secreto de Helena) (SCHWARZ, 2000, p. 135).

As indicações são oferecidas pela obra, de forma esquiva e vaga, e obtidas por meio da análise da questão formal. Para elaborar uma interpretação dessas referências, formando com elas a definição de um quadro político e social do país, há de se recorrer às informações que não se encontram no texto, mas na materialidade, utilizando como instrumento dessa busca a contextualização, fazendo com que se identifique o que é referenciado literariamente e o que é constatado historicamente.

Interessante observar, também, as análises de que *Helena* é transitória no conjunto da produção de Machado de Assis. A Estética da Recepção busca na reconstituição histórica do período de profissionalização dos críticos brasileiros – isto é, no contexto – a explicação para que o romance seja assim considerado. Para Zilberman (2004), à formação positivista (que dá uma visão evolucionista e ascensional da obra machadiana) e à especialização da crítica é creditada a consolidação dessa imagem de transitoriedade. Ao contrário, Schwarz vai à forma – sem, no entanto, deixar de associá-la ao conteúdo – para chegar a essa constatação:

Helena é um trabalho de passagem. Assim, são várias as características do romance que não têm razão de ser em seu próprio plano, mas que devem ser mencionadas, pois a sua presença é grande. A principal é a diversidade estilística muito marcada. A prosa realista e maliciosa dos parágrafos iniciais, próxima da prosa da maturidade, supõe uma visão desabusada e humorística da sociedade brasileira. Logo em seguida vem a prosa enfática e convencional dos perfis morais, que poderia estar num breviário de boas maneiras, e cujos pressupostos são inteiramente outros. Nas passagens mais romanescas e visionárias, ligadas ao coração tumultuado de Helena, a linguagem é exaltada, como num poema romântico. Quando se trata do Dr. Camargo, um ambicioso capaz de tudo, entramos para o realismo e a denúncia social. Já sua filha Eugênia é uma gracinha arrufada à maneira de Alencar, e nos dá uma página de romance rosa. Se o assunto é pecado, ou se está presente o Pe. Melchior, a linguagem pode tomar acento bíblico (“a suspeita é a tênia do espírito”). Noutras passagens a prosa é concisa e presa ao essencial da ação, à maneira da narrativa setecentista [...] e aspira à brevidade estilizada própria ao verso narrativo, uma estranha combinação de nobreza e durabilidade formais com a contingência prosaica de um assunto de romance oitocentista (SCHWARZ, 2000, p. 145-146).

Para Schwarz, esse ecletismo formal só mais tarde deixaria de ser “defeito literário”, constituindo-se no momento da composição de *Helena* como prenúncio do estilo maduro de Machado de Assis. A diversidade estilística também demonstra a consonância com o caráter dependente da sociedade brasileira, em que a “coexistência de maneiras” sugere uma aproximação aos modelos europeus. Ainda em relação à forma – e ainda sob o prisma das relações e contradições sociais como base da origem da obra – o teórico diz: “Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos” (SCHWARZ, 1990, p. 161). Da mesma maneira, o pesquisador vê, na composição do enredo, com suas evidentes contradições, o impasse histórico do período. Para Schwarz (1990, p. 133), a morte do Conselheiro Vale no início do romance reforça a ideia do impasse: “A separação, para fins de subtração, do elemento opressivo e interessado, conservando-se o quadro paternalista geral, expressa-lhes também a falta de saída histórica”.

Em relação à proposta “coerente com os postulados da Estética Recepção” de reintroduzir no “jogo” entre produção e recepção a perspectiva do presente do leitor, não é prerrogativa dessa corrente teórica. Quando se dá a tarefa de produzir uma descrição do Brasil escravista e clientelista – a sociedade do favor –, por meio da análise da “forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro”, Schwarz demonstra que, por meio da obra de Machado de Assis, o leitor pode introduzir sua realidade na da época da ficção, comparando a situação apresentada e a contemporânea e encontrando pontos de interseção, não pela aproximação das épocas, mas pela percepção da gênese histórica do presente.

A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas – que fazem autoridade e seria ingratidão não respeitar – da parte superior.

O leitor estará reconhecendo, espero, o barro escuro de que se faz a obra machadiana da maturidade. Alguma coisa no gênero talvez do que é hoje a situação da empregada doméstica (SCHWARZ, 2000, p. 142).

Ainda no que tange à relação entre o presente do leitor e a recepção da obra, encontra-se, em Zilberman, uma pequena contradição. A história de *Helena* se passa em 1850, e a obra foi publicada em 1876. A pesquisadora faz extensa análise sobre esse intervalo e as condições históricas diferenciadas entre os períodos, mostrando que, quando da publicação, apresentava-se um quadro mais evoluído do que o do tempo da ficção (ainda que não o suficiente para grandes transformações). O público, portanto, não era o de 1850, mas o de 1876, com uma diferença de três – turbulentas – décadas. Por que não aceitaria Helena um pouco menos submissa?

Para Schwarz, ao lado do esquema mítico (a fatalidade do destino) do enredo, há uma análise profunda e racional do paternalismo e da sociedade do favor do Brasil no século XVIII. “Resumindo, o favor é a norma, o favor é insuportável, e fora do favor só existe miséria” (SCHWARZ, 2008, p. 127). Helena, portanto, é submissa por ser uma personagem “típica”, em que a individualidade é indissociável da “representatividade” de um período histórico e de seus processos sociais. “Daí os pobres que respeitam a propriedade mais que os ricos, e a filha natural escrupulosamente legitimista, que o leitor moderno não engole” (SCHWARZ, 2008, p. 130). Nesta análise, fica demonstrada a materialidade da origem literária: um sistema de contradições reais, que o autor explora por meio dos personagens e suas ações. A indefinição formal (que só mais tarde deixaria de ser defeito) e a inverossimilhança do enredo nascem nos e dos conflitos de uma sociedade que tem o escravismo tão fortemente entranhado em suas relações, que sequer consegue saber como tratar o homem livre e sem propriedade, oferecendo-lhe somente as possibilidades do favor e da submissão.

5.4 Uma comparação teórica

Jauss (1994, p. 22) diz que “a escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que ela trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade”. Também afirma que a crítica marxista “igualava a experiência espontânea do leitor ao interesse científico do materialismo histórico, que deseja desvendar na obra literária as relações entre a superestrutura e a base” (JAUSS, 1994, p. 22-23). Argumenta que, segundo Walther Bulst, “texto algum jamais foi escrito para

ser lido e interpretado filologicamente por filólogos”. E acrescenta: “ou historicamente por historiadores” (JAUSS, 1994, p. 23). Necessário observar que é impropriedade a ideia de que escola marxista pouco se ocupa do leitor, já que a pesquisa e o reconhecimento da posição social deste a posição social deste são fundamentais na análise dialética. E esta corrente trata os elementos constitutivos da obra de arte – exatamente examinando-lhes as relações e contradições – sob o prisma da questão de classe, um de seus postulados, sem o que abandonaria sua essência.

Não se percebe, tampouco, os marxistas a pretender que o texto literário seja “lido e interpretado historicamente por historiadores”, mas que a obra seja lida e interpretada pela crítica em relação a, entre outros fatores, o estrato social do leitor e o período histórico em que está inserido. Busca-se, no estudo do contexto, o entendimento de por que determinada obra foi recebida desta ou daquela maneira. Quanto ao formalismo, tampouco há nele intenção de que o receptor possa “distinguir a forma ou desvendar o procedimento” (JAUSS, 1994, p. 22). O teórico Terry Eagleton (2006, p. 4) diz que os formalistas atribuíam às investigações científicas esse papel: “À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática”. Essa corrente não espera entendimento técnico do leitor, apenas que este sinta e perceba os artifícios utilizados pelo artista, o que lhe causará o “estranhamento” e a “desautomatização”. Cabe à crítica e seus instrumentos de pesquisa – não ao leitor – a tarefa científica, quer seja a de “interpretar historicamente”, quer seja a de “desvendar procedimentos”. Esse também é o entendimento de Antonio Gramsci (1900, p. 170), que aponta: “O leitor comum não tem, e não pode ter, um hábito ‘científico’, que só se adquire com o trabalho especializado: por isso, deve-se ajudá-lo a assimilar pelo menos o ‘sentido’ desse hábito, através de uma atividade crítica oportuna”.

A sociologia da literatura tem algumas de suas correntes acusadas pela Estética da Recepção de encarar a obra como “testemunho político e ideológico” (ZILBERMAN, 2004, p. 18) e de compreender a “ficção como modo de representar as estruturas sociais” (ZILBERMAN, 2004, p. 18). Outras, de delimitar sua análise ao consumo do texto, mecanismos de distribuição e circulação, influência das instituições formadoras (escola, academia, crítica) e interferências do mercado, não buscando interpretar textos ou emitir juízos. Assim, o “enfoque sociológico não procura encontrar contrapartida na estética, o que restringe sua contribuição à teoria da literatura” (ZILBERMAN, 2004, p. 18). No entanto, há na sociologia da literatura preocupação não somente com esses aspectos, mas com a questão do processo criativo, ou seja, com a produção da obra, principalmente sob o prisma do diálogo entre literatura e leitor. O estudioso brasileiro Antonio Candido, por exemplo, ao

examinar a relação entre literatura e subdesenvolvimento, aborda as obras produzidas sob o signo do “nativismo”, analisando a elaboração desses produtos artísticos como resultantes da necessidade de determinadas camadas de leitores.

Talvez não sejam menos grosseiras, do lado oposto, certas formas primárias de nativismo e regionalismo literário, que reduzem os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações de cor, um equivalente dos mamões e dos abacaxis. Esta atitude pode não apenas equivaler à primeira, mas combinar-se a ela, pois redundando em fornecer a um leitor urbano europeu, ou europeizado artificialmente, a realidade quase turística que lhe agradaria ver na América (CANDIDO, 1989, p. 156).

Mesmo que seu tema não seja propriamente o leitor, Candido faz uma abordagem da relação entre obra e receptor semelhante à de Zilberman (2004, p. 88), quando esta diz que “seu público [de Machado de Assis] não suportaria o confronto com uma Helena emancipada”. Da mesma forma que, segundo Candido, nativistas e regionalistas produzem para atender às demandas de determinado tipo de leitor (europeu ou europeizado), Machado de Assis teria produzido para atender às expectativas de seu público. A diferença está em que, para o sociólogo, esta é uma atitude voluntária (e condenável) de alguns artistas, enquanto que, na análise da pesquisadora, o autor não tinha alternativa: Helena emancipada seria “impossibilidade histórica” (ZILBERMAN, 2004, p. 88).

A Estética da Recepção faz um combate sistemático ao viés marxista da crítica literária, acusando-o de supervalorizar o contexto histórico-social em detrimento das questões estéticas e de submeter a posição do leitor a uma questão de classes. Segundo Jauss (1979, p. 50):

[...] é pouco apropriado esperar-se um esclarecimento total sobre o comportamento dos leitores pelas análises fundadas em classes e camadas, bem como procurar na literatura da moda, a literatura trivial e de consumo, a mais rigorosa expressão das relações econômicas e os interesses disfarçados de poder.

Além da alusão à Escola de Frankfurt, a crítica de Jauss dirige-se ao postulado marxista de que: “Toda arte surge de uma concepção ideológica do mundo” (EAGLETON, 2011, p. 37). Como se sabe, ideologia, para marxistas, é disfarce, “ela representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo” (EAGLETON, 2011, p. 36). Nas palavras de Marx, ideologia é “conjunto de ideias que procura ocultar a sua própria origem nos interesses sociais de um grupo particular da sociedade” (MARX; ENGELS, 1846, s/p). A própria

Estética da Recepção, paradoxalmente, parece dar razão a essas avaliações da relação arte/ideologia. Sua proposta de mudar o foco de análise para o leitor pressupõe um leitor idealizado, um protótipo de sujeito liberal, para quem tudo é passível de questionamento, que está pronto para ser “transformado” pela arte, mas cuja recepção não se submete ao contexto histórico-social, pois como diz Jauss (1979, p. 57): “[...] a recepção não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente de aprovação e de recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico”, ou seja, é livre das “amarras mundanas”.

Isso é bastante sintomático de que o que está em questão é mais amplo do que a diferença de pontos de vista sobre literatura e ciência literária: “a formulação e defesa dessas teorias são leituras mais ou menos definidas da realidade social” (EAGLETON, 2006, p. 136). Não existe teoria literária “pura”, todas estão relacionadas a interesses, ideias e concepções de mundo específicas, que não podem ser repassadas como verdades técnicas, científicas e universais. Assim, a Estética da Recepção, ao atacar a crítica marxista por seus métodos – mas se apropriando do mesmo instrumental que estas e outras correntes utilizam – aponta menos o aspecto metodológico que o conceitual e soa mais ideológica do que quer aparentar.

As comparações entre as duas correntes levaram-nos à opção que ora se apresenta para esta pesquisa: a crítica literária marxista responde melhor – a nosso ver – à trajetória da recepção de *Dom Casmurro*, pois inclui, na relação entre a obra e a recepção, a questão de classe e a posição social dos diversos elementos envolvidos na análise. Se não, vejamos como se comporta uma interpretação dessa obra sob o ponto de vista da crítica dialética por um de seus representantes que mais se destacam no estudo de Machado de Assis: Roberto Schwarz. A isso, acrescentamos observações do crítico inglês John Gledson cujo texto apresenta influência declarada do pesquisador brasileiro.

6 DOM CASMURRO PELA CRÍTICA DIALÉTICA – OS IGUAIS SE RECONHECEM

Marco na análise da obra de Machado de Assis foi *Ao Vencedor as Batatas*, de Roberto Schwarz (2000, p. 16), trazendo o prefácio “As ideias fora do lugar”, que se tornou célebre, apresentando a sociedade da época:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que o têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo.

Schwarz diz que o favor afetou a existência nacional, preservando a relação produtiva na escravidão. Profissões liberais, qualificações operárias, pequenas propriedades, funcionalismo, todos governados por ele, que desautoriza as ideias liberais mais do que o escravismo. Segundo o pesquisador, na Europa, o universalismo atacava privilégios feudais, e a burguesia postulava “a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho, etc. – contra as prerrogativas do *Ancien Régime*” (SCHWARZ, 2000, p. 17). No Brasil, o favor pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. Não existem, porém, as condições para a defesa do favor no campo das ideias. Schwarz (1969, p. 826-827) cita Machado: “o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente, a força necessária à invenção de doutrinas novas”.

Assim, na argumentação, os ideais burgueses contra a escravidão prevaleciam; na prática, o favor se reafirmava, sustentado pelo latifúndio, o mesmo se passando entre as instituições, que, mesmo clientelistas, proclamavam formas e teorias do estado burguês moderno. No Brasil, o espírito público e racionalista da Ilustração europeia torna-se ornamento e dá estatuto de fidalguia. “O quiproquó de ideias não podia ser maior” (SCHWARZ, 2000, p. 19). O favor garante às duas partes que nenhuma é escrava, reconhecia-se no favor a livre pessoa. A convivência das duas partes com a escravidão era sustentada e ampliada pelo vocabulário burguês de igualdade, mérito, trabalho e razão. “Machado de Assis será mestre nesses meandros” (SCHWARZ, 2000, p. 20).

O Brasil, com vergonha da escravatura, mas praticando-a, adotava as ideias avançadas como ornamento e prova de modernidade. Esse deslocamento não tinha nome, “pois a utilização imprópria dos nomes era sua natureza” (SCHWARZ, 2000, p. 26). Isso diminuía as chances de reflexão, rebaixando a vida ideológica, mas facilitava o ceticismo diante das ideologias. Para Schwarz (2000, p. 27), essa conjunção resultará “na força espantosa da visão de Machado de Assis”.

Esse ceticismo não se encontra na reflexão sobre os limites do pensamento liberal, mas na intuição sem esforço. As ideias burguesas não podiam descrever esse sistema, por isso, viam-se enfraquecidas na possibilidade de abarcar a natureza humana. E, quando aceitas, era por razões que elas mesmas não aceitavam, ou seja, abalava-se sua intenção universal. A ideologia europeia transformava-se em mera “mania”.

Enfim, as ideias estão fora de lugar, estão na “periferia” da Europa. Schwarz (2000, p. 30) diz que, no lugar do panorama da época e de sua impregnação pelo ambiente (sempre verdadeira, adverte), tentou mostrar um mecanismo social como elemento ativo da cultura e dificuldade inescapável, “procurei ver na gravitação das ideias um movimento que nos singularizava”, ou seja, no Brasil, as ideias estão fora de centro em relação ao seu uso europeu, e a explicação histórica para isso é dependência econômica brasileira e a hegemonia intelectual da Europa. O pesquisador busca analisar a originalidade nacional sob o processo da colonização, este internacional. A maneira como a história mundial passa para a escrita, querendo ou não o escritor, é estudada. Ao estudar o campo literário nacional, vê-se que difere do europeu, ainda que use suas palavras. Mesmo lidando com nosso cotidiano, “o nosso romancista sempre teve como matéria, que ordena como pode, questões da história mundial” (SCHWARZ, 2000, p. 31).

É sob esse pensamento que Schwarz vai analisar a obra machadiana. Ele pesquisa, em *O Vencedor as Batatas*, principalmente a produção da primeira fase do autor. Mas lança as bases para uma avaliação mais ampliada da segunda fase, em que se insere *Dom Casmurro*, cuja análise específica ele fará posteriormente em *Dois Meninas*. Para o crítico, é tarefa do escritor estabelecer o deslocamento das “ideias fora do lugar” em nível formal, o que seria “a façanha de Machado de Assis”. A fidelidade à realidade brasileira observada e ao modelo europeu resulta na reedição de uma incongruência, então, qual seria a forma para o enredo machadiano? A articulação entre o universo de favor e o liberalismo é problema para Machado e premissa da sua construção: não se trata de constatar a incoerência entre ideias românticas e o tecido social brasileiro, mas reunir esses conceitos no plano formal. Seu mérito está em lhe dar os “desencontros”.

Noutras palavras, as relações de favor vieram a ser bem mais que um assunto. Puxando as ideias liberais para dentro do seu campo de gravitação, dão origem a um território com problemas, conflitos, prioridades e meandros próprios. Essa lógica reitera uma lógica real, naturalmente sem reproduzir a realidade inteira. Aqui o fundamento de tão singular brasilidade sem pitoresco, que todos reconhecem a Machado, e que ele próprio ambicionava (SCHWARZ, 2000, p. 101).

Schwarz (2000, p. 195) afirma que Machado aprofundou o estudo da autoridade paternalista, situando-se acima dos mitos burgueses de autonomia e autenticidade da pessoa, “e entrava pelas águas de Proust, Nietzsche, Freud & Cia”. Na segunda fase machadiana, em que se inscreve *Dom Casmurro*, já não haverá personagem puramente positiva nem suas certezas dogmáticas: o narrador assume seu arbítrio. Em *Duas Meninas*, o pesquisador inicia sua análise apontando a posição social do protagonista como elemento essencial para a (boa) recepção de sua narrativa, já enxergando, ao contrário dos críticos anteriores, o homem rico e machista para quem o desnível social e o atrevimento da vizinha são intoleráveis. “Neste sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise” (SCHWARZ, 1997, p. 11).

Para o pesquisador, quando se atenta para essa posição social, aparece a antipatia contra as prerrogativas de proprietário, chefe da família e dono da verdade do narrador, Bento, que antes eram ignoradas. Assim, acontece o “recuo”: o leitor começa a perceber as deficiências da narrativa, cujos excessos e incoerências dão um “depoimento inesperado sobre o narrador” (SCHWARZ, 1997, p. 12).

Assim é que, na estruturação desse romance, Schwarz (1997, p. 14) aponta duas partes bastante distintas, a primeira dominada por Capitu, a segunda, por Bento, ou “uma sob o signo do espírito esclarecido, outra o signo do obscurantismo”. Na primeira, há a luta contra o preconceito social e as superstições religiosas. A diferença de classe entre o casal enamorado é grande: Capitu, filha de pobres agregados, Bento, de fazendeiros abastados, mas a menina “domina” a situação com muita clareza e firmeza de propósitos. A ideia de fazer de Bento um padre é abandonada, Capitu ganha a confiança de Dona Glória e o respeito da família. Naturalmente, o leitor se envolve com os namorados e “torce” por eles, tomando “o partido das Luzes, contra o mito e a injustiça” (SCHWARZ, 1997, p. 14). Na segunda parte, porém, a tradição conservadora reaparece e se impõe. O ciúme de Bento leva o leitor a recapitular e, assim, o que era virtude (determinação, firmeza, lucidez) em Capitu transforma-se em vício e prova de mau-caratismo. “Começou a difamação escarninha e sombria das qualidades prezadas da Ilustração, indispensáveis à realização do indivíduo” (SCHWARZ, 1997, p. 17). Aqui, novamente, as “ideias fora do lugar”, demonstradas pela ironia machadiana.

Os princípios liberais proclamados e exaltados na primeira parte do romance são desmontados na segunda etapa. As ideias atrevidas, mostras da independência da personagem, transformam-se em desrespeito. A habilidade para contornar obstáculos, antes sinal de inteligência, é apontada como cálculo. E a mestria de Machado de Assis, sua “audácia artística”, segundo Roberto Schwarz, está em realizar esse procedimento, por meio da escrita de Bento, de maneira a não deixar dúvida em relação ao que quer provar estabelecendo exatamente outra dúvida: se a interesseira e dissimulada pessoa já estava na menina ou se criou com o tempo. Traduzindo: o que está em questão não é o mau caráter e a culpa de Capitu (isso já está “provado”), o que está em jogo é se o “mostro” é natural ou foi construído. Assim, dissolve-se na leitura qualquer questionamento quanto ao caráter da personagem, estabelecendo-se em seu lugar apenas a dúvida sobre em que momento ele se revela. O obscurantismo se fortalece na ideia que de uma mulher com independência moral e intelectual só poderia resultar a dissolução dos valores tradicionais da família, da qual é exemplo o adultério, para o narrador, consumado. Todas as qualidades de Capitu, que podem ser ligadas às ideias iluministas, “passam a ser outras tantas provas de um caráter falso, e, no limite, da traição conjugal”.

6.1 As diferenças necessárias

Em palestra na Feira Literária de Parati (FLIP), em 2008, Schwarz ressalta: “Foi apenas nos anos 60 que uma americana, Helen Caldwell, apontou a falta de confiabilidade do narrador Bentinho, reforçando sua posição patriarcal”¹². Ele ratificava o que havia indicado em *Duas Meninas*: “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” (SCHWARZ, 1997, p. 9). Ele se refere à dificuldade “para o espírito conformista” (idem) de desconfiar do protagonista, “um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira” (idem), e de lhe enxergar as incongruências, obscuridades e exageros da narrativa.

¹² Palestra proferida na 6ª edição da Feira Literária de Parati (FLIP), em julho de 2008. Cf. BRASIL, Ubiratan. Para Schwarz, Dom Casmurro é exemplo de lição de tolerância. Estadão, **Caderno Cultura**, 03 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,para-schwarz-dom-casmurro-e-exemplo-de-licao-de-tolerancia,200211,0.htm>>. Acesso em: 07 out. 2014.

Segundo o crítico, o olhar estrangeiro foi fundamental para tal percepção. O entendimento é de que a “desconfiança” na palavra de Bentinho não foi possível na primeira recepção nacional da obra, próxima no tempo, mas principalmente no campo ideológico da sociedade representada. Seria necessário um olhar de fora dessa realidade, para que se desse um primeiro estranhamento. Em 1984, o inglês John Gledson (1991) publica *Machado de Assis: Impostura e Realismo*. Admirador de Schwarz, afirma ter lido sistematicamente a obra de Machado de Assis após a leitura de *Ao Vencedor as Batatas*. Para ele, *Dom Casmurro* exemplifica o princípio realista de que só se pode encontrar a verdade quando se detém no particular – e foi isso que Machado de Assis fez em cada nível desse romance.

Gledson afirma que as narrativas em primeira pessoa são intencionalmente concebidas para agradar o leitor e induzi-lo a aceitar o ponto de vista dos narradores, que não o fazem somente com sutileza ou apresentação convincente dos fatos, mas utilizando o preconceito social. “Concordamos com eles porque compartilhamos suas atitudes – é por isso que a (possível) inocência de Capitu levou tanto tempo para ser descoberta e, talvez, também por isso, foi descoberta por uma mulher” (GLEDSON, 1991, p. 8-9). Para o crítico inglês, “Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos” (GLEDSON, 1991, p. 9).

Segundo o crítico, a distância no tempo permitiu perceber a representação da sociedade em termos críticos e assim questionar Bento como narrador, que, para ele, é o “narrador enganoso”. “É uma medida da grandeza de Machado o fato de que ele pode escrever um romance tão aceitável para seus leitores e, ao mesmo tempo, tão subversivo quanto às perspectivas normais desses mesmos leitores” (GLEDSON, 1991, p. 20). Sob o novo prisma, tem-se Bento inteligente, advogado competente e narrador imbuído de um objetivo: provar a culpa de Capitu. E o crítico vê no romance a representação da sociedade: “[...] não é um romance acerca da maldade pura, sem motivos, nem simplesmente uma série de retratos psicológicos ‘bem delineados’; é um romance sobre um grupo de pessoas que agem de acordo com a lógica de suas condições sociais e familiares” (GLEDSON, 1991, p. 50).

Focando a análise na figura de Bento, Gledson o “descasca” – para usar uma imagem do próprio personagem. Descreve-o como detentor de uma obsessão patológica, manipulador de fatos, vítima de mitos, o que o faz representar os outros – em especial Capitu e Escobar – de maneira viciada, “não só por certo grau de cálculo, mas por alguns equívocos fundamentais sobre a natureza humana, que, conforme se pode demonstrar, Machado não partilhava” (GLEDSON, 1991, p. 36). Na família Santiago, Gledson vê a estrutura social do período. A

prestação e contraprestação de favores no agregado José Dias; o comportamento pretensamente burguês de viver na cidade, mas com renda obtida no trabalho escravo; o poder do cristianismo católico, que exclui os “irmãos menos afortunados”; a dominação patriarcal, que, a despeito da ausência do pai, é exercida por D. Glória.

Gledson faz também uma longa análise da figura do agregado, principalmente sob o ponto de vista de Schwarz, como sendo aspecto fundamental da literatura machadiana. Corroborando a visão do crítico brasileiro, ele aponta as relações entre dominantes e agregados, aqui incluída Capitu, que, mesmo não sendo oficialmente agregada (mas com família estabelecida, filha de um funcionário público), mantém-se na relação de favor com a família Santiago, pois por ela é “adotada”. Ele conclui o estudo com a figura de José Dias: “Esse agregado, aparentemente descartável, é a expressão perfeita de uma sociedade que, em geral, é incapaz de se exprimir, inconsciente como é da própria natureza política, social e econômica” (GLEDSON, 1991, p. 174). Para o estudioso inglês, o agregado é o fundamento da concepção que Machado de Assis tinha de *Dom Casmurro*, tanto em razão da estrutura da família, da visão do romance quanto à história e à política brasileiras, quanto das correntes ideológicas.

Como se viu, durante mais de meio século, a recepção crítica de *Dom Casmurro* tomou a palavra de Bentinho como a “verdade” do romance. Bento Santiago é o bom moço enganado pela esposa. O rompimento com essa percepção só se dá na década de 1960 do século passado, inicialmente com Helen Caldwell, pioneira em levantar suspeita sobre a palavra do protagonista-narrador, seguida de Eugênio Gomes e Silviano Santiago, o primeiro estabelecendo, por meio da análise dos aspectos formais da obra, a ambiguidade da narrativa e chamando atenção para o caráter do narrador; o segundo, apontando a ideia de Bentinho como personagem de Casmurro e do romance como intenção do autor no desmascaramento de uma cultura fundada no “bacharelismo”. Já Roberto Schwarz propõe uma leitura inovadora do livro, baseada não simplesmente na análise do panorama da época, mas no que ele chama de “mecanismo social”: escravidão, paternalismo e sociedade do favor, tipicamente brasileiros, ornamentando-se com o ideário liberal-burguês europeu, para ele, um “quiproquó”, cenário em que Machado de Assis transita com desenvoltura, desatando os nós causados por esse imbróglio à literatura, tanto no plano formal quanto na composição do enredo, enquanto seus contemporâneos estão imersos exatamente na confusão das “ideias fora do lugar”.

A narrativa em primeira pessoa, que tanto iludiu a leitura, é uma das chaves para as novas análises críticas, quando estas começam a perceber Bentinho – não Machado – como narrador. A diferença é fundamental:

Só existe uma intenção, a de Machado de Assis. Ele queria produzir um texto híbrido, libelo e defesa ao mesmo tempo. E só existe um texto, o assinado por Bento Santiago, e não um cruzamento de dois textos. É seguindo a intenção autoral de Machado de Assis que *Dom Casmurro* produz uma obra que contém num só texto o texto e o avesso do texto (ROUANET, 2008, s/p).

O texto é assinado por Bento Santiago, e quem é ele? Moço de família rica, órfão de pai; mãe amantíssima; criado para ser padre. Boa educação, advogado. A família vive na cidade, com renda oriunda de casas de aluguel e escravos (obtidos com a venda de propriedade rural) postos no ganho, cercada de familiares e agregados, com quem estabelece relações de favor, incluindo a vizinhança. Ainda criança, Bento se apaixona por Capitu, uma vizinha, de condição social inferior, menina determinada e de “ideias atrevidas”, no início rejeitada pela mãe de Bento, que o prometera padre. Com a ajuda da amiga e de um agregado, livra-se do sacerdócio e com ela se casa. Uma série de indícios o convence de que a esposa o trai com seu melhor amigo, Escobar. A descoberta da traição se dá por um olhar lançado por ela a Escobar quando este morre. O protagonista escreve sua história e afirma o adultério da esposa, sem prova concreta, mas apenas com os fatos e recordações que ele mesmo narra e comenta.

Em outras palavras, um homem do tempo do Segundo Reinado no Brasil, que narra sua história passada entre 1857 e 1872. Rico, capitalista, culto, vive na cidade grande como um burguês, capaz de citar de “Dante a Montaigne”, mas tem a origem da riqueza no meio rural e na exploração do trabalho escravo. Machista, assusta-se com as “ideias atrevidas” da mulher por quem se apaixona. Não gosta de política, de cujas ideias “confusas” se afasta, e a elas só se refere com pilhérias. É o típico homem do período descrito por Sérgio Buarque e inserido nas “ideias fora do lugar” apontadas por Roberto Schwarz, da mesma forma que seus contemporâneos fictícios e reais – estes que lhe recepcionam e analisam o texto. Bentinho fala para seus iguais. Por isso, sua palavra é tida como verdade. Seria necessária a diferença: o tempo (mais de meio século); a análise de uma mulher, sob um prisma feminista; o olhar do outro, o estrangeiro, e o desmascaramento ideológico, com outros instrumentos de análise, para suscitar, pelo menos, a dúvida.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da recepção de *Dom Casmurro*, certamente uma das maiores fortunas críticas da literatura brasileira, não foi linear ou monótona, pelo contrário, sempre apresentou momentos de ponta alternados a alguns de menor efervescência, sem, no entanto, períodos de pouca ou nenhuma produção crítica acerca do romance. De certa forma, porém, esse recebimento caracterizou-se por uma espécie de “progressão” – não em seu sentido de evolução, mas no de desenvolvimento graduado e ininterrupto, sem entrar em questões de mérito quanto à qualidade das análises.

O fenômeno observado em fins do século passado, mais exatamente na década de 1990 – que ultrapassou os jornais e chegou às páginas dos livros, rendendo produções críticas durante todo o último decênio desse século –, fez o movimento inverso da trajetória até então observada: ignorou (e até recusou) essa “progressão” crítica, retomando e reproduzindo a recepção do início do século anterior, quando do lançamento do romance. Tal recorte justifica este trabalho, que buscou pesquisar a produção do período com a metodologia e fundamentação teórica da Crítica Literária Marxista, além do auxílio instrumental da Estética da Recepção.

Assim, aplicando a proposta metodológica – formulada pela Estética da Recepção – da pergunta e da resposta, elaborou-se a problematização: por que, depois de um longo trajeto na interpretação de *Dom Casmurro*, partindo da análise do protagonista como moço ingênuo e enganado e chegando ao narrador como manipulador e à consolidação da ideia da “dúvida” como o cerne da obra, modernos leitores (com a peculiaridade de serem escritores) voltam à interpretação do início do século passado, reafirmando as primeiras recepções?

Portanto, faz-se necessária a abordagem histórico-social para o entendimento de como a realidade social vira forma, como requer a Crítica Literária Marxista, e, no caso específico desse grupo de recebedores, a reconstituição do horizonte do leitor, como orienta a Estética da Recepção. O que legitima o uso das duas correntes é o fato de esta pesquisa encarar os críticos recentes não só como pertencentes a determinadas classes sociais, mas como produto destas. Na definição gramsciana, são sujeitos engajados na organização das práticas sociais, exercem a função de intelectuais e são reconhecidos como tal pela sociedade. Segundo Gramsci (2013, p. 22), “poderia dizer-se que todos os homens são intelectuais, mas que nem todos possuem na sociedade essa função de intelectuais”.

Tanto a primeira quanto a segunda necessidade podem ser satisfeitas pelo instrumento de contextualização, buscando “visualizar” o período histórico em que essa recepção acontece. Segundo Terry Eagleton (2011, p. 8): “Discorrer sobre a obra de um crítico marxista como, por exemplo, Georg Lukács, sem examinar os fatores históricos que moldam sua crítica, não é nada satisfatório”. Considerando-se as características do grupo de leitores abordado, cujo horizonte é determinado pela relação com a mídia, a reconstituição deve feita num âmbito mais recortado: o do universo jornalístico, em razão de que a maioria dos envolvidos atuava na grande imprensa brasileira, tendo se dado aí o início da reação à tendência da recepção crítica de se afastar cada vez mais da unilateralidade das primeiras análises, feitas apenas sob o prisma de Bento Santiago.

Nessa reconstituição, há de se observar, primeiramente, que a imprensa no período era a grande formadora de opinião da sociedade. Ao contrário do que acontece atualmente, quando a mídia eletrônica ganha cada vez mais espaço, tornando o papel obsoleto (vide o fechamento de grandes e tradicionais jornais em todo o mundo ocidental), a década de 1990 viveu a culminância do poder dos grandes veículos impressos de comunicação de massa, que exerciam influência sobre o pensamento na sociedade brasileira maior que o de qualquer outro setor, aqui incluída a academia e a teoria literária, ignoradas e até mesmo ridicularizadas pelo jornalismo cultural (como se percebeu no histórico da polêmica de que trata esta pesquisa).

O Brasil, no decênio de 1990, conheceu transformações profundas de caráter institucional e econômico. Os governos federais nesse período consolidaram concepções de aprofundamento do neoliberalismo que foram vastamente divulgadas por amplos setores da mídia, interessados na execução da política econômica de desmonte do Estado, principalmente nas privatizações do setor produtivo, objeto da ambição dos maiores conglomerados de comunicação do país. Na prática, os grandes grupos de comunicação (Abril, Rede Globo, SBT, RBS e os jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, entre os principais) elaboraram um sistema de apoio às ações e ideias privatizantes e liberalizantes iniciadas por Fernando Collor e consolidadas por Fernando Henrique Cardoso.

As privatizações nas telecomunicações e nas concessões de rádio e TV e também na exploração de TV a cabo determinaram o apoio irrestrito dessas empresas de comunicação ao governo. E a imprensa, então, funcionava como um escudo de proteção para o *stablishment*, construindo um discurso hegemônico que conduziu a uma via única de pensamento pró-neoliberal na sociedade no fim do século passado.

Como os pilares de sustentação do pensamento neoliberal, que preconiza o Estado mínimo, são a moeda estável, o sistema fiscal forte e a ausência de benefícios sociais, a tônica

de seu discurso, encampado pela grande imprensa, é o combate sistemático e rigoroso aos movimentos sociais – principalmente o sindical – e às suas reivindicações. Nesse fim de século, as exigências e solicitações da sociedade, principalmente as de seus setores minoritários, encontram especial resistência. Avanços na organização de mulheres, negros, homossexuais, populações indígenas e outros segmentos de “minorias” não tinham a contrapartida de ações do poder público (não havia políticas sociais), tampouco eco no pensamento e discurso hegemônico dos grandes meios de comunicação de massa.

A base material para esse discurso centrava-se no estabelecimento de “novas” relações de produção, com a precarização do trabalho, cuja execução se dá pela ampliação e intensificação da exploração da força de trabalho, pelo dismantelamento da resistência sindical e conseqüentemente pelo crescimento do desemprego, o que incorpora o país à chamada globalização. Com as reformas neoliberais e as condições econômicas — reestruturação industrial, recessão, juros altos e abertura comercial à concorrência internacional — estabelece-se um quadro de alto índice de desocupação nos grandes centros urbanos, degradação dos contratos salariais (informalização e terceirização), configurando-se total deterioração do mercado de trabalho. Esse cenário interno é reforçado pela conjuntura internacional, que, com a derrocada do chamado socialismo real (queda do Muro de Berlim e o fim da URSS) caracteriza-se pela hegemonia neoliberal no mundo, para a qual o Brasil, na América Latina, cumpre papel fundamental.

Com a globalização se disseminam as ideias neoliberais, apregoando um tempo moderno, de novas tecnologias, diminuição de espaço e tempo para a realização do trabalho, grande tráfego de informações e técnicas, além de inovadores produtos, com a padronização dos valores ocidentais e o incentivo cada vez maior ao consumo supérfluo e exagerado.

Apesar de parecer contemporâneo, o processo de globalização encontra uma descrição já no Manifesto do Partido Comunista, de Marx e Engels:

A necessidade de mercados cada vez mais extensos para seus produtos impele a burguesia para todo o globo terrestre. Ela deve estabelecer-se em toda parte, instalar-se em toda parte, criar vínculos em toda parte.

Através da exploração do mercado mundial, a burguesia deu caráter cosmopolita à produção e ao consumo de todos os países. Para grande pesar dos reacionários, retirou debaixo dos pés da indústria o terreno nacional. (...) Em lugar da antiga autossuficiência e do antigo isolamento local e nacional, desenvolveu-se em todas as direções um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isso tanto na produção material quanto na intelectual. (MARX, 2007, p. 49)

No campo ideológico, essa conjuntura propicia uma distinta percepção da realidade social, com a profusão de novos métodos e formas de gestão, as chamadas reengenharias laborais e a flexibilização de leis trabalhistas, propagando a ideologia de mercado e precarizando, juntamente com o trabalho, a própria consciência social da classe trabalhadora. No Brasil, um exemplo disso pode ser encontrado no âmbito jornalístico (contexto importante nesta pesquisa): na década de 1990 se impõe com força a figura do PJ (contrato com pessoa jurídica), uma relação laboral que privilegia as grandes “estrelas” da mídia, prejudica a massa de trabalhadores assalariados do jornalismo e praticamente retoma relações de trabalho medievais. O jornalista PJ é um “artesão”, que recebe quando entrega o trabalho, não tem garantias ou benefícios trabalhistas sequer do próprio capitalismo. Essa ideia foi encampada pelos grandes veículos de comunicação, exatamente com o discurso de “modernização” das relações de trabalho, fortalecendo a ideia de que direitos dos trabalhadores (e consequentemente a luta por eles) são conceitos arcaicos e ultrapassados.

Segundo Gramsci, existem dois tipos de intelectuais: o tradicional e o orgânico. O primeiro vincula-se a determinados grupos sociais, corporações e instituições, expressando seus interesses particulares. Entre as principais instituições que produzem intelectuais estão a Igreja, as Forças Armadas, a universidade e a imprensa, constituindo-se esta última no universo no qual atuam os escritores objeto desta pesquisa. “O tipo tradicional de intelectual confere-se vulgarmente ao literato, ao filósofo, ao artista. Por isso, os jornalistas que se julgam escritores, filósofos ou artistas também se consideram *verdadeiros* intelectuais” (GRAMSCI, 2013, p. 21).

De acordo com essa concepção, as classes dominantes estruturam seu poder político no campo ideológico, cabendo aos seus intelectuais a tarefa de produzir e reproduzir a ideologia, e é dessa maneira que se comportam os membros desse grupo que se forma na imprensa: no sentido de buscar hegemonizar na sociedade os valores culturais e sociais e a percepção da realidade, assegurando os interesses dessas classes. Assim, só se compreendem as atividades intelectuais considerando-se sua situação no conjunto das relações sociais. No caso específico do período abordado, os intelectuais da grande mídia atuam firmemente no combate às reivindicações da sociedade, produzindo e reproduzindo o discurso conservador. Os ficcionistas que inauguram a polêmica contra a “nova crítica”, no fim do século passado, reagem contra o que chamam de “tempos de liberalidade”. De seus textos se depreende o combate às ideias feministas, o preconceito contra grupos minoritários da sociedade e a negação do conhecimento científico, por meio da tentativa de ridicularizar a teoria que contradiz sua visão de literatura.

Essa forma de atuação não é, em nenhum momento, inconsciente, pelo contrário. Os ficcionistas que abrem a polêmica e promovem uma verdadeira “guerra” à crítica acadêmica por quase dez anos nas páginas dos jornais atuam organizadamente. Existe uma espécie de sentimento de pertencimento a um “corpo”. Mais do que resultado de meras afinidades pessoais (são amigos entre si) e geracionais, seus textos interagem, conversam, citam-se, afirmando, dessa forma, uma posição concreta e coerente com seus valores de grupo.

Em todos esses textos está presente o tom jocoso e sarcástico, que tão bem serve à crônica, para tentar ridicularizar a recepção crítica que contraria as primeiras impressões. Dalton Trevisan (2007, p. 36), já em sua primeira publicação, refere-se aos estudiosos como “gente ilustre, nossos machadistas”, para em seguida desancá-los a interpretação, afirmando que esta subestima o engenho e a arte de Machado de Assis. Mesmo em linguagem coloquial, percebe-se o conhecimento teórico do cronista – ele aborda elementos de análise literária, como temática do autor e composição de personagens –, utilizado exatamente para combater a teoria.

A reação à mudança dos valores, principalmente “morais”, da sociedade resta evidente nas crônicas. No texto de Otto Lara Resende (1993, p. 126), por exemplo: “O Dalton Trevisan e eu recusamos o cinto de castidade que impuseram a Capitu. Só ela tem de ser fiel nesta época de permissividade?”, percebe-se que o combate é não teoria, mas, de forma irônica, à “época de permissividade”. Se os tempos são permissivos, os valores tradicionais da família já ruíram, o adultério é a norma, todo mundo é “pecador”, portanto, a defesa de Capitu seria resultado dessa permissividade (mulher independente, de “ideias atrevidas”).

A argumentação dos cronistas reage às ideias emancipacionistas da mulher, por meio da utilização de conceitos machistas, tanto no que tange à teoria, quanto na análise da própria obra. Resende (1993, p. 127), p.ex., depois de ignorar Hellen Caldwell e de receber advertência de um leitor, reconhece a pesquisadora, mas despreza a importância de seu estudo: “Entendo, porém, que foi o livro de Eugênio Gomes que em 1967 fundamentou e vulgarizou a tese do ciúme de Bentinho para inocentar Capitu”. Já Antonio Callado (1997, p. 253) se diz “furioso contra aqueles que querem roubar a Capitu o que ela tem de inebriante, capitoso, a infidelidade”, ou seja, a mulher só é relevante sob o ponto de vista de seu comportamento sexual, e todas as suas outras características não têm força, não são “capitosas” o suficiente para fazê-la interessante.

Millôr Fernandes (2007, p. 122) é o menos discreto no grupo de cronistas quando se trata de afirmações preconceituosas, a começar pela terminologia chula, que garante a comicidade do texto, mas revela sua base na arraigada cultura machista brasileira: “Que

dúvida, cara pálida? Capitu *deu* para Escobar”. O cronista tenta provar o adultério e também a homossexualidade de Bentinho e Escobar por meio de citações de conversas entre os personagens do romance. Descontextualizando os trechos, apresenta-os como se fossem um diálogo entre rapazes cariocas nos dias atuais e consegue dar um tom cômico e irônico ao texto. Inicialmente, já sinaliza não ter dúvida quanto à existência do adultério e ridiculariza o debate: “se Escobar, herói do romance, tinha ou não tinha comido a Capitu, eterna e tola discussão entre belettristas” (FERNANDES, 2008, p. 121). Segue tentando minimizar a crítica acadêmica:

[...] não vou discutir a maciça, inexpugnável **web** protecionista que se formou em torno dele [Machado]. Não quero polemizar (falta-me vontade e capacidade) com a candura que os erúditos (com acento no ú, por favor) têm pra relação *equivoca* da Capitu, a dos olhos de ressaca (que Machado não explica se era ressaca do mar ou de um porre) e Escobar, o mais íntimo de Bentinho, narrador e personagem do livro (evidentemente alter ego do próprio Machado) (FERNANDES, 2008, p. 121-122).

A passagem é indicativa de que o articulista não diferencia autor de narrador, creditando a Machado todo o pensamento de Bento Santiago. Indica também seu alinhamento à corrente que não admite questionamentos ao “dogma machadiano” (centrado na palavra de Bento), mas não se peja em adaptar-lhe o texto, ignorando (ou fingindo ignorar) que a acepção da palavra “ressaca” como movimento de ondas, mar agitado, ou seja, o encontro de uma vaga com outra vaga ou saca, por isso, “re-saca”, é a original, enquanto o sentido de sensação desagradável após a ingestão excessiva de bebida alcoólica é uma analogia com a indisposição do mar, portanto, posterior àquela, um brasileirismo contemporâneo, com sentido figurado¹³, gíria recente, ainda não em voga no fim do século XIX, não podendo ser Machado ambíguo nesse ponto, restando clara a metáfora dos olhos que tragam como as ondas violentas do mar. Assim, Fernandes descontextualiza o texto machadiano, a exemplo do que faz com as passagens que comentam a amizade entre Bento e Escobar.

A confusão entre autor e narrador também aparece no texto de Dalton Trevisan: “Se o autor não merece fé, a confusão é geral” (TREVISAN, 2007, p. 40), e o cronista se arvora em detentor da verdade da palavra de Machado: “Epa, mais respeito, com a própria, a exata, a verdadeira intenção do autor” (TREVISAN, 2007, p. 41). Também Antonio Callado, exigindo

¹³ Ressaca. [De *re* + *saca*2 (4).] *S. f.* **1.** Refluxo de uma vaga, depois de se espriar ou de encontrar obstáculo que a impede de avançar livremente. **2.** A vaga que se forma nesse movimento de recuo. [Antôn., nestas acepç.: *saca*2 (4)] **3.** O encontro dessa vaga com outra (a *saca*), que avança para a praia ou para o obstáculo. **4.** *Bras.* Investida fragorosa, contra o litoral, das vagas do mar muito agitado. **5.** Fluxo e refluxo; inconstância, versatilidade, volubilidade. **6.** *Bras. Fig.* Indisposição de quem bebeu, depois de passar a bebedeira. **7.** *Bras. Fig.* Enfado, cansaço provocado por noite passada em claro. Cf. Dic. Aurélio, p. 1496.

deferência, insurge-se contra os que discordam do que o grupo elegeu como preceito fundamental: “Respeitemos um dos dogmas da nossa literatura, que é o da maculada conceição do filho de Capitu com Escobar” (TREVISAN, 2007, p. 41).

Capítulo à parte mereceria o tratamento dado ao conhecimento científico e à fortuna crítica de Machado de Assis, tanto pelos cronistas quanto pelos órgãos de comunicação. Otto Lara Resende, p. ex., quando remete à prova do vestibular, diz-se indignado com a utilização de apenas uma versão (a do ciúme), sem aventar a possibilidade do adultério. No entanto, no decorrer de sua argumentação, sua indignação volta-se à crítica literária: após afirmar que a hipótese de não haver traição foi suscitada por Eugênio Gomes, ele já classifica essa interpretação como “gratuita e absurda, que terá sido levantada como simples quebra cabeça, um joguinho enigmático pra descansar o espírito numa hora de folga e tédio” (RESENDE, 1993, p. 125). Ao mesmo tempo em que ignora Hellen Caldwell, procura ridicularizar Eugênio Gomes.

Nos textos de Dalton Trevisan, já apontamos o tratamento destinado à crítica especializada, e os outros cronistas seguem-lhe os passos. O meio pelo qual são veiculadas suas ideias, os grandes jornais de alcance nacional, tampouco trata a academia com alguma deferência. Como se viu, estudos de grande relevância sobre a obra machadiana são ignorados, e críticos do porte de Roberto Schwarz e Silviano Santiago são citados como professores de cursinho pré-vestibular, recebendo menos espaço do que leitores que enviam cartas às redações. Somente após quase uma década de publicações destinadas ao tema, a Folha de São Paulo publica textos completos desses estudiosos e promove debates envolvendo os membros da academia universitária.

Retomando o exame que Gramsci faz do papel social dos intelectuais, temos a distinção entre os tradicionais e os orgânicos. Estes não mais estão interessados apenas na produção de discursos, mas na organização das próprias práticas sociais, enquanto os primeiros isolam-se em um universo atrasado, mantendo-se fechados e alheios ao curso da história. Considerando-se independentes e superiores, acima das classes sociais e dos problemas concretos do mundo, esses representantes da intelectualidade tradicional excluem-se dos avanços sociais e científicos. No entanto, pelo reconhecimento à função do intelectual (dos dois tipos), os papéis, assim como a intervenção concreta na sociedade, podem não ser tão estanques. E o isolamento dos tradicionais não é tão anódino como pode parecer.

Por um lado, intelectuais ligados à academia (que seriam *a priori* representantes da intelectualidade tradicional) cumprem o papel de orgânicos, engajando-se em correntes científicas que preconizam a inserção das atividades intelectuais no curso da vida real. Para

Terry Eagleton (2011, p. 9), a crítica literária marxista tem uma tarefa bastante definida na sociedade, para além dos arquivos universitários:

O marxismo é uma teoria científica das sociedades humanas e da prática de transformá-las; e isso significa, de modo muito mais concreto, que a narrativa que o marxismo deve oferecer é a história da luta dos homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão. Não há nada de acadêmico nessa luta, e o prejuízo é nosso quando nos esquecemos disso.

Por outro, intelectuais tradicionais, na legítima acepção gramsciana (escritores, artistas e jornalistas que se crêem os *verdadeiros* intelectuais), encastelados em sua instituição, a imprensa, rejeitam o conhecimento científico, os avanços sociais, as transformações morais e culturais, cultuando-se como superiores, fora do tempo e da história. Tal encastelamento, porém, não pressupõe inação, pelo contrário. Por meio de suas instituições e corporações esses grupos participam ativamente da luta ideológica e buscam exercer efetivamente sua influência na sociedade. Assim, no caso específico observado, vemos que a investida desse grupo de escritores contra o que denominam “nova crítica” (a recepção especializada que põe em xeque a palavra de Bento Santiago) inicia-se com o questionamento a uma questão de exame admissional à universidade. Otto Lara Resende (1993, p. 125) já indaga, na crônica que inaugura a polêmica: “De onde os senhores professores tiraram este despropósito e o passam aos imberbes e indefesos vestibulandos?”. A preocupação, percebe-se, é com a educação: a intelectualidade encastelada em seus muros de papel não deseja que novas e distintas ideias cheguem aos bancos escolares.

Na defesa do que entendem como a tradição literária, exigem respeito aos dogmas e não admitem inovações teóricas. A forma *blasé* do discurso encobre uma espécie de fúria que não se contém diante das divergências e não aceita o contraditório. Assim, ferrenhamente ideológicos, esses intelectuais buscam perpetuar seu poder e influência sobre a sociedade, com base na hegemonia do discurso e na negação dos processos reais de transformação histórica. Essa contradição não é nova na realidade brasileira, como analisado por Roberto Schwarz nas *Ideias fora do lugar*:

Portanto, para bem lhe reter o timbre ideológico é preciso considerar que o nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente. Note-se, de passagem, que este padrão iria repetir-se no século XX, quando por várias vezes juramos, crenes de nossa modernidade, segundo as ideologias mais rotas da cena mundial. Para a literatura, como veremos, resulta daí um labirinto singular, uma espécie de oco dentro do oco. (SCHWARZ, 2000, p. 21)

O discurso vazio, que denuncia a contradição entre uma modernidade anunciada e uma prática conservadora, está presente no “liberalismo escravagista” analisado por Schwarz e igualmente no neoliberalismo repressor do fim do século passado no Brasil. Os intelectuais da polêmica levantada contra a existência da dúvida em *Dom Casmurro* caracterizam-se como grupo, vinculado à instituição da imprensa, que expressa interesses de classe, produzindo e reproduzindo seus valores no campo ideológico. São os iguais que se reconhecem na prática neoliberal, que, assim como sua “antecessora”, a liberal, articula-se ideologicamente a uma moralidade arcaica e patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARARIPE JR. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960. v. II.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

_____. **Helena**. 1. ed. São Paulo: Egéria Ltda., 1978.

_____. Instinto de Nacionalidade. In: **Crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1944.

_____. **Ressurreição**. São Paulo: Editora Três, 1982.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis – O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

BRASIL, Ubiratan. Para Schwarz, Dom Casmurro é exemplo de lição de tolerância. Estadão, **Caderno Cultura**, 03 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,para-schwarz-dom-casmurro-e-exemplo-de-licao-de-tolerancia,200211,0.htm>>. Acesso em: 07 out. 2014.

BUARQUE, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CALLADO, Antonio. **Crônicas de fim do milênio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades Ltda., 1977.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A Educação pela Noite & outros Ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CARVALHO Ronald. **Pequena História da Literatura Brasileira**. 6 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1919. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/00391300/003913_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2013.

CAPITU. Folha de São Paulo, **Caderno Mais**, de 28 de março de 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs28039910.htm>>. Acesso em: 07 set. 2014.

COSTA LIMA, Luiz et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

FERNANDES, Millôr. O outro lado de Dom Casmurro. In: **Quem é Capitu?**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FRANCHETTI, Paulo. No banco dos réus. Notas sobre a fortuna crítica recente de Dom Casmurro. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 23, n. 65, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142009000100019&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 29 abr. 2013.

GOMES, Eugênio. Machado de Assis e o despropósito. In: **Espelho contra espelho**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

_____. Machado de Assis Hiperbólico. In: **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

_____. Resenha de Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos de Astrogildo Pereira. **Machado de Assis em Linha**, a. 3, n. 6, dez. 2010. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero06/num06artigo10.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGELS, F. Carta a Joseph Bloch. In: **Obras escolhidas em três tomos**. Trad. de José Barata Moura. Lisboa: Editorial Avante!, 1985. Tomo III.

_____. **Marxismo e crítica literária**. Trad. de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **A formação dos intelectuais**. Trad. de Serafim Ferreira. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 2013.

GUALDA, Linda Catarina. Representações do feminino em *Dom Casmurro*: o silêncio de Capitu. **O Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UFRJ**, n. 9, 2008.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**, 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: **A literatura e o leitor**. Coord. e Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. Trad. de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

_____. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858 esboços da crítica da economia política. Trad. de Mário Duayer e Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

_____. **Contribuição à crítica da Economia Política**. Trad. de Maria Helena Barreiro Alves. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro CORAG, 2005.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. Série 5ª, Brasileira – Biblioteca Pedagogia Brasileira.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos**. 3. ed. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008.

PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social**. Trad. de Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Brasiliense, 1964.

PUJOL, Alfredo. Machado de Assis, sua nova estética: Memórias póstumas de Brás Cubas. In: **Machado de Assis, conferências (1917)**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=89&sid=242>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

RESENDE, Otto Lara. **Bom dia para nascer**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo. Dom Casmurro alegorista. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, mar./maio 2008. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892008000200011&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 jan. 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **A Nova Geração. Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. III.

_____. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

TREVISAN, Dalton. **Dinorá**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Capitu sou eu**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB. **Secom UnB**, 07 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7413>>. Acesso em: 21 dez. 2012.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Intr. de Heron Alencar. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

_____. **Um irmão de Brás Cubas, Estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1903. 3ª. Série. Disponível em: <<http://www.literaturaemfoco.com/?p=4368>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da Literatura**. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora Ática S.A., 2004.