

2º CICLO DE ESTUDOS LITERÁRIOS,
CULTURAIS E INTERARTES

Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: Olhares Oblíquos Transatlânticos

Pollyanna Souza Silva Zampirom

M

2021/2022



Pollyanna Souza Silva Zampirom

Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: Olhares Oblíquos Transatlânticos

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Pollyanna Souza Silva Zampirom

Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: Olhares Oblíquos Transatlânticos

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio

Membros do Júri

Professor Doutor

Faculdade - Universidade ...

Professor Doutor

Faculdade - Universidade ...

Professor Doutor

Faculdade - Universidade ...

Classificação obtida: Valores

Aos meus pais, Gilmar e Elizabet, pelo amor, pela arte, pela força e coragem, e pela vida.

Ao meu irmão, Nathan, por sempre torcer por mim.

Ao meu marido, Gustavo, cuja paciência e apoio mantiveram-me firme desde sempre e até aqui.

Ao Mestre Antonio Sobrinho Milhomem, pelos ensinamentos do Caminho das Mãos Vazias, que sempre me deram uma direção.

Aos meus companheiros de trabalho, amigos e familiares, cuja lealdade e carinho fizeram-me uma pessoa melhor e mais compreensiva.

Ao Professor Marcelo Freire, pela inspiração.

À Prof.^a Dr.^a Rita Começanha, que nunca soltou a minha mão.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Maria de Lurdes Sampaio, a quem não tenho palavras para agradecer.

Sumário

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo.....	5
<i>Abstract</i>	6
Introdução.....	7
1. Da Criação e da Crítica: Revisitação de Autores e Romances Oitocentistas em Língua Portuguesa	9
1.1. O estranho silêncio dos escritores: a ausência de diálogos explícitos entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis	9
1.2. O silêncio dos críticos: uma desatenção demasiada prolongada	29
2. Enlaces	60
2.1. Microcosmos: novos e dédalos familiares	60
2.2. <i>What's in a Name?</i> Semelhanças e dissimilaridades entre as personagens e as suas ações de <i>O que Fazem Mulheres</i> e de <i>Dom Casmurro</i>	70
2.2.1. Ludovina e Capitolina	74
2.2.2. João José Dias e José Dias - João José Dias e Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro.....	81
2.2.3. Dona Angélica e Dona Glória	90
3. Desenlaces	97
3.1. Do convento para Casa e para o Casamento – ou o triunfo da moral burguesa.....	97
3.2. Um casamento com um oceano pelo meio – a impossível fuga ao patriarcado	102
3.3. A portuguesa (Dudu), a brasileira (Capitu) e... talvez outra portuguesa (Ludo) – encontros virtuais.....	114
Considerações Finais	118
Referências Bibliográficas	120
1. Ativa	120
2. Passiva	121

Declaração de Honra

Declaro que o presente trabalho é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito acadêmico.

[Porto, Setembro de 2022]

[Pollyanna Souza Silva Zampirom]

Agradecimentos

“A arte oferece-nos a única possibilidade de realizar o mais legítimo desejo da vida – que é não ser apagado de todo pela morte.”

(Eça de Queirós)

Obrigada a todos que estiveram comigo durante a execução deste trabalho, mesmo que à distância.

Resumo

Com este trabalho propomo-nos contribuir para um melhor conhecimento das relações literárias e culturais entre Portugal e o Brasil e para o recente debate sobre as relações entre dois grandes escritores oitocentistas: Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. Apesar de os autores se terem mantido praticamente em silêncio sobre as respectivas obras, há sinais claros de se terem lido mutuamente, como já alguns investigadores provaram no cotejo de alguns dos seus romances. Nesta dissertação, aproximamos os romances *O que Fazem Mulheres. Romance Filosófico* e *Dom Casmurro*, procurando demonstrar que a obra machadiana, para lá do diálogo com grandes obras de autores universais, como é o caso de Shakespeare, entretece relações quer a nível temático quer narratológico, de estratégias narrativas com *O que Fazem Mulheres*, de Camilo, num jogo de aproximação e de distanciamento visível numa leitura atenta.

Palavras-chave: ciúme, casamento, patriarcado, digressão, intertextualidade.

Abstract

In this project we propose to contribute to a better understanding about the literary relations between Portugal and Brazil and to the recent debate about the relations between two renowned writers: Camilo Castelo Branco and Machado de Assis. Although the authors used to be quiet about reading each other's work, there are noticeable signs that both authors had done it, as some researchers have already proved when comparing and analyzing some of their novels. In this essay, we compare the novels "*O que Fazem Mulheres. Romance Filosófico*" and "*Dom Casmurro*", seeking to demonstrate that Machado de Assis' work, as it is with universal writers' work, such as Shakespeare, entwines relations with Camilo's "*O que Fazem Mulheres*" regarding the themes and narrative strategies, in a way that is only noticeable in an attentive reading.

Keywords: jealousy, marriage, patriarchy, digression, intertextuality.

Introdução

Proponho-me aqui a analisar comparativamente duas riquíssimas obras: *O que Fazem Mulheres. Romance Filosófico*, de Camilo Castelo Branco; e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Algumas características importantes a serem destacadas ao longo dessa pesquisa são: a figura da mulher nas histórias dos narradores-personagens, bem como o seu posicionamento perante a família e a sociedade; breve análise psicológica dos envolvidos, ou seja, os mecanismos que comandam algumas ações humanas, e elementos da retórica literária no estilo de escrita dos autores; veremos como os romances se situam também numa continuidade dos romances de casamento e adultério oitocentistas; entre outros critérios que serão tratados ao longo do trabalho.

No Capítulo 1, intitulado “Da Criação e da Crítica: Revisitação de Autores e Romances Oitocentistas em Língua Portuguesa”, procurei fazer um levantamento de notas jornalísticas e de estudos críticos que se debruçaram sobre as respectivas obras. Neste quadro, foi de grande utilidade o ensaio de Arnaldo Saraiva, “Camilo e Machado: encontros e desencontros”, que procede já a uma recapitulação sumária deste mistério literário. Procedemos, de seguida, a um recenseamento e a uma apresentação de ensaios que permitem um melhor conhecimento e compreensão das relações intertextuais entre obras tão distantes no espaço, e, sobretudo, sobre a presença de Camilo em Machado. Por motivos diversos, a obra de Camilo Castelo Branco era por vezes percebida como tendo semelhanças com as de Machado de Assis, sem atenção à cronologia. É o que nos diz Motta Oliveira:

Como brasileiro e carioca, sem nem imaginar que existia um escritor que se chamava Camilo Castelo Branco – não se estuda a literatura portuguesa no ensino médio no Rio de Janeiro – comecei a ler Machado de Assis na minha adolescência. E fiquei encantado. Percebia uma ironia que me agradava, adorava a forma como o autor brincava com as teorias e se dirigia ao leitor. Aí, um dia, por acaso, li Camilo. E pensei: existe alguém que escreve como Machado. Só mais tarde fui perceber que de fato é o inverso. Existiu alguém, no Brasil, que escreveu ao modo de Camilo. Uns vinte ou trinta anos depois dele. (Oliveira 1982: 180)

O capítulo 2, “Enlaces”, é dedicado a um estudo comparativo da diegese das obras (*O que Fazem Mulheres* e *Dom Casmurro*), evidenciando os pontos de convergência que se devem à efabulação do tema do ciúme e a uma releitura da famosa obra de Shakespeare, *Othelo*. A tese central, neste capítulo, prende-se, no entanto, com as personagens dos dois romances. A nosso ver, há ecos e ressonâncias das personagens de *O que Fazem Mulheres* em *Dom Casmurro*, num jogo de aproximação e de distanciamento, que estimula a imaginação dos leitores. Procuramos fundamentar estas convergências sem considerar qualquer influência acrítica, dadas as reflexões de Machado de Assis. Quer num romance quer noutro, encontramos personagens femininas invulgares, não conformes a figurinos femininos da época, apesar do retrato desfocado que temos da famosa Capitu.

No capítulo 3, “Desenlaces”, refletimos sobre o destino dado às personagens femininas pelos seus autores, num processo de desromantização que pode surpreender alguns leitores. É em virtude deste processo que convocamos para este capítulo a peça teatral *Madame*, de Maria Velho da Costa, em que comprovamos a sobrevida de Capitu. Maria Velho da Costa deixa de lado a personagem camiliana, o que pode ser lido como mais um sinal de que o romance de Camilo Castelo Branco em estudo ainda precisa de reabilitação. É para a revalorização de *O que Fazem Mulheres* que este trabalho também foi escrito, sendo nosso objetivo principal iluminar as relações e diálogos ínvios entre dois inquestionáveis gênios do século XIX.

Estes estudos oferecem conhecimentos acerca destes escritores que tanto contribuíram para a construção literária luso-brasileira, sendo possível observar os possíveis distanciamentos e aproximações entre eles. Foi a partir dos últimos anos que análises começaram a ser feitas concomitantes a questionamentos extremamente plausíveis, e há que ter em conta que já em 1982, Jacinto do Prado Coelho escrevia o seguinte: “vale a pena estudar as relações entre os dois escritores”.

DA CRIAÇÃO E DA CRÍTICA: REVISITAÇÃO DE AUTORES E ROMANCES OITOCENTISTAS EM LÍNGUA PORTUGUESA

1. O estranho silêncio dos escritores: a ausência de diálogos explícitos entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis

Camilo Castelo Branco e Machado de Assis são, sem dúvida alguma, dois dos maiores autores da Literatura em Língua Portuguesa. As suas obras têm sido objeto de vários estudos, acadêmicos e não acadêmicos, no Brasil e em Portugal, por vezes em publicações que reúnem investigadores dos dois países.

Famoso no seu tempo, Camilo Castelo Branco sofreu depois um certo esquecimento durante a primeira metade do séc. XX. Foi destronado por Eça de Queirós, mas tem vindo a obter prestígio e maior atenção nos últimos anos. A adaptação cinematográfica dos *Mistérios de Lisboa* pelo realizador chileno Raúl Ruiz, em 2011, contribuiu para a projeção universal do nome do escritor no nosso tempo, merecendo, inclusivamente, a atenção da crítica francesa e inglesa.

A fortuna crítica de Machado de Assis foi mais constante. Os seus romances, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, tornaram-no um dos mais célebres autores brasileiros de todos os tempos. A transposição das suas obras para outros meios de mídia (adaptação televisiva e cinematográfica) consolidaram a sua reputação.

Num tempo em que escritores portugueses colaboravam intensamente na imprensa brasileira e em que os literatos brasileiros seguiam o que se sucedia no meio literário e cultural português – por vezes, para dele se distanciarem rumo a uma produção nacional, liberta dos resquícios colonizadores – era de esperar que Camilo Castelo Branco e Machado de Assis se tivessem correspondido ou tivessem tido algum contato através dos jornais onde colaboravam. Mas isso não aconteceu e esse

“desencontro” não deixa de surpreender os críticos e estudiosos dos dois escritores. Alguns críticos situam este desencontro no contexto político e cultural da época e começam por apontar questões de natureza histórica que ultrapassam os dois escritores.

Em um ensaio já publicado no século XXI, intitulado “Camilo e Machado: encontros e desencontros” (2009), Arnaldo Saraiva, reputado investigador da Literatura Brasileira em Portugal, faz apontamentos importantes sobre os dois escritores. Ao observar a relação entre os respectivos países, afirma que, depois do triunfo das ideias românticas e da consolidação da independência do Brasil – que viu na literatura uma oportunidade de afirmação nacional, “por fervor ou preconceito nacionalista” – intelectuais portugueses e brasileiros começaram a diferenciar obras e autores que sempre estiveram associados, estética e linguisticamente. Como consequência deste fato, houve um grande desinteresse, por parte da crítica, em observar as semelhanças e divergências entre as criações e inovações literárias brasileiras e portuguesas, sem notarem que este fator enriqueceria o processo de criação tanto histórico e cultural, como artístico.

Por sua vez, Greicy Bellin, no ensaio “A Paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: Uma Breve Análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Coração, Cabeça e Estômago*” (2016), defende a ideia de que é de extrema importância (re)avaliar o impasse que havia entre as nações portuguesa e brasileira em critérios que vão muito além da literatura, “considerando a inegável existência da herança portuguesa no contexto literário brasileiro do século XIX.” (Bellin 2016: 88). A autora salienta que as questões existentes entre os dois países não se limitavam a desavenças e diferenças artísticas, pois os problemas e preconceitos eram oriundos de questões gerais que já estavam acontecendo há alguns anos, em certames culturais, históricos e sociais, que intensificavam as disputas.

Alguns autores divergem muito acerca dessa suposta rivalidade entre artistas brasileiros e portugueses em função da relação “ex-colonizador x ex-colonizado”. Na seção “Biografia sobre Varnhagen”, que consta no *Diccionario popular, histórico,*

geográfico, mytológico, biográfico, artístico, bibliográfico e litterario (1884), Manuel Pinheiro Chagas afirmou que a rivalidade entre Brasil e Portugal só era observada entre as “camadas inferiores da sociedade” e que este fator não ocorria entre as “elites esclarecidas”. O autor relembra que “foi Alexandre Herculano o primeiro a saudar com entusiasmo o estro nascente e já brilhante de Gonçalves Dias”, justificando que as trocas de simpatias entre as duas nações não eram incomuns no âmbito literário (*apud* Augusti 2004: 01).

Por outro lado, no ensaio “Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX” (2004), Valéria Augusti recorda que, por volta de 1860, iniciou-se uma grande polêmica no âmbito da literatura, em que brasileiros, na defesa da sua identidade literária, reivindicavam características próprias na tentativa de se desvincularem dos critérios pré-estipulados pela influência internacional, enquanto os portugueses exprimiam opiniões depreciativas em relação ao Brasil. A autora comenta que as discussões envolviam as elites de ambas as nações, muitas vezes motivadas por portugueses que questionavam a capacidade de assimilação dos leitores brasileiros e pelo povo brasileiro que, ofendido, devolvia a provocação, questionando a necessidade que alguns escritores portugueses tinham em vender os seus livros no Brasil, por dependerem desse público assíduo.

Apesar das características próprias que se foram descobrindo e criando ao longo dos anos, é evidente que grande parte da Literatura Brasileira também se construiu através de muito diálogo com as escritas internacionais, não somente oriundas de Portugal, mas também de outros países, como Inglaterra, Espanha e principalmente França. No livro *Literatura e Sociedade* (1965), Antônio Cândido alegou que esta influência se deu através da incessante busca por uma identidade própria, enquanto escritores, pintores e arquitetos brasileiros encontravam inspiração nas obras estrangeiras, ao longo dos anos, para se expressarem.

Machado de Assis, enquanto escritor, já parecia ter identificado essa tendência que artistas brasileiros tinham em “espelhar-se” em obras estrangeiras, mas era a altura de alçar voos maiores e encontrar características próprias que os diferenciasssem dos

moldes internacionais. Em 1873, com a publicação do artigo “Instinto de nacionalidade”, o autor brasileiro manifestou-se a respeito dessa questão identitária, analisando as principais vertentes literárias da época. O autor alegou que o romance era um gênero literário que se desenvolveu bem entre os brasileiros, e que tinha elevadas expectativas para o aperfeiçoamento desse estilo em critérios nacionais. Machado de Assis falou também da evolução da poesia brasileira, a que não faltava “fogo nem estro”, mas carecia de:

um pouco mais de correção e gosto [...] “pecando” na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza. (Assis 1873: 05)

Além dessas questões, nesse mesmo artigo, o escritor brasileiro ressaltou que o teatro era praticamente ausente no país, pois não havia ainda nenhuma peça nacional escrita. Nas palavras do autor, “as cenas teatrais” do Brasil “viveram sempre de traduções”, e esperava-se que se comesçasse a apresentar obras novas e locais. A linguagem brasileira, apesar de muito influenciada pela língua francesa, começava a introduzir locuções novas que aos poucos iam sendo utilizadas também na escrita. Sobre isso, declarou: “Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, - não me parece que se deva desprezar.” (Assis 1873: 07)

Machado de Assis concluía o artigo dizendo que as *influências* são necessárias e importantes para o desenvolvimento de uma identidade nacional, e é essa troca de experiências que faz o aprimoramento da arte que começava a ser cada vez mais ancorada na cultura local, pois “nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum [...] eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro.” (Assis 1873: 07).

Ao que se sabe, Jacinto do Prado Coelho foi o primeiro autor que salientou a necessidade de proceder, de maneira aprofundada, a um estudo comparativo das obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. Na 2ª edição, refundida e aumentada, do célebre estudo *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*,¹ o crítico, ao analisar os vários recursos narrativos do escritor português, escreveu: “não esqueçamos um terceiro Camilo, autor d’A *Queda dum Anjo* e do *Coração, Cabeça e Estômago*, capaz dum humorismo fino, sereno, reflexivo, que a crítica até hoje não soube devidamente valorizar.” (Coelho 1982: 354) E encontrando similaridades com algumas características da escrita machadiana, lembrou, em nota: “É deste Camilo do *Coração, Cabeça e Estômago* que Machado de Assis por vezes se aproxima. Valia a pena estudar as relações entre os dois escritores.” (*ibidem*).

Gradualmente, começaram a fazer-se trabalhos de aproximação dos dois autores, existindo agora, na última década do séc. XXI, mais estudos substanciais. As obras privilegiadas pela crítica são: *Coração, Cabeça, e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Os estudos mais recentes sobre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis encontram-se reunidos no volume intitulado *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo* (2016), organizado por Paulo Motta Oliveira e Luciene Marie Pavanelo.

No entanto, quando as relações literárias Portugal-Brasil começam a ser estudadas, constata-se que durante muito tempo não houve estudos sobre os dois autores. Um dos principais motivos é o fato de não ser possível estabelecer relações de intertextualidade explícita entre as narrativas de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. No estudo “Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis”(2004), Marcelo Sandmann salientou que quase não há referências nominais nas obras dos dois autores, excetuando apenas breves referências, sobretudo em contraste com comentários e polémicas relacionadas com outros autores, que acabaram por desviar a atenção dos críticos e investigadores. A exemplo disso, é possível encontrar

¹ Essa edição de 1982 não apresenta alteração, em relação à 1ª edição (a tese publicada em 1946), no que tange à análise do autor sobre as obras de Camilo Castelo Branco vinculadas à sua vida.

uma concentração grande de comparações das obras de Eça de Queirós e de Machado de Assis, bem como de estudos para o confronto entre eles, encetados a partir da crítica que Machado fez ao autor de *O primo Basílio*², publicada em 1878. Desde então, os críticos teriam assumido o acontecido como matéria de inteira relevância no entendimento da escrita machadiana “em sua fase madura”.

O juízo crítico de Machado de Assis justificaria, em parte, o maior número de pesquisas abordando as relações entre aqueles dois escritores, em contraste com a escassez de investigações sobre as ligações entre Machado de Assis e Camilo Castelo Branco. A partir daí, até aos nossos dias, as associações a respeito de Eça de Queirós e o autor brasileiro têm sido objeto de estudo de livros autônomos (biografias, por exemplo) e de obras coletivas,³ como aponta Arnaldo Saraiva (2009).⁴

Greicy Bellin (2016) apontou, do livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), a teoria do professor e escritor brasileiro João Cezar de Castro Rocha de que Machado de Assis teria se inspirado, também, na escrita de Eça de Queirós, partindo do pressuposto de que, como autor respeitado, Eça possuía uma rica bagagem literária e cultural, ideal para o jovem escritor, que nele se inspiraria, sem perder a própria essência e identidade ideológica.

Outros aspetos que possam ter desviado a atenção dos estudiosos, que até então pouco comparavam a narrativa camiliana com as obras de autores brasileiros, em especial com a de Machado de Assis, foram algumas polêmicas que envolveram Camilo Castelo Branco em relação aos brasileiros. Uma das mais faladas aconteceu em 1876, com a publicação de *O Cego de Landim*,⁵ quando o autor português ironizou sobre a escrita de José de Alencar e quando o narrador do texto camiliano afirmou que poderia usar o estilo narrativo do autor brasileiro para descrever a relação amorosa da irmã do

² Para saber mais, cf. Arnaldo Faro, *Eça e o Brasil* (1977: 162).

³ A respeito desse assunto, destacam-se as seguintes obras: *Eça, Discípulo de Machado?*, de Alberto Machado da Rosa (1963); *Eça de Queirós e Machado de Assis*, de Constantino Paleólogo (1979); *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*, de A. Campos Matos (1993).

⁴ Para saber mais, cf. Magalhães Júnior, *Vida e Obra de Machado de Assis* (2008).

⁵ In *Novellas do Minho*.

cego, D. Ana das Neves, com um chefe de polícia brasileiro. Camilo Castelo Branco, sarcasticamente, escreveu: “Aqui me contam eles os amores da morena filha de Landim com o chefe da polícia. Este episódio poderia ser o esmalte do meu livrinho, se em um chefe de polícia coubessem cenas de amor brasileiro, mórbidas e sonolentas, como tão languidamente as derrete o sr. J. d’Alencar.” (Branco 1876: 22).

Registra-se também, após esse episódio, outra polêmica que leitores e escritores consideraram ainda mais ofensiva, quando, a dada altura, Camilo Castelo Branco redigiu comentários pouco elogiosos sobre autores brasileiros. Quando compilou a coletânea *Cancioneiro Alegre de poetas portugueses e brasileiros*, em 1879, o autor português desmereceu as obras de Gonçalves Dias e Fagundes Varela,⁶ causando uma polêmica entre brasileiros e portugueses com discussões e respostas publicadas em jornais e folhetos que geraram até mesmo supostas ameaças de agressão, pois, ao que sugere Camilo Castelo Branco, Arthur Barreiro teria ameaçado “bater” no autor português com uma “bengala de Petrópolis” que possuía, caso ele fosse ao Brasil. A respeito desse estranho episódio, Valéria Augusti ressalta que, no artigo “Os críticos do Cancioneiro Alegre”, que consta na *Bibliographia Portugueza e Estrangeira*, Camilo respondeu-lhe com as seguintes palavras:

O mulato estava a brincar; eles teem a debilidade escangalhada do sangue espúrio, escorrido das podridões das velhas colônias que de lá trouxeram à Europa a gafaria corrosiva; às vezes excitam-se bastantemente com cerveja ordinária, teem então ímpetos imoderados, dão guinchos, fazem caretas, coçam as barrigas, exigem banana, e não fazem mal a gente branca. (*apud* Augusti 2004: 05)⁷

⁶ Sobre este assunto, cf. Valéria Augusti, “Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX” (2004); cf. Camilo Castelo Branco (org.) *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brasileiros* [v. 1, 1879].

⁷ Valho-me, não tendo a *Bibliographia Portugueza e estrangeira* à mão, da citação de Valéria Augusti in “Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX” (2004).

Por conta dos comentários maliciosos, os intelectuais brasileiros começaram a deixá-lo à margem, ao que Silva Pinto⁸ (1879) pontuou: “Camilo está em descrédito”. Não há quaisquer registros de alusões que Machado de Assis tenha feito acerca do acontecido, mas, por conta dessas polêmicas que envolveram Camilo, e levando em conta o rápido crescimento que o autor brasileiro estava tendo, envolvendo-se ao longo dos anos em causas que muito contribuíram para a sua maturidade como escritor, Machado de Assis tornou-se no Brasil um nome de maior referência em comparação a outros escritores.

Entretanto, sentimentos contraditórios sondavam as relações entre letrados lusitanos e brasileiros e estimulavam a fundação de instituições que aproximavam Portugal e o Brasil. Exemplo disso foi a criação, no início do século XIX, do Real Gabinete Português de Leitura, fundado no Brasil por 43 emigrantes portugueses que residiam no Rio de Janeiro. Até hoje, esta organização conserva o seu prestígio nos meios intelectuais pela importância do seu acervo bibliográfico e pelas atividades que desenvolve. Por continuar a ser uma instituição cultural notável que muito dignifica Portugal no Brasil⁹, ela evidencia a significativa relevância dos elos existentes no âmbito dos dois países, tanto em conceitos históricos e sociais, quanto literários.

Apesar da escassez em comparações sobre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, até então pouco exploradas, havia razões, para se proceder a uma aproximação. A primeira comparação por fatores sociais e questões de ordem extratextual, nomeadamente relações familiares e contatos diretos e indiretos com muitas personalidades conhecidas por ambos.

O outro motivo seriam as questões de ordem textual e literária: jornais e periódicos brasileiros e portugueses, com os quais eles colaboraram; citações de autores próximos deles e relações de intertextualidade com as mesmas obras. Em suma, há

⁸ Sobre esse assunto, cf. Silva Pinto, *No Brasil* (1879: 158).

⁹ Visitar o endereço eletrônico do “RGPL - Real Gabinete Português de Leitura” para mais informações.

provas de que Machado de Assis conhecia obras de Camilo Castelo Branco, e provas de que o autor português também conhecia obras do autor brasileiro.

Em todo o caso, Camilo Castelo Branco tinha obras bastante divulgadas e conhecidas pelo público brasileiro. As polêmicas em que se viu envolvido comprovam a inevitabilidade de Machado de Assis ter, pelo menos, ouvido falar do escritor português. Além disso, ele era amigo íntimo do poeta satírico Faustino Xavier de Novais, irmão de Carolina Augusta Xavier de Novais, natural do Porto e esposa de Machado de Assis. Era comum que escritores portugueses fizessem parte dos círculos de amizade entre escritores brasileiros, e para o autor brasileiro isso não poderia ser diferente, visto que sua mãe, Maria Leopoldina Machado, era açoriana.

É importante salientar que Carolina Novais possuía formação literária, e convivendo, ao lado de seu irmão e do marido, com os escritores mais influentes e em evidência, certamente entre eles estaria Camilo Castelo Branco. Em *Estampas Literárias* (1956), inclusive, Josué Montello supõe ser bem provável que a esposa de Machado de Assis tenha exercido alguma influência nos relacionamentos do marido.

Para que se possa ter ainda uma melhor noção desse meio social e sabendo que o autor brasileiro convivia bastante com intelectuais portugueses de origem portuense, Jean-Michel Massa, no artigo “*Un ami Portugais* de Machado de Assis: António Moutinho de Sousa”, publicado em 1970, citou alguns nomes de amigos e conhecidos de Machado, que “efetuaram no Brasil uma parte essencial de sua atividade literária”. São eles: Francisco Gonçalves Braga, “[seu primeiro mestre]”¹⁰ (Massa [1970]: 14), que chegou ao Rio de Janeiro em 1854 (nessa altura, Camilo Castelo Branco já era reconhecido no Brasil); Augusto Emílio Zaluar; Artur Napoleão; Furtado Coelho; e Antônio Feliciano de Castilho. Com base nesses dados, Arnaldo Saraiva (2009) ressaltou, em seu estudo “Camilo e Machado: encontros e desencontros”, que esses nomes também faziam parte do cotidiano de Camilo Castelo Branco, acrescentando ainda os

¹⁰ Tradução livre da autora: “*le premier maître*” (apud Saraiva 2009: 106). Sobre esta citação, cf. Jean-Michel Massa, “Um Amigo Português de Machado de Assis: Antônio Moutinho de Sousa” (2012).

seguintes nomes: António Moutinho de Sousa; Manuel da Silva Melo Guimarães; Ernesto Cibrão¹¹ e Francisco Ramos da Paz (que foi companheiro de quarto de Machado de Assis entre os anos 1860 e 1869).

A propósito desse círculo de amigos, familiares e conhecidos, o crítico literário Cândido Martins, no seu estudo “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: humor e afastamento crítico-paródico da herança romântica” (2011), salientou que apesar de todos eles terem tido contato com o escritor Faustino Xavier de Novais,¹² é curioso que essa relação entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis tenha sido tão pouco explorada, sobretudo quando se estuda a obra romanesca do autor brasileiro. Apesar das publicações nas quais apareceram juntos e das manifestações que ambos faziam em cartas, crônicas, críticas e eloquentes elogios aos autores que eram seus contemporâneos, é incomum observarmos esse distanciamento, sem explicação aparente, entre autores que historicamente pareciam tão próximos, tanto em questões técnicas, quanto sociais.

Camilo Castelo Branco nasceu no ano de 1825, e estreou-se nas letras em 1845, com o folheto e poemeto *Os pundonores desagradados*. O autor português era catorze anos mais velho que Machado de Assis (nascido em 1839), que viria a estreiar-se em 1854 com um soneto no jornal *Periódico dos Pobres*,¹³ ou seja, dez anos após a estreia de Camilo. Este jornal foi criado no Rio de Janeiro em 1850, substituindo *O Annunciador*, e é de sublinhar o fato de ter mesmo nome de um jornal português, o *Periódico dos Pobres no Porto*, com o qual Camilo Castelo Branco colaborou no ano de 1846.

Após isso, o autor português publicou diversas obras que obtiveram grande circulação em Portugal e no Brasil. O Gabinete Português de Leitura, inclusive, foi um

¹¹ Curiosidade: Cibrão Taveira é o nome de um dos personagens de *Coração, Cabeça e Estômago*, de Camilo Castelo Branco (1862: 09-11).

¹² Cândido Martins também refere José Feliciano de Castilho, irmão de António Feliciano de Castilho (grande amigo de Camilo Castelo Branco), como amigo de Machado de Assis (tanto Faustino X. de Novais, quanto José F. de Castilho, aparecem na obra *Coração, Cabeça e Estômago*). Em *A vida dos grandes brasileiros: Machado de Assis* (Costa et alii 2001: 109), estão disponíveis algumas cartas trocadas entre Machado de Assis, Faustino Xavier de Novais e Carolina A. Xavier de Novais. Machado de Assis estava de casamento marcado com Carolina, quando Faustino morreu.

¹³ Cf. Machado de Assis, “À Illm.^a Sr.^a D. P. J. A.” (1854), *Periódico dos Pobres*, Anno V. nº 103.

dos órgãos com acesso às criações de Camilo e guarda em seu acervo, até hoje, o manuscrito do *Amor de Perdição*. Ora, sendo Machado de Assis um frequentador assíduo do Gabinete Português de Leitura, é bastante plausível que o escritor brasileiro, mesmo sem dizer, estivesse a par daquilo que Camilo Castelo Branco escrevia – inclusive seus prefácios, acerca da ficção, da escrita, e das expectativas de leitura do leitor romântico –, que viriam a ser também algumas das características nas inovações de estilo machadianas.

Quando, em 1858, Faustino Xavier de Novais se mudou para o Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro, Camilo Castelo Branco continuou a corresponder-se com o amigo por cartas.¹⁴ Entre os anos 1862 e 1863, Faustino Novais editou a revista bimestral *O Futuro*, na qual Machado de Assis frequentemente colaborou, tendo-o marcado bastante no seu percurso de escritor. Ora, como relembra Arnaldo Saraiva, foi nesta revista, em que o cunhado de Machado de Assis publicou o poema, de sua autoria, intitulado “A Camilo Castelo Branco”, reproduzido logo em seguida no *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*, com nota laudatória e amiga da autoria de Camilo, que, assim como Machado de Assis, foi considerado pela crítica como um dos principais colaboradores do periódico *O Futuro*. É também de acentuar o facto de nesse periódico terem escrito, por vezes, lado a lado, Machado de Assis, Camilo Castelo Branco e Ana Plácido.¹⁵ Mais interessante ainda é o facto de o jovem Machado de Assis, em 1863, ter feito um elogio à obra de Ana Plácido, *Luz Coada por Ferros*, num texto com o título “*Mulheres escriptoras*”, publicado no mesmo periódico, subscrevendo as palavras de elogio de Julio Cesar Machado, autor do prefácio a essa obra.¹⁶

Após a publicação do seu primeiro soneto, Machado de Assis foi-se tornando presente no meio literário e, em 1864, publicou o primeiro livro de poemas, *Crisálidas*. Em 13 de abril de 1860, alguns anos antes da discórdia ocorrida entre intelectuais sobre

¹⁴ Segundo Saraiva, conhecem-se apenas quatro cartas. (Saraiva 2009: 106)

¹⁵ Cf. *O Futuro: periodico litterario* in <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2260> (Acesso 26 set. 2021).

¹⁶ Agradecemos esta informação à Dr^a Luísa Taborda, doutoranda, na FLUP, em Estudos Culturais, Literários e Interartísticos. Cf. texto in *O Futuro*: anno 1, n. 13, p. 434-436, 15 mar. 1863, <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7161>

os comentários indelicados de Camilo Castelo Branco a respeito dos poetas brasileiros, Machado de Assis prestou a primeira prova pública de que tinha contato com as obras camilianas, quando elogiou a peça *Espinhos e Flores*, numa crônica da série “Revista Dramática”, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*:

Temos agora um outro drama no theatro Gymnasio.

Espinhos e Flores é uma composição feliz, onde o autor mais de uma vez nos dá belas amostras do seu estylo vigoroso e abundante.

A acção é simples e velha, tanto no theatro como no romance. Mas as roupas novas que lhe emprestou o poeta, dão-lhe um aspecto fresco e loução. (Assis 1860: 19)

Marcelo Sandmann, na tese de doutorado “Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis” (2004), e posteriormente Arnaldo Saraiva, no já referido ensaio, “Camilo e Machado: encontros e desencontros” (2009), concordam ao dizer que, após o elogio à peça *Espinhos e Flores*, houve mais duas ocasiões, em crônicas, em que Machado de Assis referenciou explicitamente Camilo Castelo Branco.

A primeira ocorreu numa crônica publicada no dia 15 de janeiro de 1863, na revista *O Futuro*, que Marcelo Sandmann em seu artigo intitulado “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis nas páginas de *O Futuro*” (2013), descreveu, dizendo tratar-se de um comentário “breve e sem maior significação”. Na ocasião, Machado de Assis anunciou o romance camiliano *Agulha em palheiro*¹⁷, acrescentando que o título do texto é um provérbio, com um sentido metafórico:

[...] o redactor principal, que tem entre mãos um romance do Sr. Camillo Castello-Branco, matéria de um grosso volume, e que o redactor pretende dar todo no *Futuro*, capítulo por capítulo [...] O romance, escripto expressamente para o *Futuro*, e propriedade desta revista, tem por título um proverbio *Agulha em*

¹⁷ Romance que saiu em folhetins pouco tempo depois de ter sido publicado no periódico *O Futuro*.

palheiro. O palheiro é este seculo e a sociedade onde o poeta escreveu; o que o poeta procura é um homem, que chega a encontrar, mais feliz nisto que o vaidoso atheniense. De mulheres é que não há palheiro no seculo; o proprio poeta o declara referindo-se à sua heroína; Paulinas de certo ha muitas. As senhoras, em geral são, como ella, todas, todas, quando encontram homens como aquelle. Não sei se esta regra tão absoluta póde ser admittida, mas, feitas algumas excepções de que resam até os noticiários, acho que é uma verdadeira regra geral. (*O Futuro*, nº 9, 1863: 305-306)

De acordo com os registros históricos e literários até então encontrados, o que se sabe é que apenas anos depois Machado de Assis voltaria a referir-se a Camilo Castelo Branco numa crônica da série “Bons dias!”, que foi publicada na *Gazeta de Notícias* em 07 de março de 1889. Arnaldo Saraiva (2009) ressaltou que Machado de Assis citou Camilo Castelo Branco ao ironizar sobre “o purismo do latinista brasileiro” Dr. Antônio de Castro Lopes, que tinha proposto a substituição de termos franceses por neologismos originários diretamente do latim. Nessa crônica, Machado de Assis começa por criticar os neologismos em termos irônicos:

Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português? O Sr. Dr. Castro Lopes, ilustre latinista brasileiro, começou uma série de neologismos, que lhe parecem indispensáveis para acabar com palavras e frases francesas. Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muita coisa que dizia até aqui, não tem foros de cidade mando esse ofício à fava, e passo a falar por gestos. [...]

Cache-nez, é coisa que nunca mais andará comigo. Não é por me gabar; mas confesso que há tempos a esta parte entrei a desconfiar que este pedaço de lã não me ficava bem. Um dia procurei ver se não acharia outra coisa, e andei de loja em loja. Um dos lojistas disse-me, no estilo próprio do ofício:

— Igual, igual não temos; mas no mesmo sentido, posso servi-lo. [...]

Sorriu-me a troca, e estive a realizá-la, quando me apareceu o *focáler* romano, proposto pelo Sr. Dr. Castro Lopes; e bastou ser romano, para abrir mão do outro que era apenas nacional.

O mesmo se deu com *preconício* outro neologismo. O Sr. Dr. Castro Lopes compôs este, porque a todos os homens de letras que falam a língua portuguesa, foi sempre manifesta a dificuldade de achar um termo equivalente à palavra francesa *reclame*. [...] (Assis 1889: 30)

E é só no final da crônica que Machado de Assis cita Camilo Castelo Branco, buscando nele um exemplo, pois o autor português já havia usado uma expressão para substituir o termo “*pince-nez*”, ao qual o autor brasileiro se refere:

Nem sempre, entretanto, fui severo com artes francesas. *Pince-nez* é coisa que usei por largos anos, sem desdouro. Um dia, porém, queixando-me do enfraquecimento da vista, alguém me disse que talvez o mal viesse da fábrica. Mande logo (há uns seis meses) saber se havia em Portugal alguma luneta-pênsil das que inventara Camilo Castelo Branco, há não sei quantos anos. Responderam-me que não. Camilo fez uma dessas lunetas, mas a concorrência francesa não consentiu que a indústria nacional pegasse [...] (*idem*: 31)

Já a primeira referência pública que Camilo Castelo Branco fez a Machado de Assis, ainda de acordo com o estudo de Arnaldo Saraiva e Sandmann, data de 1874, quando, em *Noites de Insomnia*, na seção “Litteratura Brasileira”, o autor português elencou alguns nomes de escritores brasileiros:

O mercado dos livros brasileiros abriu-se, ha poucos mezes, em Portugal. Devemo-lo à actividade inteligente do snr. Ernesto Chardron. Foi elle quem primeiro divulgou um catalogo de variada litteratura, em que realçam os nomes de mais voga n'aquelle florentissimo paiz. Ahi se nos deparam, entre os poetas, Gonçalves de Magalhães, o correcto e sublime author da *Confederação dos*

tamoyos; o lyrico e arrojado Alvares de Azevedo; o primaz dos escriptores brasileiros, e chorado Gonçalves Dias; o esperançoso devaneizador, fallecido no viço da idade, Casimiro de Abreu; Junqueira Freire que primou nos segredos da melodia e já não é d'este mundo; e o severo e cadencioso poeta de *Colombo*, tão estimado dos nossos. Entre os romancistas o fecundissimo Joaquim Manoel de Macedo, que disputa a supremacia a J. de Alencar, que tanta nomeada grangeou com o seu *Guarany*. Não lustram menos as novellas mimosissimas de Luiz Guimarães, e as arrobadas mesclas de prosa e verso de Machado de Assis. (Branco, nº 4, 1874: 51)

Saraiva ressaltava ainda o fato de 1874 ter sido o ano a partir do qual começaram a surgir, em Portugal, muitas colaborações machadianas em livros, almanaques, revistas e jornais. Essa presença no pequeno mundo literário português era difícil de ignorar, mas Camilo Castelo Branco não inseriu as poesias de Machado de Assis no *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros* do qual era organizador, havendo apenas uma referência pontual e irrelevante a Machado de Assis, em um texto direcionado ao Dr. Caetano Filgueiras sobre a sua escrita, como se pode verificar no trecho a seguir:

Reli agora os *Idyllios* deste brasileiro e achei ainda perfumadas, com os seus orvalhos da aurora, as flores da bucolica *Epistola* a Machado d'Assis. Ha seis annos que a li. Nem uma petala descolorida, nem corolla murcha pelo hybernar e queimar de seis annos que tantas illusões esfumam e varrem nas perspectivas da literatura. (Branco 1887: 81)

Arnaldo Saraiva afirma ainda que, em 1879, Camilo Castelo Branco escreveu “o ‘disperso’ intitulado ‘Ao Snr. Margarida’” com um final que também referenciava nomes de escritores brasileiros, dentre os quais novamente estava Machado de Assis. De acordo com o ensaísta, o texto dizia que estes autores foram “iniciadores de uma literatura”,¹⁸ sugerindo tê-los “em alta consideração” (Saraiva 2009: 107).

¹⁸ Sobre este assunto, cf. Júlio Dias Costa (org.), *Dispersos de Camilo* (1924, v. 4: 546).

Em suma, sabemos que as referências, apesar de escassas, existiram. Contudo, não há, até então, conhecimento de diálogos diretos entre eles, cartas trocadas ou outras citações. Marcelo Sandmann (2004) e Arnaldo Saraiva (2009) conjecturam sobre outras prováveis alusões ou referências de Camilo Castelo Branco a Machado de Assis, e vice-versa, porém não foram “relevantes, nem numerosas”. Dado os fatos comprovados de proximidade pelos meios sociais, profissionais e literários, Arnaldo Saraiva entende ser intrigante esse aparente distanciamento entre os autores, visto que estavam sempre fazendo menções e “eloquentes elogios” a outros escritores seus contemporâneos. Relembra, igualmente, que Machado de Assis lamentou, com comoção, as mortes de Faustino Xavier de Novais e de Eça de Queirós, mas que manteve um pesado silêncio aquando do suicídio de Camilo Castelo Branco. E, no entanto, em 1875, Machado de Assis assinala a morte de António Feliciano de Castilho, com o seguinte elogio: “A Providência fê-lo viver bastante para opulentar o tesouro do idioma natal, o mesmo de Garrett e Gonçalves Dias, de Herculano e J. F. Lisboa, de Alencar e Rebelo da Silva.” (*apud* Saraiva 2009: 107-108)

No séc. XXI, os estudiosos da vida e da obra de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis continuam a questionar e a refletir sobre a escassez de referências mútuas em seus textos, ou quase inexistência, quando está comprovada a proximidade social e até mesmo literária desses célebres autores. Algumas teorias explicativas têm sido elaboradas em torno da “ausência explícita” de diálogos e de referências. São hipóteses que se revestem de pertinência, mas que nunca poderão ser validadas. Arnaldo Saraiva adianta, com prudência, as seguintes razões:

É possível que um e outro se quisessem afastados por *nobres razões de natureza estética* ou por não tão nobres *razões de competitividade, emulação, despeito*.

A Camilo talvez valesse quase como uma afronta a divisão do prestígio literário com um mais jovem mulato do Brasil; a Machado de Assis, que não escondeu a emulação com Eça, talvez até conviesse uma distância que mais facilmente faria esquecer as várias e nítidas dívidas ao autor do *Amor de perdição*. (Saraiva 2009: 108; *itálico nosso*)

Em sintonia com estas ideias de Arnaldo Saraiva sobre as “nítidas dívidas” que Machado de Assis teria para com Camilo Castelo Branco, o crítico Paulo Franchetti, em seu ensaio “Machado e Camilo” (2011), considera que um dos motivos para o afastamento dos autores seria exatamente um distanciamento proposital de Machado de Assis com a intenção de não evidenciar a suposta influência na sua obra. E aponta razões de ordem externa e interna para este silêncio. No que diz respeito ao que designa por “foco externo” (questões histórico-contextuais), Franchetti relembra a polêmica em torno do volume *Cancioneiro alegre*, organizado por Camilo Castelo Branco, e que terá ofendido alguns autores brasileiros. Refere também os argumentos racistas e de “preconceito colonial”, usados então por Camilo Castelo Branco, sempre empenhado em derrotar os seus adversários, o que o leva mesmo a servir-se de “argumentos *ad hoc* e *ad hominem*” (Franchetti 2011: 06). Já sobre o “foco interno”, envolvendo questões mais literárias, o ensaísta explica o silêncio sobre Camilo Castelo Branco nos textos de Machado de Assis, recorrendo à famosa teoria bloomiana: “Seria possível ver no apagamento do nome de Camilo por Machado uma manifestação daquilo que hoje se denomina, na esteira de Bloom, a ‘angústia da influência’.”¹⁹

Porque, para Franchetti não há dúvidas quanto às similaridades das obras dos dois escritores:

De fato, dentro dos romances do autor português, bem como nos prefácios, encontraremos múltiplas ocorrências de reflexão sobre a ficcionalidade, o ato e os limites da escrita, e sobre as expectativas de leitura do leitor romântico, que depois vieram a ser postuladas como índice da modernidade inovadora de Machado. E em muitas das suas obras – mas especialmente nas Novelas do Minho, 1875-7 – deparamos com uma pletora de construções e torneios sintáticos semelhantes aos que depois seriam vistos como característicos do estilo machadiano. (Franchetti 2011: 06)

¹⁹ A saber mais, cf. Harold Bloom, *Teoria da angústia da influência* (2002).

A estes fatos há que adicionar um movimento de crescimento da reputação e da popularidade de Machado de Assis no mercado literário e um decréscimo da importância de Camilo Castelo Branco no Brasil.

Ao longo dos anos, o autor brasileiro foi modificando algumas características das suas estruturas narrativas, havendo momentos de embate com o estilo criticamente considerado romântico²⁰ explorando novos rumos que o aproximavam mais do Realismo, mas que o levavam ainda mais longe, para uma modernidade inédita na Literatura Brasileira – de que *Dom Casmurro*, de 1889, é um bom exemplo.²¹ Dessa forma, com mudança de técnicas e expedientes narrativos, Machado de Assis teve um alcance ainda maior junto do público brasileiro, com uma forma de escrita que foi conquistando leitores e críticos. Paulo Franchetti acredita que o autor brasileiro evitou ao máximo que os leitores brasileiros o associassem a Camilo Castelo Branco por causa dos motivos expostos.

Já Marcelo Sandmann, num artigo intitulado “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis nas Páginas de *O Futuro*”, (2013), não concorda com os ensaístas sobre a questão da rivalidade e o problema da “divisão do prestígio literário”. Apesar do desentendimento entre intelectuais portugueses e brasileiros da época, é muito difícil falar de uma rivalidade concreta entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis (que parecem estar interligados em critérios estéticos), pela diferença de idade dos autores, que gera uma compreensível diferença cronológica entre o apogeu do autor português e o auge do autor brasileiro:

Gostaria de me ater a um momento recuado na trajetória de Machado, em que tais considerações não poderiam ser postas, ao menos nesses termos. O jovem escritor ainda não publicou nenhum romance, e mal iniciou-se no conto, os dois gêneros que iriam consagrá-lo. É sobretudo como poeta, cronista e autor de

²⁰ No Brasil esse estilo literário surgiu por volta de 1836, e *Helena* (1876) é o mais conhecido de Machado de Assis. Entretanto, verifica-se que mesmo as suas obras românticas já possuíam traços do realismo.

²¹ Começou a ser considerado autor propriamente realista em 1881, com a publicação do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

alguns textos críticos e pequenas peças teatrais que ele começa a ser conhecido. Por sua vez, Camilo está na sua melhor forma como romancista, às vezes com a publicação de obras como *Amor de perdição*, *Memórias do cárcere* e *Coração, cabeça e estômago*. (Sandmann 2013: 118)

Além disso, é importante sublinhar que Camilo Castelo Branco, apesar das polêmicas que envolveram seu nome, não fez apenas comentários injustos sobre o Brasil, como já evidenciado anteriormente. Em *Noites de Insomnia*, na seção “Literatura Brasileira”, o autor português fez referências muito elogiosas acerca de alguns escritores brasileiros, incluindo Machado de Assis.

Geraldo da Aparecida Ferreira, no seu estudo “*Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo*”, menciona também esse episódio, salientando que Camilo Castelo Branco elogiou nos autores brasileiros “o estilo e uma certa independência em relação à linguagem dos grandes escritores portugueses” (Ferreira 2007: 21).

Este investigador explica que Camilo Castelo Branco, como crítico literário, dedicou-se a “autores de menor expressão na cidade do Porto”, tentando abrandar “o estilo corrosivo principalmente em relação aos artistas com os quais provavelmente possuía boas relações”, mas teria uma certa tendência a “não perdoar” a quem discordasse de suas ideias ou escritos (*ibidem*). Isto poderia explicar as reações do autor português nos episódios das polêmicas que o envolveram.

Mas não explicaria, de modo algum, o silenciamento dos críticos quer brasileiros quer portugueses em relação aos paralelismos entre a produção literária dos dois escritores. Porque, ao longo de décadas, a crítica oficial tem-se ocupado das relações entre Machado de Assis e Eça de Queirós, ou entre Machado de Assis e outros autores portugueses, mas as abordagens comparativas entre Machado de Assis e Camilo Castelo Branco demoraram a surgir.

As causas desse interesse comparativo mais tardio são, por vezes, bem simples, como nos diz Paulo Motta Oliveira num testemunho pessoal dado no ensaio “Camilo e

Machado: um diálogo em surdina?” (2015). O ensaísta fala do fascínio sentido, quando jovem, pela escrita de Machado de Assis e da surpresa que teve, mais tarde, ao descobrir que um escritor português escrevia “como” Machado de Assis. Afinal, era o inverso: “Existiu alguém no Brasil, que escreveu ao modo de Camilo. Uns vinte ou trinta anos depois dele” (Oliveira 2015: 180).

Neste ensaio, Motta Oliveira afirma que a totalidade da obra de Camilo Castelo Branco sofreu uma desvalorização demasiado prolongada, mesmo por parte de reputados estudiosos portugueses. Foi, de certo modo, eclipsada pela obra de Eça de Queirós, designada como “ruralidade”, “arcaizante”, “kitsch”, e refletindo uma “religiosidade datada” (Óscar Lopes 1994: 5-34).

O ensaísta refere o texto de Eduardo Lourenço “Da literatura como interpretação de Portugal”, sobre o processo de autognose portuguesa através das obras literárias, onde à valorização de Almeida Garrett e de Alexandre Herculano (autores da 1ª geração do Romantismo) bem como dos autores da Geração de 70 (em especial de Eça de Queirós) corresponde uma clara desvalorização de Camilo e de Júlio Dinis.²²

Motta Oliveira chama ainda a atenção para o 5º volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, publicado em 1993,²³ que procede a uma subdivisão do Romantismo em três partes (três gerações), não cabendo Camilo Castelo Branco em nenhuma delas. Ou seja, a historiografia literária oficial de meados do séc. XX continuava a remeter Camilo Castelo Branco para uma situação de precariedade, para uma espécie de limbo. O ensaísta deixa no ar uma importante questão: “Como aproximar autores de estatutos tão diversos, o brilhante e inovador Machado de Assis, principal figura do Realismo no Brasil, com o arcaico, kitsch e pouco importante Camilo Castelo Branco, sem um lugar muito claro na historiografia literária portuguesa?” (Oliveira 2015: 184).

De acordo com Motta Oliveira, a comemoração do centenário da publicação de *Amor de Perdição*, quer no Brasil quer em Portugal, foi um marco importante para a

²² Cap. de *O Labirinto da Saudade*, 2ª ed., 1982.

²³ Obra org. por Carlos Reis e Maria da Natividade Pires.

reabilitação da obra de Camilo Castelo Branco e para a promoção de diálogos transatlânticos que conduziram a aproximações de autores ainda por fazer.

2. O silêncio dos críticos: uma desatenção demasiado prolongada

No seu ensaio “Camilo e Machado”, José Montello escreve o seguinte: “À primeira vista, ninguém mais distante de Camilo Castelo Branco do que o criador de *Capitu*”. Mas uma leitura mais atenta mostra o contrário. As afinidades, convergências, paralelismos narratológicos e retóricos do escritor português e do escritor brasileiro começam a ser mais evidentes e visíveis à medida que se aprofunda o estudo da obra de cada um em função de tópicos como a “ironia”, a “sátira”, a “intertextualidade”, a paródia, a genologia, entre outros. E à medida que se cotejam obras, surgem frases de Machado de Assis que parecem decalcadas em alguns romances de Camilo Castelo Branco, como o próprio Montello mostra no seu ensaio.

No início da década de 80 do séc. XX, o estudo de Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (1982), foi decisivo para dar a Camilo Castelo Branco o estatuto de grande autor da Literatura Portuguesa, fazendo-se ainda hoje sentir o seu impacto. Apesar de não enveredar por caminhos biografistas, pois interessava-lhe o estudo das “novelas”, *i.e.*, da textualidade, o crítico evidencia a forte personalidade de Camilo Castelo Branco – como o fará Geraldo Ferreira – e afirma que conhecer a vida do autor português é a melhor maneira de compreender a sua obra, pois a união da ficção com a biografia enriquece o texto literário e a recepção dele. Nas palavras do autor:

[...] em casos como o de Camilo a leitura fica enriquecida por um modo de intertextualidade que nos situa entre (com) o “texto” da vida vivida e o texto da obra em que ela se transpõe ou configura. Os significados ganham conotações novas pelo conhecimento dos “referentes” avocados na *diegese*; ascendemos assim a um jogo de verdade e fingimento, em que os mitos da ficção se confundem com os mitos da biografia. [...]

O confronto obra-biografia prejudica a recepção do texto como obra literária? Por mim, penso que não. Pelo contrário: enriquece-o de sentido, de conotações pertinentes. Mais ainda: permite captar melhor a sua coerência estrutural. (Coelho 1982: 28-35)

Prado Coelho sustentou ser também necessário estudar a obra camiliana a partir de outros paradigmas, como se deduz deste excerto retirado do Prefácio à 1ª edição de *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*:

Em suma, já se fez alguma coisa: esmerilhou-se a biografia, analisou-se o temperamento, evocou-se o meio, estudou-se a obra de Camilo no seu conjunto. Mas não se fez tudo, longe disso. Falta, por exemplo, esta coisa fundamental: *estudar a novela de Camilo em si mesma (filosofia da vida, personagens, estrutura, processos)* dentro do género “novela” e dum ponto de vista histórico-evolutivo, quer dizer, sem perder de vista a cronologia, ou seja, procurando ver como nasce, cresce e se transforma a novela camiliana. Retenha-se, desde já, que entendo por “novela” o que geralmente se chama o “romance” de Camilo[...] (Coelho 1982: 13-14; itálico nosso).

Posteriormente, no final do capítulo “A Novela Humorística”, o autor deixa uma sugestão, que é um desafio para a crítica futura: que seja feita uma aproximação entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, argumentando que era necessário colmatar uma lacuna neste campo. Não seria, no entanto, em Portugal que esse rumo começaria por ser seguido, mas no Brasil. Não se sabe *com exatidão* quem foi o primeiro pesquisador a estudar as relações interpessoais e artísticas que os envolvem, mas, entre as pesquisas mais antigas, encontra-se o estudo do crítico comparatista Eugênio Gomes, considerado por estudiosos, até agora, o pioneiro das investigações que englobam as relações literárias entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. Os escritos realizados por este crítico ter-se-ão tornado um dos pontos de partida predominantes para investigar as ligações no que tange a semelhanças em estéticas, estilos e coincidências ou convergências narratológicas das escritas camiliana e machadiana.

No capítulo “A invenção de Brás Cubas”, do seu livro *Machado de Assis* (1958), Eugênio Gomes aponta alguns pontos de convergência entre *Coração, cabeça e estômago* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* – livros datados da época em que os dois autores já haviam atingido a sua maturidade²⁴ e seguiam evoluindo. Josué Montello foi um dos autores que teve contato com as ideias de Eugênio Gomes, e, apesar de ter publicado o seu livro anteriormente ao deste crítico, destacou o mérito das investigações de Gomes, afirmando que “parece ter sido, até hoje, o único ensaísta a aproximar da obra camiliana, à luz das confrontações objetivas, a obra de Machado de Assis” (Montello 1956: 74).

Tendo os estudos de Eugênio Gomes como ponto de partida, buscando imagens, ideologias, escritas, expressões *etc.*, Josué Montello reiterou, em seu livro *Estampas Literárias*, que, ao rastrear aproximações e diferenças entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, é possível observar que muitas marcas do escritor português na literatura do brasileiro foram “transfiguradas pela capacidade de assimilação machadiana” (*idem*: 77). Ao traçar paralelos que aproximam algumas obras e identificam influências explícitas da escrita camiliana nas criações de Machado de Assis, o autor alegou haver:

[...] não um conhecimento perfunctório, mas uma gradação de valôres, que implica, da parte de Machado de Assis, um domínio de conjunto da obra camiliana. E em verdade se pode concluir, com a abonação de confrontos expressivos, que Machado de Assis transitou sua curiosidade e a sua meditação através dos livros de Camilo Castelo Branco. (*idem*: 75).

Josué Montello estabeleceu um breve cotejo entre as seguintes obras: *As Três Irmãs* (1862) e *Quincas Borba* (1891); *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *O Comendador* (1876);²⁵ *O que Fazem mulheres* (1858) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Coração, Cabeça e Estômago* (1862) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

²⁴ Sobre este assunto, cf. Paulo Franchetti, “Machado e Camilo” (2011).

²⁵ In *Novelas do Minho*.

(1881); *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1899) e *A Morgada de Romariz* (1875).²⁶ Relembrou, também, um episódio que ocorreu durante o prêmio à edição brasileira da obra *A Queda dum Anjo* (1865), no qual Machado de Assis, de acordo com Alberto de Oliveira, teria posto “em lugar de honra” *O Esqueleto* (1865) e o reputado *O Sangue* (1869).

O paralelismo entre *O que Fazem Mulheres* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, feito por Josué Montello, limita-se a um episódio. Trata-se do incidente “em que o naufrago do rio Douro é salvo por um barqueiro e termina recompensando o salvador com moedas de cobre”, elucidando apenas, que a cena da obra camiliana “revela-nos pelo menos dois pontos capitais que serão encontrados no episódio do almocreve, das *Memórias Póstumas de Braz* (sic) *Cubas*.” (*idem*: 77). No romance de Machado de Assis, a personagem é salva pelo viajante e recompensada com um cruzado em prata. Ao estar no lugar certo e na hora exata, Brás Cubas acrescenta, dizendo que o almocreve “não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício; acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituí-lo simples instrumento da Providência.” (Assis 1994: 32).²⁷

Montello percebeu que a linha filosófica da teoria de *humânitas* em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Quincas Borba*, é a mesma que rege a construção ideológica sobre a representação de Silvestre da Silva em *Coração, Cabeça e Estômago*, que proclama: “Um filósofo não deve aceitar no seu vocabulário a palavra *morte*, senão convencionalmente. Não há morte.” (Branco 1862: 01). A respeito dessa análise, o crítico pontuou:

No *Quincas Borba*, é essa a opinião do filósofo de Machado de Assis, que por vezes se socorre das *palavras de seu alter-ego camiliano*: “Não há morte. O encontro de duas

²⁶ In *Novelas do Minho*.

²⁷ Na verdade, a aproximação entre *O que Fazem Mulheres* (1858) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) esgota-se neste paralelismo.

expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal e comum". (Montello 1956: 78; *itálico nosso*)

No capítulo "Camilo e Machado de Assis", que consta no mesmo livro, Josué Montello fez também um paralelismo entre outras vertentes da escrita e estilo de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: "No ritmo da frase, no gosto da forma castiça, em certo travor de irredutível pessimismo, os dois grandes escritores sensivelmente se identificam, não obstante toda a soma de grandes divergências radicais." (Montello 1956: 75).

Em um artigo intitulado "Raízes e sentido da obra camiliana",²⁸ publicado em 1960, Jacinto do Prado Coelho começa por analisar características importantes da narrativa camiliana, as obras do autor português, bem como a evolução dele como escritor, o que depois desenvolveria na sua tese. Um dos pontos importantes que J. Prado Coelho expõe, é a forte tendência parodística que Camilo Castelo Branco demonstrou ter ao longo do seu processo de crescimento enquanto escritor, absorvendo elementos estrangeiros para enriquecer a sua escrita e modificar algumas características próprias, na busca por um amadurecimento literário. O crítico salientou que durante o século XIX, Camilo já era comparado ao escritor francês Honoré de Balzac:

Tornou-se corrente, no século XIX, a designação de "Balzac português" aplicada a Camilo – designação que decerto o próprio novelista acharia justificada. A devoção de Alberto Pimentel vê em Camilo um Balzac melhorado, pela "observação de costume" isenta de prolixidade descritiva e servida por um estilo fluente, preciso. (Coelho 1960: 23)

Gradualmente, os estudiosos concentraram-se na possível tendência de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis para reproduzirem elementos da escrita de autores

²⁸ Cf. Camilo Castelo Branco, *Obra Seleta* (1960).

anteriores, nacionais ou internacionais. Surgiram, assim, diversos estudos sobre os elementos parodísticos e a importância da paródia na construção de uma identidade literária nacional.

O ensaio “Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (1972), do crítico literário brasileiro, José Merquior, foi o primeiro a abordar os elementos parodísticos supostamente existentes na obra machadiana, tendo servido de base teórica para os estudos posteriores. Segundo Merquior, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o resultado de uma produção que, “cheia de digressões e extravagâncias [...] adotava a ‘forma livre’ de Laurence Sterne”, em vez de seguir o padrão de narração “linear e objetivista” de Flaubert ou Zola. Para o crítico, a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um “romance sterniano, redigido pela prosa errante e caprichosa de um leitor que as *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, levaram possivelmente ao *Voyage autour de ma Chambre* (1795), de Xavier de Maistre, e este, por sua vez, ao seu próprio modelo – Sterne.” (Merquior 1972: 12).

De acordo com alguns críticos, também Camilo Castelo Branco, no início da sua atividade como escritor, terá partido de obras de renome para mais rápido atingir um maior número de leitores e ser igualmente conhecido e reconhecido. Alguns investigadores afirmam ser provável que o autor português tenha parodiado elementos dos romances franceses do século XIX, de forma estritamente profissional, ou seja, sem a intenção de provocar os escritores dessas obras, mas chamar a atenção dos leitores para uma forma de escrita inovadora carregada de ironia e sarcasmo. Alexandre Cabral, no seu livro *As polêmicas de Camilo Castelo Branco* (1975), ressalta que este fator trouxe impacto à obra do escritor português de maneira significativa, pois a dedicação e o interesse pela literatura francesa durante o século XIX estava em alta, e para Camilo Castelo Branco isto não poderia ser diferente.

No capítulo “*Coração, cabeça e estômago: uma estética da ambigüidade*”, do livro *A letra e o leitor* (1977), Jacinto do Prado Coelho analisou novamente elementos da narrativa camiliana, e lembrou Machado de Assis numa sucinta apresentação dos escritores, aproximando brevemente as escritas de cada um deles em função do recurso

da ironia presente nos romances de ambos. Para Prado Coelho, Machado de Assis encontrou na escrita de Camilo Castelo Branco um tom sarcástico com o qual se identificou para a construção de sua identidade enquanto escritor romântico.

Posteriormente, no Brasil, Enylton de Sá Rego publicou o seu estudo *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* (1989), onde afirma que o autor brasileiro recorreu a elementos da sátira menipeia para a escrita de seus romances, pois uma das características importantes na construção narrativa de Machado de Assis seria a crítica às atitudes mentais das suas personagens, ao invés do julgamento aos próprios indivíduos em questão. Enylton Rego focou-se nos estudos da sátira para analisar os textos machadianos, mais propriamente a partir da chamada segunda fase da obra literária do autor.

É importante salientar que, anteriormente, por volta de 1955, na *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes referiram a importância da sátira na produção literária de Camilo Castelo Branco:

Paralelamente, e numa constante oscilação pendular, que chega a abranger o todo de uma série de novelas [...] ou a estrutura global de uma novela [...], Camilo desenrola o género da novela satírica de costumes, voltando do avesso o idealismo passional e dando-nos o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outros gozos vulgares. (Lopes/Saraiva [1955]: 816)

José Edil de Lima Alves, por sua vez, no célebre livro *A paródia em novelas-folhetins camilianas*, apoia-se na teoria de Linda Hutcheon para propor novas linhas de investigação da obra camiliana. Nesse estudo, o crítico diz-nos que a paródia pode ser entendida como um mecanismo de apropriação dos moldes estrangeiros para transformá-los e adaptá-los, favorecendo a execução de uma antropofagia cultural (Alves 1990: 38).

Partindo das ideias já expressas por Jacinto do Prado Coelho na seção “Raízes e sentido da obra camiliana”, José Alves sublinhou que, desde as primeiras publicações, a escrita de Camilo Castelo Branco possui elementos paródicos reveladores da sua ideologia e do seu senso crítico. Ao realçar o valor da paródia na escrita camiliana, José Alves escreveu:

o que subjaz sempre naquelas novelas do jovem Camilo, e aflora frequentes vezes, é a paródia madura, a postura reflexiva do escritor que, apesar dos verdes anos, nem era assim tão “dócil ao gosto do público”, nem preparava, com os recursos paródicos de que se utilizava, “a autodefesa que consiste em trocar de ingredientes literários em voga.” (Alves 1990: 147)

De acordo com os levantamentos bibliográficos feitos por Marcelo Sandmann, também Marta de Senna apontou, em uma crônica intitulada *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis* (1998), semelhanças de estilo entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, mencionando a “dívida” que o autor brasileiro teria para com o escritor português. A pesquisadora, que concorda com as análises de influência e intertextualidade já apontadas anteriormente por Eugênio Gomes, afirma que os textos de Machado de Assis estabeleceram fecundos diálogos com obras estrangeiras, e que este fator não os torna menos significativos no âmbito literário. Ao analisar a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, para melhor exemplificar, reitera:

[...] *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o primeiro livro do “ciclo da maturidade”, causou um impacto nunca antes sentido na história da literatura brasileira, já que foi uma completa revolução estética: mudou na forma, indo buscar na tradição dos humoristas ingleses, sobretudo em Sterne,²⁹ assim como em alguns

²⁹ Acerca das leituras que Machado de Assis fez das obras de Laurence Sterne, Marcelo Sandmann propõe, em nota, a leitura do artigo “Machado de Assis, leitor de Laurence Sterne”, de Maria Elizabeth Chaves de Mello (cf. José Luís Jobim (org.), *A biblioteca de Machado de Assis* (2001)), “em que a autora inventaria os volumes de Sterne presentes no que restou da biblioteca do escritor, nomeadamente *The life and opinions of Tristram Shandy* e *A sentimental journey*, além de tradução para o francês de um título apócrifo, *Sterne inédit. Le Koran oeuvres posthumes complètes*.”.

portugueses, principalmente em Garrett e em Camilo, a narrativa em ziguezague e auto-reflexiva, marcada pela ironia romântica [...]. (Senna 1998: 63)

A partir do século XXI começaram a surgir trabalhos acadêmicos sobre as relações entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. Marcelo Sandmann (2004), já atrás referido, é o autor de uma das principais teses de doutoramento e uma referência fundamental no estudo da relação de Machado de Assis com escritores oitocentistas portugueses, entre os quais os autores do primeiro romantismo, Alexandre Herculano e Almeida Garrett, e do segundo romantismo, Camilo Castelo Branco. Em “Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis”, o autor aproxima as obras *Coração, Cabeça e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

As obras do autor brasileiro seriam escritas sob a perspectiva da “narrativa autoconsciente”, que Marcelo Sandmann explica ser “aplicável a toda uma vertente romanesca característica da ‘era moderna’, que encontra momento fundador na obra de Cervantes, e se caracterizaria pela explicitação constante da dimensão ficcional do fazer literário e de seus recursos” (Sandmann 2004: 408).

Na conhecida dedicatória de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” –, Marcelo Sandmann (2004) verificou indícios gráficos muito próximos da dedicatória feita por Silvestre da Silva, em *Coração, Cabeça e Estômago*: “Ao anjo que conserva sua pureza na desgraça e que, antes de ser mártir, se chamou *Mademoiselle* Elise de laSalette, e hoje se chama apenas a Santa, consagra o autor esta urna de suas lágrimas” (Branco 1862: 11). A respeito deste assunto é importante salientar que o caráter emulativo na paródia machadiana, de acordo com Greicy Bellin, estaria “materializado na radicalização da ideia de destruição simbolizada pelo verme, ideia esta presente, em menor grau, na dedicatória de Silvestre” (Bellin 2016: 99).

Outras aproximações que relacionam essas duas obras são apontadas por Sandmann. Em *Coração, Cabeça e Estômago*, Camilo Castelo Branco simula um diálogo com Faustino Novais, referenciando José Feliciano de Castilho (ambos residentes no

Brasil) – como atrás se disse. De acordo com o investigador, o narrador da obra camiliana cita um fragmento de José F. Castilho que consta na *Grinalda da Arte de Amar*, e que, na expressão de Sandmann, foi “publicada naquele mesmo ano de 1862 e oferecida a Camilo, espécie de complemento à *Arte de amar*, de Ovídio, obra esta traduzida pelo seu irmão Antônio Feliciano e vinda a público no mesmo ano.” (Sandmann 2004: 402).

Ainda segundo Sandmann, “além dos aspectos estilísticos e das indicações de um ambiente literário luso-brasileiro partilhado pelos dois”, existem pelo menos dois momentos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* que parecem dialogar com algumas passagens de *Coração, Cabeça e Estômago*:

Logo no início da segunda parte da novela, intitulada “Cabeça”, o memorialista e protagonista Silvestre da Silva, o suposto autor da narrativa, apresenta uma série de “máximas” por ele compostas, depois de cuja apresentação assinalava: “Estas sete máximas fui eu que as compus, depois de ler a antiguidade e alguns almanaques que tratavam do amor.” A reprodução de uma delas evidencia bem o teor de todas as outras: “O principal egoísta é aquele que se desvela em explorar o coração alheio para opulentar o próprio com as deleitações do amor”.

O suposto autor das *Memórias Póstumas*, no capítulo CXIX de sua narrativa, intitulado “Parêntesis”, apresentava igualmente algumas de sua lavra, que ele assim introduzia: “Quero deixar aqui, entre parêntesis, meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epígrafe a discursos sem assunto.” E descambava para a mais pura derrisão, como a reprodução da primeira delas deixa bem evidente: “Suporta-se com paciência a cólica do próximo.” (Sandmann 2004: 443)

Na linha de Josué Montello (1956), Marcelo Sandmann sustenta a teoria de que o emplastro de Brás Cubas – “emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (Assis 1994: 04) – é uma clara associação ao antídoto criado por Silvestre da Silva, na obra camiliana – “No que eu trazia há muito empenhadas as minhas vigílias era no descobrimento dum antídoto contra a melancolia.” (Branco 1862:

46) –. O autor também chama a atenção para as dedicatórias “com grande estima” a Almeida Garrett, encontradas em *Coração, Cabeça e Estômago*, e depois no “Prólogo da Terceira Edição” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O paralelismo entre estas duas obras, *Coração, Cabeça e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é dos mais recorrentes nos estudos sobre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. O estudo acadêmico “*Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo*” (2007), de Geraldo da Aparecida Ferreira é, junto com o de Marcelo Sandmann, de grande importância na investigação da relação entre Machado de Assis e os autores oitocentistas portugueses, porque, a partir de então, o olhar dos acadêmicos não se centra somente sobre Eça de Queirós e Machado.

Geraldo Ferreira afirma que o romance *Coração, Cabeça e Estômago* desperta nos críticos “uma visão depreciativa do Romantismo” por causa da narrativa com alto teor de ironia. A este propósito, ele convoca um ensaio de João Camilo dos Santos, intitulado “Aquilo a que se chama amor – As histórias por detrás das histórias que conta Camilo” (1991), que demonstra o modo sarcástico como o amor é tratado no romance camiliano e desmascara os “ridículos em que pode cair a linguagem poética” (*apud* Ferreira 2007: 17). E cita também Paulo de Castro, autor do livro *Camilo – Novelas* (1991), que, na expressão do autor, encontra em *Coração, Cabeça e Estômago* “uma ironia fina com um misto de desencanto que faz lembrar Machado de Assis.” (*ibidem*).

Para Geraldo Ferreira, o que o motivou a dar seguimento ao seu estudo que relaciona *Memórias póstumas de Brás Cubas* com *Coração, Cabeça e Estômago* foram as análises que outros estudiosos fizeram acerca das duas obras, definindo-as como “diferentes”, “caricaturas do Romantismo”, com elementos que tendem à narrativa “irônica” e formas “sarcásticas de encarar o amor”. O ensaísta afirma que a crítica sempre considerou o autor português como “um artista genial, fundador de um novo tipo de romance”, retratando “a sociedade portuguesa como poucos e numa linguagem impecável”, mas com uma imagem que por muito tempo se cristalizou, prejudicando, segundo o pesquisador, a recepção da obra camiliana. A inclusão da produção literária de

Camilo Castelo Branco (ou de parte dela) e a marcada divisão entre obras satíricas e obras passionais não terá sido nada benéfica para o escritor.

Entretanto, o investigador ressalta que ao longo dos anos, já na segunda metade do séc. XX, a crítica tem analisado as obras de Camilo Castelo Branco de maneira inovadora, ultrapassando outra dicotomia, a da “novela passional e novela de costumes”, que fora definida por estudiosos do final do século XIX e início do XX. Geraldo Ferreira menciona Paulo Franchetti que, na sua “Apresentação: a novela camiliana”, incluída na edição *Coração, Cabeça e Estômago*, de Martins Fontes, elogia as abordagens de Abel Barros Baptista como inovadoras “nesse processo de renovação crítica”. Em seu texto, Franchetti escreveu:

[...] alguns trabalhos, assinados por Baptista e por outros críticos mais jovens, finalmente vêm deslocando a inflexão romântico/realista da crítica camiliana e destacando outras obras, anteriormente relegadas a um segundo plano de interesse e importância. De modo que é possível imaginar que o velho romancista de S. Miguel de Seide adquirirá, nos próximos anos, um novo rosto, será objeto de renovado interesse e certamente terá o seu lugar redefinido no cânone da literatura portuguesa. (Franchetti 2003: 33)

Também no ensaio “Machado e Camilo” (2011), que já foi referido, Paulo Franchetti deteve-se sobre as similaridades ou paralelismos das vozes autorais nas obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. A aproximação ao leitor real, o envolvimento do leitor, a forma de tratamento, e a importância da mulher leitora, foram alguns dos elementos analisados pelo crítico.

Para aproximar os dois autores, Franchetti ressalta a mudança na escrita de Machado de Assis ao longo de sua trajetória como escritor – que outros críticos têm referido –, dividida em duas fases que transitam entre os estilos “romântico” e “realista”, sendo a primeira representada pelos quatro primeiros romances do autor brasileiro – *Ressurreição* (1872); *A mão e a Luva* (1874); *Helena* (1876); *Iaiá Garcia* (1878). E a segunda fase compreendida pelos cinco romances subsequentes – *Memórias*

póstumas de Brás Cubas (1881); *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1899); *Esaú e Jacó* (1904); *Memorial de Aires* (1908). O ensaísta reflete sobre a tendência que Machado de Assis tinha em escrever narrativas cujos narradores interagem com o público leitor (voz autoral), inquirindo sobre a ausência expressa de referências à literatura de Camilo Castelo Branco que era, nas palavras de Paulo Franchetti, o “escritor em língua portuguesa que melhor ‘trabalhava’ o diálogo com o leitor” (“pelo menos até Machado começar a publicar os romances da ‘segunda fase’”) e que mais satirizava, até então, “as expectativas do leitor romântico” (Franchetti 2011: 01-05).

De acordo com Franchetti, o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é visto, por muitos críticos e investigadores literários, como o “momento de eclosão de um veio profundo da prosa de língua portuguesa, que talvez se possa mesmo explicar [...] pela constituição do público em países periféricos e fortemente estratificados, do ponto de vista social.” (Franchetti 2011: 09). Por esse motivo, é considerado um dos livros mais importantes da literatura brasileira, como um dos representantes da mudança de estilo e inovações na escrita nacional.

Camilo Castelo Branco e Machado de Assis recorrem, em diversas obras, à voz autoral do narrador que comunica com o leitor, sendo esta comunicação dirigida com frequências às mulheres-leitoras, fato este comprovado pelo emprego do gênero feminino nos vocativos (excessivos) nesses discursos. Esta insistência no apelo à “leitora” é o reflexo do contexto cultural e social da época, que expandiu o comércio de livros de romance, tendo nas mulheres um público de eleição, visto que muitos homens julgavam o romance como um passatempo feminino. Dessa forma, é possível que a intenção desses escritores configure uma resistência a esse sistema por intermédio do humor, da ironia e também da sátira; ao passo que, caracterizar “a leitora” com o adjetivo “amiga” é uma estratégia que aproxima o autor ao seu público.

A técnica de envolver os leitores na história, comunicando-se com eles, é uma estratégia muito importante e relevante para o enriquecimento da ironia, e da paródia, satirizadas de forma a chegar “frequentemente às raias do insulto”, como lembra Paulo

Franchetti (2011), aumentando a curiosidade do leitor em função de suas expectativas durante a leitura.

Lançados os parâmetros de confronto dos dois escritores, e os romances e tópicos privilegiados, mais estudos foram surgindo no séc. XXI. Em 2014, em um ensaio intitulado “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: humor e afastamento crítico-paródico da herança romântica”, o crítico José Cândido de Oliveira Martins explora, de modo aprofundado, vários ângulos dos romances *Coração, Cabeça e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A primeira afinidade que Cândido de O. Martins observa no estudo comparativo destas duas obras é o seu teor supostamente autobiográfico, que se concretiza na narração de histórias de vida em primeira pessoa, como se fossem verídicas, de personagens, que já faleceram, nomeadamente Silvestre da Silva, em Camilo Castelo Branco, e Brás Cubas, em Machado de Assis. Em ambas as obras se apresenta e problematiza a “figura autoral, aparecendo Camilo e Machado como meros editores de uma narrativa preexistente, numa recriação do manuscrito encontrado.” (Martins 2014: 40). Segundo Martins, os livros possuem basicamente a mesma construção narrativa, que descreve detalhadamente o desenvolvimento das personagens em seus processos morais, estéticos, sociais, psicológicos, físicos, ideológicos *etc.* O crítico literário observa também que, enquanto Camilo Castelo Branco nitidamente estabeleceu três “fases evolutivas” na vida de Silvestre da Silva no decorrer da trama, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não há este tipo de separação, o que, no entanto, não configura falta de organização, por parte de Machado de Assis. Nas palavras de Cândido Martins, as duas obras são como que relatos de dois epitáfios.

Uma das características marcantes destes escritores é a presença constante do autor expresso no decurso da narração, por meio de interferências, com notas pessoais durante todo o processo de composição dos romances. A conversa assídua com os possíveis leitores empíricos é um ato comum às duas obras, sobressaindo de forma bastante nítida desde o início, tanto no texto introdutório de *Coração, Cabeça e Estômago* quanto no capítulo “Ao leitor”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nesta

última obra, o narrador inclusive problematiza a extensão do prefácio, como forma de criticar os prólogos longos e tácitos encontrados em alguns romances da época.

No que diz respeito à composição narrativa “o topos do manuscrito encontrado é mais visível” em Camilo Castelo Branco, aparecendo logo no paratexto “Advertência ao leitor”. A autobiografia do romance camiliano foi construída no formato de notas e comentários avulsos, tendo que ser editados “com variável dose de distanciamento irônico” (Martins 2014: 41), por um narrador “impulsivo” – que não se pode identificar com o autor real do romance nem com a personagem principal, Silvestre da Silva.

Já a história de Brás Cubas é narrada por meio de cartas, estando o editor presente, e apresentada “de forma expressa e mais original, como relato *post-mortem*, ou seja, como narrativa *in ultimas res* de um assumido ‘defunto autor’” (*ibidem*). Ele explica por que iniciou a sua história pela morte (pelo fim): “o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no *introito*, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco.” (Assis 1994: 02).

Relembra-nos Cândido Martins que, em *Coração, Cabeça e Estômago*, o narrador conta a sua história a partir da última fase da sua vida, no ápice de todos os acontecimentos, sendo os seus papéis autobiográficos preparados e revistos por um autor-editor, enquanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador-personagem “constrói sozinho a sua autobiografia, com a pretensa liberdade e sabedoria que advém de estar morto” (Martins 2014: 49).

A preferência pela narrativa com traços românticos e teor humorístico manifestos nas obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, é, para Cândido Martins, uma influência da tradição europeia; e essa forma de escrita já tem sido estudada há algum tempo pela crítica literária. Apesar do preconceito em torno da utilização do humor como ferramenta que apenas servia para aligeirar “a tensão dramática” e esvaziar “o patético”, diz-nos o ensaísta que este estilo foi conquistando aos poucos os leitores e revalorizando a manifestação do cômico na literatura, observando-se sua funcionalidade “estilística, discursiva e genológica” (Martins 2014: 39).

Nos dois autores, também os paratextos se revelam muito importantes. Eles não foram escritos de forma meramente inocente, sem conter tácitas intenções, sendo utilizados também como ferramentas para desenvolver o humor, o cômico e a sátira presentes nas obras. Ou seja, além do desenvolvimento no corpo dos textos de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, uma das funções dos paratextos era manter um diálogo direto e assíduo entre escritor, narrador/interlocutor e leitor, reforçando o caráter humorístico das obras e envolvendo até mesmo os leitores, como se estes fizessem parte da história, o que ressalta a ideia de uma conversa descontraída entre conhecidos: “Ao mesmo tempo que concorre para o efeito de dissolução ou de certa fragmentação do enredo, destacando-se as reflexões jocosas sobre os tópicos mais diversos, incluindo, metaliterariamente, o estilo e a técnica das próprias narrativas.” (Martins 2014: 45). Argumenta, com pertinência, o ensaísta, que esta ação intencional, além de humor, oferece leveza à obra e aproximação dos envolvidos, pois humaniza a situação, como se, quem contasse a história estivesse expondo-a naquele exato momento, pela primeira vez, sem revisão de texto, tratando-se apenas de uma pessoa despreocupada, divagando em seus pensamentos durante um diálogo sem muitas formalidades.

Estabelece-se, desta forma, um vínculo com os possíveis leitores, mantendo a comunicação de forma amigável e direta, com questionamentos e até mesmo aconselhamentos, chegando ao ponto de, inclusive, dissuadir o leitor de prosseguir com a leitura da obra, com insinuações de desvalorização da história, e desmerecimento, por parte do narrador-personagem, de “ser ouvido”, como se fosse perda de tempo prender a atenção do público com suas histórias e devaneios. Cândido Martins afirma que essa técnica discursiva tem alto grau de relevância para a intenção da escrita jocosa e irônica relativamente às expectativas dos leitores:

[...] se o leitor estava à espera de um romance com forte entrecho passionai, com rapidez dramática na sucessão das peripécias, com personagens eticamente exemplares, os narradores divertem-se a frustrar esses desejos típicos de um

certo gosto dominante numa cultura ainda de fundo romântico. (Martins 2014: 46)

Outra característica que, segundo Martins, aproxima *Coração, Cabeça e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além do retrato autobiográfico, e também autodepreciativo, é o tópico do combate à melancolia, em forma de medicamento. Concebido por Silvestre da Silva como “antídoto contra a melancolia” (*apud* Martins 2014: 41-42), e para Brás Cubas como “emplastro [...] destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade.” Apesar de serem descritos de forma diferente, a ideia dos remédios para aliviar o mal da melancolia leva ao mesmo entendimento, com o mesmo teor de humor e ironia. Além de que as duas personagens principais desses romances nutrem sentimentos e desenvolvem relacionamentos com mulheres em cenários bucólicos, frisa o ensaísta, fazendo ainda ressaltar outra similaridade: as frustrações nos relacionamentos amorosos de ambos os autores-editores propiciaram uma “filosofia de vida, sob a forma de visão melancólica e pessimista da existência humana.” (Martins 2014: 42-43). Embora Brás Cubas construa seu relato após a sua morte, e Silvestre da Silva tenha a sua conclusão pré-determinada pelo casamento e felicidade, ambas as relações acabam de forma inesperada com o fim da vida, “sem grande história [...] lances dramáticos, ou peripécias trágicas”; apenas o registro do humor acentuado, da “mediocridade existencial” e o “sentimento de irremediável desengano” – este mais evidente na obra de Machado de Assis.

As principais características que aproximam os protagonistas dessas obras são, pois, as frustrações que eles sofrem nas relações amorosas e a tendência em enxergar a vida de maneira melancólica e pessimista. E embora seja possível encontrar muitas outras afinidades entre estas personagens, em *Coração, Cabeça e Estômago*, Silvestre da Silva “se adapta de modo interesseiro às circunstâncias da vida político-social, fruindo epicurística e instintivamente os prazeres elementares do estômago”, aproveitando as oportunidades com que se depara (Martins 2014: 42); já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a personagem principal machadiana entra em estado de torpor frente ao tédio e se perde nos meandros da “hipocondríaca doença da melancolia” extrema; o

humor *blasé* de Brás Cubas não lhe permite reagir de forma agradável nem mesmo ao casamento.

As personagens criadas por Camilo Castelo Branco e Machado de Assis comumente manifestam-se com personalidades dotadas de falhas e defeitos, capazes de cometerem atos moralmente questionáveis. Essa é também uma das formas que esses autores encontraram de irem contra as expectativas dos leitores na aquisição dos romances do século XIX, metamorfoseando o caráter de personagens, que de acordo com padrões romanescos do romantismo, seriam sempre, ou quase sempre, configuradas como heroínas. No entanto, as personagens românticas camilianas e machadianas apresentam-se como pessoas normais e imperfeitas, mas que não são inerentemente nem más, nem boas. Cândido Martins descreveu-as como: “figuras cujo comportamento e linguagem os aproximam mais da ‘mediocridade’, do ridículo e até do grotesco” (Martins 2014: 41).

As obras dos dois autores são marcadas por um distanciamento aparentemente proposital em relação ao estilo literário da época e aos ditames estéticos semelhantes, que, com uma postura que une o contemporâneo ao arcaico, carregam em sua essência uma modernidade para a qual o público leitor (no período em questão) não estava ainda habituado. Uma das principais estratégias encontradas em suas construções textuais era o uso da “‘emoção pela ironia’ e pela arte da sugestão”, ou seja, “a arte de sugerir o amor, sem lhe dar importância.”³⁰ (*apud* Martins 2014: 48).

A mudança rítmica, ou de “saltos elípticos”, na cronologia e lógica de algumas obras é, como lembra Cândido Martins, uma característica que também chama a atenção nos textos de Machado de Assis em semelhança ao estilo de Camilo: “São narrativas que acompanham, em jeito de romance de formação, o evoluir dos protagonistas, desde as suas origens até a morte.” (Martins 2014: 41).

³⁰ Destaque para a obra *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luis (2012, p. 159).

Com o intuito de desmotivar as expectativas dos admiradores de leituras românticas, e sendo o tipo de escrita que induz o leitor a questionar-se acerca da evolução da narrativa, a surpreender sempre pelas quebras dos padrões até então costumeiros, é possível dizer que uma das formas irônicas com as quais Camilo Castelo Branco e Machado de Assis trabalharam, é justamente “dizer uma coisa para significar outra”, a que Cândido Martins se refere como “estética da ambiguidade”, reenviando para estudo de Paulo Franchetti, “Camilo e a estética da ambiguidade” (2014). (*idem*: 43)

Segundo o crítico, o humor que se observa nas obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis não pode ser considerado um elemento que se limite apenas ao cômico,³¹ pois se estende também à ironia, ao sarcasmo, ao grotesco, à sátira e à paródia, envolvendo a digressão, a metaficção e a intertextualidade. E esse conjunto de processos estilísticos e narrativos é manifestado “através de uma ampla gramática humorística”.³² (*idem*: 44)

Verifica-se, portanto, que Camilo Castelo Branco e Machado de Assis investiram de forma conjunta na utilização da facécia – “para a frase de efeito ou dito espirituoso”, com finalidade “cômica e anedótica”. (*idem*: 45). Cândido Martins observou também que há uma certa constância, por parte dos autores-editores, na utilização de outros métodos que têm como intenção provocar o humor, e uma das técnicas mais habituais encontradas nas obras destes escritores é a “digressão”: nota-se, principalmente partindo dos narradores, o afastamento, por alguns instantes, do assunto sobre o qual se discute e/ou se expõe, às vezes com o propósito de clarificar, outras vezes de criticar o tópico em questão, ou até mesmo meramente uma simples reflexão.

É notório que nas obras de Camilo e Machado de Assis há bastantes citações de outros autores, e de outros livros, em relações de intertextualidade já bastante

³¹ Destaque para a obra de Onésimo Teotónio de Almeida, “O humor (ou a ausência de) no Camilo polémico” (1997).

³² Cândido Martins ressalta que muitos pesquisadores escreveram sobre a temática do humor e as suas inter-relações, destacando, no campo camiliano, o estudo “Apresentação: a novela camiliana”, de Paulo Franchetti, que consta em uma edição da obra camiliana *Coração, Cabeça e Estômago* (2003: 25); e “Posfácio: o romanesco extravagante”, escrito por Abel Baptista, incluído numa edição da obra machadiana *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2013: 320).

estudadas, como se os seus personagens fossem leitores avançados com uma grande bagagem cultural. Cândido Martins sublinha a relação evidente entre esses escritores e a intertextualidade existente em suas criações. A frequência de nomes como Cervantes, Diderot, Sterne, Xavier de Maistre, *etc.*, se apresenta como representação da “tradição humorística do romance europeu”, alguns referenciados, por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “[...] ‘Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.’ Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros”. (Assis 1994: 01)

As alterações no padrão romanesco feitas por eles desnortearam alguns críticos literários, surpreendendo, e inclusive provocando uma certa rejeição inicial. Primeiro, porque distanciavam-se de uma estrutura literária embasada em arquétipos comumente conhecidos; segundo, porque aparentemente tratava-se de singularidades que partiam dos autores. O historiador brasileiro Capristano de Abreu chegou a questionar se *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se tratava realmente de um romance, pois alguns críticos indagavam acerca da aplicabilidade da escrita romanesca com caráter de humor e temiam a aceitação da paródia no mercado literário (Martins 2014: 48).

É possível que os autores tenham optado por esta forma de escrita – classificada pelos críticos literários como romântica – baseando-se na cultura social da época, ou seja, no “mercado literário” que comercializava os livros para um público, até então, muito específico e seletivo. Entretanto, a influência estrangeira exercida nos contextos de criação das escritas camilianas e machadianas não se limitaram apenas a contatos hegemônicos, como era o caso de Portugal e Brasil. Durante o século XIX, a literatura europeia teve bastante visibilidade, destacando-se os romances franceses, altamente relevantes, que já faziam bastante sucesso, inclusive entre os leitores brasileiros. Para Cândido Martins, na primeira metade do século XIX, a literatura “explorou, tantas vezes até ao excesso, certa farmacopeia romântica, apostada na exploração do *pathos* emocional, para gáudio e fidelidade de grande massa de leitores.” (*idem*: 39). A

utilização da sátira e da ironia, unidas a elementos da paródia, são formas de criticar este sistema como resposta às situações que chegavam a desequilibrar as relações de hegemonia cultural, ao mesmo tempo que chamava a atenção do leitor para novas mudanças, reflexões e pontos de vista, de maneira sugestiva, mas também provocativa. Como em *O que Fazem Mulheres*, quando o narrador aconselha o leitor a não continuar com a leitura do livro, nitidamente satirizando o drama que será descrito ao longo da trama: “Se respeita a sua sensibilidade, fique por aqui; não leia o resto, que está aí adiante uma, ou duas são elas, as cenas das que se não levam ao cabo, sem destilar em lágrimas todos os líquidos da economia animal.” (Branco 1896: 07)

Para Antônio Cândido (1995), a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* traz uma temática ideológica e filosófica de que não há uma verdade absoluta ou intrínseca para os pontos de vista a respeito da trama. Tudo passa a ser subjetivo, a depender meramente da percepção de quem lê, a partir da visão de uma personagem que narra a sua história *post-mortem*. Entretanto, esse critério de experiência de vida em ambos os protagonistas (Silvestre da Silva e Brás Cubas), construiu duas personagens com muita sabedoria e autoconhecimento, que, como sugere Cândido Martins, perfizeram um “itinerário que os conduziu desde um ‘romantismo postiço’³³ e ingênuo até uma sabedoria amadurecida e melancólica”, evoluindo durante o enredo, com intervalos de “momentos sentimentalmente imaturos e ‘ridículos’.” (Martins 2014: 49). Mas, por fim, uma das características que mais aproxima essas duas obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, “sob a forma de ‘memórias póstumas’ de ambas as vozes narrativas”, é o fato de levar o leitor ao entendimento, por meio de uma epifania, de que a morte iguala a todos (*idem*: 41).

Ao conquistar os seus respectivos espaços e, conseqüentemente, o seu público leitor, lograram também, nas palavras de Cândido Martins, uma nova categoria da produção romântica, fugindo totalmente à expectativa da trama romanesca

³³ O ensaísta recorre aqui a uma expressão que surge no texto “Apresentação: a novela camiliana”, do crítico literário Paulo Franchetti, que consta em uma edição da obra *Coração, Cabeça e Estômago*, publicada em 2003.

convencional. O ensaísta defende que Camilo Castelo Branco e Machado de Assis possuíam uma genialidade e dimensão tão grandiosas que não se reduziam a “etiquetas classificativas” limitadoras, como pertencentes à estética “romântica” ou “realista”. Foram escritores que ditaram as próprias regras, criaram um novo estilo próprio, marcaram tendência, não ficando indiferentes às manifestações românticas da época, aos excessos que o mercado literário abraçava e tinham como padrão absoluto, até então.

Em forma de conclusão, Cândido Martins supõe ser plenamente viável dizer que Machado de Assis e Camilo Castelo Branco possuíam uma aparente admiração recíproca. O que nos leva a crer que a semelhança entre composição narrativa, dramática e organizacional, da escrita de ambos, e tendo em linha de conta a cronologia, aponta para uma possível inspiração da retórica de Machado de Assis no repertório camiliano.

Dois anos depois deste excelente ensaio de Cândido Martins, vem a público um outro ensaio comparativo das mesmas obras de Camilo Castelo Branco e de Machado de Assis: “A Paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: Uma Breve Análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Coração, Cabeça e Estômago*”, (2016), da autoria de Greicy Pinto Bellin. Neste estudo, a ensaísta revisita os dois romances mais estudados dos dois autores, prossequindo na linha de investigadores anteriores, mas perspectivando as duas obras à luz da paródia.

No seu estudo, Greicy Bellin incide no modo como ambos os autores exploraram a paródia nos seus romances e no modo como Machado de Assis parodia Camilo. A ensaísta afasta-se da noção de paródia proposta por M. Bakhtin, que considera a paródia como procedimento negativo, e convoca para a sua argumentação a famosa teoria exposta por Linda Hutcheon, em 1985, no livro *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms (Teoria da Paródia)*. Recorde-se que para Hutcheon, a paródia “é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade, é uma forma de discurso interartístico [...], de imitação”, (Hutcheon 1989: 13) podendo ser “caracterizada por uma inversão irônica”, uma espécie de metamorfose do contexto

literário, que se concretiza através de referências. A paródia pode ser uma ferramenta importantíssima para a análise ideológica e construção cultural de um determinado criador, sendo capaz de recorrer aos elementos autorreflexivos, por incitar e promover “percepções críticas” referentes não apenas ao texto original, mas também ao conhecimento que o leitor tenha sobre o assunto que é transmitido.

Bellin considera que, de acordo com Linda Hutcheon, a paródia não é necessariamente um termo para ser utilizado de forma depreciativa, tendo como significado etimológico o sentido de “contracanto”, “canto paralelo”, ou “ao lado do original”; ela se inspira em características importantes de uma obra e recria outra a partir disso, deixando em evidência a presença de outras vozes dentro de um discurso literário muitas vezes semelhante. Em contrapartida, esse discurso pode ser paralelo à ironia e ambiguidade presentes na manifestação original, como defende Mikhail Bakhtin (1997), principalmente se a intenção do autor da paródia for de transmitir, ou criticar, uma mesma ideia ainda que em formatos diferentes.³⁴

Greicy Bellin defende que, dado o sucesso das composições camilianas, seria plausível crer que Machado de Assis teria parodiado aspectos da narrativa de Camilo Castelo Branco, no processo de autoafirmação da sua identidade, “enquanto escritor em um cenário marcado por embates entre intelectuais brasileiros e portugueses” (Bellin 2016: 88-90), sempre de forma prestigiosa, sem nunca desmerecer o trabalho do autor português. Ressalta o distanciamento que se opera em razão de discrepâncias e oposições, revolucionando e questionando a estética literária previamente padronizada e pré-estabelecida por um país que já possuía muitos anos de experiência narratológica, como era o caso de Portugal.

A paródia seria, portanto, uma das maneiras com as quais os escritores poderiam trabalhar para “questionar e problematizar os modelos literários oriundos dos países tidos como colonizadores, de forma a estabelecer relações que oscilam entre a adesão

³⁴ Sobre isso, cf. Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997: 195).

ao modelo estrangeiro e, ao mesmo tempo, o repúdio por este mesmo modelo.” (Bellin 2016: 90).

Greicy Bellin também salientou que a autoparódia é um recurso que está presente tanto em *Coração, Cabeça e Estômago* – nas transformações de Silvestre da Silva, substancializadas na divisão do próprio romance, que é segmentado em partes representadas pelo corpo físico – quanto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, onde a moral do protagonista é “desnudada e dissecada” por ele mesmo enquanto narrador da obra (Bellin 2016: 100).

É provável que Machado de Assis tenha se identificado com a paródia camiliana e, como a autora defende, “radicalizado” ideais em seus processos de criação, desenvolvendo e expandindo os critérios sociais já expostos pelo autor português, pois é relevante perceber a tendência machadiana em estabelecer “relações críticas e reflexivas por meio da paródia”, ou seja, utilizando ou recorrendo a características pré-existentes em outros romances para então criticá-los, estabelecendo esta ação em formato irônico e/ou satírico (Bellin 2016: 93).

As “rabugens de pessimismo” eram o que Machado de Assis identificava como algo de grande distinção na sua escrita em relação aos “modelos franceses e ingleses”, como lembra Bellin (2016: 96). Portanto, mesmo que Camilo Castelo Branco e Machado cite esses escritores de formas e intenções díspares, as relações de intertextualidade que essas menções carregam, potencializam o discurso narrativo “jocoso”, sob o viés da perspectiva de obras que, apesar do humor e da sátira, já possuíam o respeito e conhecimento dos leitores. É, por exemplo, o caso de Molière, que, entre outros efeitos, enriquece a representatividade da comédia satírica.

Para Bellin, Machado de Assis não só parodia como litiga a obra camiliana, ao modificar apenas o tipo de narrador e sua função narrativa, pois o relator do romance de Camilo é o editor dos escritos de Silvestre, referindo-se à personagem principal como “defunto amigo”: “Aceitei a distinção como necessária e retirei com a papelada, resolvido a dá-la à estampa, e com o produto dela ir resgatando a palavra do nosso

defunto amigo” (Branco 1862: 02). A obra de Machado exclui a presença de um editor, bastando apenas as leituras de cartas que já estavam escritas, sem edição de obra, transformando o “defunto amigo” em “defunto autor”:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço [...] (Assis 1994: 02)

Bellin sustenta que, nos capítulos introdutórios dos romances em questão, o narrador do texto de Machado de Assis diz evitar “contar o processo extraordinário que” empregou “na composição destas Memórias, trabalhadas [...] no outro mundo”, alegando que “seria curioso, mas minimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra” (*ibidem*); enquanto no texto de Camilo Castelo Branco o narrador comunica com um leitor específico (identificado como Faustino Xavier de Novais), explicando a origem da obra: “Tenho debaixo dos olhos, mal enxutos de saudade, três volumes escritos da mão de Silvestre. [...]” (Branco 1862: 02). Ou seja, como se de forma crítica, a personagem machadiana anulasse a atitude do narrador presente na obra camiliana em achar relevante fundamentar o surgimento do texto que seria apresentado em três partes. E isto promove a teoria de que, na demanda de identidade, ainda que tenha componentes estrangeiros presentes em sua escrita, Machado de Assis possa ter recorrido ao romance camiliano e parodiado alguns aspectos, mas com a finalidade de ressignificar estes elementos criando “uma ênfase maior no desdém em relação ao leitor e [...] uma *radical problematização da forma romance*” (Bellin 2016: 96; *itálico nosso*). Desse modo, é relevante observar que essa *problematização* já se encontra no discurso camiliano, como é o exemplo da narrativa de *Coração, Cabeça e Estômago*, a qual possui um narrador que, sendo também o editor da história, critica o que foi escrito por outra pessoa, evidenciando o tom satírico de Camilo Castelo Branco. Uma vez que, dando vida aos seus personagens, seria ele mesmo

a criticar a própria escrita, utilizando-se da ironia com o enfoque no estilo textual de terceiros:

Os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance.

[...] Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umas histórias em princípio, outras que começam pelo fim e outras que não têm fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afetos. (Branco 1862: 03)

Ou seja, o autor da obra *Coração, Cabeça e Estômago*, na forma de narrador/editor, medita sobre o seu próprio fazer artístico, em um “cenário marcado pela importação de modelos literários estrangeiros e pela profissionalização do escritor” (Bellin 2016: 97), com o qual a escrita internacional tinha mais visibilidade e, dessa forma, era inevitável que o aprimoramento narratológico tivesse como base a busca por elementos e recursos estéticos fornecidos pelo exterior. Da mesma forma, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a escrita machadiana, em critérios de importação de alguns recursos estéticos na constituição da paródia, pode ser também interpretada “como um esforço deliberado e consciente de problematização da forma romance em contextos considerados periféricos” (*ibidem*). Afinal, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis muitas vezes demonstravam que recorriam à intertextualidade como mecanismo crítico e de afastamento reprobatório a imposições padronizadas e estáticas.

Brás Cubas seria uma personificação da busca machadiana por sua identidade própria, seu nacionalismo literário em contextos não hegemônicos, que, de acordo com Bellin (2016), metaforicamente só poderia ser construída com a morte do escritor e com a decadência manifesta pela ideia da devoração dos vermes; e, no romance camiliano, a imagem do estômago ilustraria uma metáfora da “situação do escritor profissional que

se via submetido à deglutição, muitas vezes irrefletida, de modelos de grande apelo mercadológico, necessitando, ao mesmo tempo, de afirmação enquanto escritor original e dotado de real capacidade artística.” (*idem*: 98). A respeito disto, a autora cita o trecho de um comentário irônico de Silvestre: “Não me pareceu custoso fingir a língua de Vítor Hugo, sendo a semelhança julgada pela modista. Parece-me que Vítor Hugo não entenderia as minhas cartas escritas no seu idioma; quero, porém, acreditar que a francesa não acharia mais poesia nem mais correção raciniana no poeta das Orientais.” (*idem*: 100).

Trata-se de uma característica muito importante a ser analisada se comparadas as duas obras, pois, a possível paródia machadiana soaria como uma ironia provocativa em singela resposta ao romance de Camilo Castelo Branco.

Apesar de não se tratar de uma estratégia exclusiva apenas dos livros referidos aqui, Silvestre da Silva e Brás Cubas são dois exemplos da caracterização de personagens que fogem completamente à ideia do herói romântico. As personagens passam então a ser transfiguradas em homens medíocres, frágeis, às vezes mais sensíveis que as próprias mulheres, feios, imperfeitos heróis e perfeitos anti-heróis; e as mulheres surgem fortes, independentes, donas de si, e também imperfeitas. Em via de regra, no decorrer das tramas camilianas e machadianas, suas personagens tropeçam nos impropérios das situações, ou de suas próprias ações, revelando o encontro dessa imperfeição proposital e respectivos acontecimentos somados ao suposto paradigma romanesco. E é a partir disso que fica ainda mais evidente o caráter satírico, paródico e jocoso dessas narrativas.

As vozes “além-túmulo” dos protagonistas de *Coração, Cabeça e Estômago*, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são exemplos de personagens que, contando suas próprias histórias, evidenciam a intenção, por parte dos autores, em revelar as características de mediocridade e anti-heroísmo presentes nas personalidades de Silvestre da Silva e Brás Cubas. E estas particularidades são formas perfeitas de levar o leitor, humoristicamente, à desconstrução do padrão de personagem principal romanesco. Esta ironia é nítida exatamente por se tratar de narradores-editores:

poderiam ser quaisquer personagens com estas características, mas trata-se das principais, falando de si mesmas, dando seus próprios relatos quase como se desvalorizassem a própria história. Neste romance camiliano, para lá da personagem Elise de laSalette, na sua relação com as mulheres francesas da época (ao ensinar francês a Cibrão), a personagem Silvestre da Silva reflete “uma clara alegoria do esforço” do pensamento camiliano “para se adequar aos modelos importados de fora” (Bellin 2016: 99). É importante salientar que, da mesma forma, observa-se que Machado de Assis também recorreu a personagens francesas para compor a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O autor brasileiro construiu sátiras muito bem elaboradas, inspirando-se também em elementos franceses do século XIX durante o processo de escrita de alguns romances, utilizando a padronização literária da época para criticá-la ou homenageá-la, de maneira irônica e sutil. As personagens femininas dos autores, em dados momentos, também sofrem com a falta de romantismo ao longo das histórias. Este fator ocorre, normalmente, nos momentos em que os leitores têm a expectativa de um clichê ultrarromântico e, ao contrário, acabam por se deparar com uma situação totalmente inusitada, com a qual não estavam contando. Nota-se ainda que, em grande parte das obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, são as mulheres que normalmente estão no comando de suas relações, mesmo que os homens, muitas vezes taxados como ignorantes e/ou desatentos, não se deem conta disso – o que se verifica também na obra *O que Fazem Mulheres*, que adiante estudaremos. Em alguns momentos, essas personagens também são vistas de forma desdenhosa, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, com a presença de Eugênia, “Vênus Manca” e Marcela, que, mesmo elogiadas, ainda havia algum critério que desmistificasse a narrativa romântica do texto. A desvalorização romântica da personagem feminina se dá, portanto, pela intenção de abandonar a padronização romanesca imposta pelos moldes estrangeiros.

Camilo Castelo Branco tinha o costume de ironizar o estilo romanesco de obras estrangeiras, inspirando-se em alguns elementos da tradição clássica portuguesa, com a finalidade de reproduzir e refletir acerca do padrão estético da época, de forma a

buscar uma individualidade no seu estilo, assim como Machado de Assis, que procurava a sua independência dos moldes impostos pela literatura europeia.

Partindo destes princípios, Camilo Castelo Branco e Machado de Assis desenvolveram, cada qual à sua maneira, estratégias construtivas inspiradas em modelos críticos franceses. Esse diálogo crítico possibilitou o desenvolvimento de formas implícitas e quase sutis de criticar o romantismo da época, baseando-se em ideais próprios e individuais. Os elementos “antirromânticos” presentes em suas obras distanciavam-nas dos clichês ultrarromânticos, das emoções excessivas, das linguagens romanescas, do estereótipo da mulher perfeita e angelical, e levava as pessoas à loucura, com personagens que morriam enlouquecidas, de amor, de dor, de melancolia, de solidão, envenenadas, suicidas, deprimidas ou em alguma batalha sangrenta em defesa de alguém. Um distanciamento paradoxal, pois alguns de seus textos compreendiam personagens que padeciam desses males, mas são sempre apresentadas de maneira paródica, satírica, irônica, humorística, e em contextos semelhantemente jocosos.

Trata-se de duas formas narrativas que alçaram voos maiores e romperam com padrões que até então permaneciam inertes, não modificáveis. A mudança no estilo romanesco trouxe ao mundo uma inovada visão literária, também novas ideias e ideologias que abriram portas a outras criações totalmente originais. Tanto Camilo Castelo Branco como Machado de Assis, alteraram aspectos dos gêneros da escrita, investindo às suas personagens e enredos com uma vertente autorreflexiva e metaficcional.

Nesse sentido, de forma irônica, o romance machadiano seria uma resposta à obra camiliana que, nas palavras de Bellin (2016), teria o intuito de reafirmar a sua própria identidade e espaço profissional, sem subserviência para com os modelos estrangeiros. A ideia de que Machado tenha parodiado elementos internacionais faz com que esta construção identitária se dê não somente por intermédio dos romances camilianos, mas também de obras francesas e lusitanas em geral, até mesmo em consequência das referências do próprio Camilo, visando um diálogo crítico e reflexivo que deu abertura

a novas ideologias, visões e formatos estéticos. Acerca dessa busca pela identidade, apontada por Sandmann (2004), Franchetti (2011) e Bellin (2016), é possível que Machado tenha se espelhado na expressão satírica para responder aos critérios da época, e criado uma paródia literária em resposta à ideologia de Camilo, com discordâncias e, também, concordâncias.

Para lá destes ensaios, de importância máxima para a compreensão das relações entre as obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, há que se registrar a publicação de duas obras que dão continuidade a estes estudos (a questão da metaficcionalidade é retomada com frequência) e se expandem para outros campos até então ignorados. São elas, o supramencionado *Camilo Castelo Branco et Machado de Assis. D'une rive à l'autre*, coordenado por João Carlos Vitorino Pereira e publicado em 2015, que é uma compilação das comunicações de investigadores de vários países feitas em um colóquio realizado na Université Lumière – Lyon 2, em novembro de 2014, subordinado ao tema “Camilo Castelo Branco, Machado de Assis et les relations luso-brésiliennes”. Alguns destes ensaios exploram assuntos pouco estudados até agora como o lugar da música e do teatro na obra de ambos os escritores, ou o tópico da loucura e a sua relação com o romance positivista. De todos os ensaios publicados, o mais pertinente para o nosso trabalho, e já citado, é, sem dúvida, o de Paulo Motta Oliveira, “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: um diálogo em surdina?”.

A segunda obra é publicada em 2016, *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*, organizada por Luciene Marie Pavanelo e Paulo Motta Oliveira, que reúne ensaios da autoria de alguns estudiosos (professores, críticos e pesquisadores das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa) que se dedicaram (ou têm dedicado) às investigações da vida e obra de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, entre os quais se encontra o estudo acima tratado de José Cândido de Oliveira Martins. De imediato, percebemos através dos títulos uma maior amplitude temática e o confronto entre outras obras de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, como, por exemplo, *A Queda de um Anjo* e *Quincas Borbas*, feito em função do tópico de *Dom Quixote*. Ou entre *A Neta do Arcediago* e *Ressurreição*, para lá

de outras abordagens fecundas como seja a relação entre Brás Cubas e o famoso herói romântico de *Amor de Perdição*, Simão Botelho. Os dois autores são também estudados, junto com outros, na sua faceta comum de polemistas, sendo revisitada a questão do romantismo e do realismo nas obras dos dois autores, com os ensaístas a demonstrarem a impossibilidade de vinculação de Camilo Castelo Branco e de Machado de Assis a estas correntes e movimentos estéticos.

Em nenhum destes volumes se encontra qualquer estudo comparativo entre as duas obras que constituem o objeto do nosso trabalho, nomeadamente *O que Fazem Mulheres* (1858) e *Dom Casmurro* (1899), obras que mantêm entre si notórias relações temáticas, retóricas e narratológicas, que a seguir procuraremos evidenciar.

II

ENLACES

1. *Microcosmos: novelos e dédalos familiares*

A intriga de *O que Fazem Mulheres. Romance Filosófico* é simples e os acontecimentos desenrolam-se a um ritmo veloz, em um cenário circunscrito no Porto e arredores, e com um número bem reduzido de personagens – traços estes mais próprios da novela do que do romance. A história conta-se em poucas linhas: movido pelo dinheiro, um casal burguês do Porto, aproveitando uma decepção amorosa da filha, a jovem Ludovina, impele-a para um casamento com um rico brasileiro de torna-viagem, muito mais velho do que ela. Realizado o casamento, as diferenças entre Ludovina e João José Dias rapidamente emergem, desencadeando um conflito conjugal que a mãe da jovem tenta moderar. Ludovina é uma jovem idealista, que se recusa a assumir o papel tradicional da mulher casada, confinada à casa, sem vida própria, e que deseja frequentar bailes, enquanto o marido, rude e simplório, deseja uma vida recatada, longe da vida mundana que atrai Ludovina. Além disso, João José Dias tem ciúmes de um antigo pretendente da esposa e os ciúmes agravam-se, quando uma noite encontra um charuto no quintal. A partir daí, suspeita de traição e adultério da esposa, o que não se confirmará. Na sequência de um episódio folhetinesco em que João José Dias alveja um vulto que rondava a casa, descobrir-se-á que o adultério é praticado pela mãe de Ludovina, Dona Angélica, que fora impedida de casar com o homem que amava, casando-se com Melchior Pimenta – homem que parece alheio a tudo à sua volta. Salvaguardando as aparências perante a sociedade ao longo da vida, os amantes mantiveram e mantêm uma relação secreta que se desvendará no decurso da história – vivendo, inclusivamente em casas próximas –. Haverá também lugar para a *anagnorisis* tipicamente folhetinesca: Ludovina descobre que o seu pai biológico é o amante da mãe, pretenso amigo da família e presença assídua na casa dos pais. Por amor da mãe, Ludovina assume a acusação de adultério, ocultando o “crime” de Angélica e ignorando

os apelos do marido para que revele a verdade. Perturbado primeiro pelos ciúmes, depois pelo que considera um atentado à sua honra e, por último, avassalado pelo peso da culpa de um suposto assassinato por ele cometido, João José Dias enlouquece e foge da cidade do Porto rumo à província, a cavalo em um burro, na companhia de um criado negro. Regressa assim a Celorico de Basto, onde nasceu e cresceu até emigrar para o Brasil. Angélica recolhe-se a um convento e Ludovina faz-lhe companhia durante dois anos, regressando depois para junto do marido – o que se saberá numa espécie de apêndice à história, intitulado “Suplemento”.

Estamos, em suma, perante uma história com temas interligados e onipresentes na obra camiliana: o casamento sem amor, a supremacia dos interesses econômicos sobre os afetos, a infelicidade que decorre dessas uniões por interesse, o adultério, os filhos ilegítimos, a questão da paternidade, o convento como lugar de fuga dos pais e dos maridos. Em alguns pontos, este romance assemelha-se a uma comédia de enganos, que termina “bem” (*i.e.*, sem morte) para a protagonista Ludovina, mas que nega a existência da felicidade em uma sociedade materialista e patriarcal. O tom de comédia deriva da ironia e do sarcasmo a que o narrador recorre, mas também de relações de alusão e de explícita intertextualidade com obras de Molière, com as comédias nas quais a figura estereotipada e caricatural do marido traído aparece, por vezes, em contraste com mulheres argutas e inteligentes – como as que figuram na comédia *Les Femmes Savants*, traduzida para português pelo seu amigo António Feliciano de Castilho. O nome do autor francês chega a ser referido nos capítulos 1 e 8. Das relações de intertextualidade estabelecidas com outros autores sobressai ainda a relação com o *Othelo. O Mouro de Veneza*, de Shakespeare – com a qual se reforça o tema do ciúme que atravessa *O que Fazem Mulheres*.

A história é contada por um narrador sem nome, em primeira pessoa, homodiegético, que, no estatuto de testemunha, vai narrando o que pretensamente ouve e vai averiguando, reivindicando sempre a verdade fatual dos acontecimentos. A limitação de conhecimentos que vai apregoando não impede, porém, este narrador/autor, de ser acentuadamente interventivo e moralizador, e de manifestar a

sua simpatia pelas personagens femininas, encarnando o papel de advogado de defesa das mulheres. A pretexto de vários episódios, o narrador interrompe constantemente a história, para emitir juízos de valor, ou para dissertar, com erudição, sobre o que significa ser “pai” (como no capítulo com o título “Cinco Páginas que é Melhor não se Lerem”, entre os capítulos XIV e XV), ou para dissertar sobre a hipocrisia de uma sociedade profundamente patriarcal, sustentada quer pelo discurso científico da época quer pelo discurso religioso, ou ainda para entrar em diálogo com os leitores e leitoras, em uma réplica de algumas estratégias discursivas do folhetim. O que surpreende neste romance, tornando-o um romance invulgar à época são, no entanto, os traços de autorreflexividade e de metaficcionalidade, que surgem logo na abertura do livro, no capítulo intitulado “Capítulo Avulso – Para Ser Colocado Onde o Leitor Quiser” (mais paratexto do que texto romanesco) e presente nos diversos momentos em que o narrador reflete sobre a construção do romance em mãos, sobre os caminhos possíveis a seguir pelas personagens, ou ainda sobre os bastidores (o editor, as futuras edições, o livro como objeto físico). O mercado editorial e os aspectos comerciais ou pragmáticos que envolvem a escrita (ou fabricação) de um romance lembram constantemente ao leitor que está perante uma obra ficcional, mesmo que ancorada em fatos reais, como reclama o narrador. Tudo isto e a falta de organicidade da narrativa, com capítulos passíveis de não serem lidos, ou de serem deslocados, aliado à ausência de uma intriga de amor, faz com que esta obra se distancie da estética romântica, não obstante alguns traços de romantismo da protagonista, Ludovina. Camilo mostra aos leitores a oficina narrativa, as diversas possibilidades de andamento da história e do seu fecho, optando por ir ao encontro de expectativas sociais convencionais, quando, no final (o “segundo” final), “silencia” Ludovina, reservando-lhe uma existência prosaica ao lado de um marido que dela depende. E todos os enigmas e mistérios que surgiram foram rapidamente dilucidados, apresentando-se *O que Fazem Mulheres* como uma obra fechada – ou mais fechada, quando comparada com *Dom Casmurro*.

Apesar do realismo psicológico presente na personagem Ludovina, também não a podemos classificar como obra realista, dado que um dos requisitos do realismo é a invisibilidade e imparcialidade do narrador, que leva, normalmente, à escolha de um

narrador heterodiegético e onisciente, e nunca interventivo e moralizante, como é o narrador de *O que Fazem Mulheres*. Em algumas destas estratégias narrativas, como a constante interpelação dos leitores, ou a inserção de um “Suplemento” no final do romance a prolongar a história que parecia encerrada, reconhecemos alguns expedientes do folhetim, que Camilo Castelo Branco bem conhecia e praticava.

Divisamos já uma resposta à questão de partida desta dissertação: O que pode haver de comum entre *O que Fazem Mulheres*, uma quase ignorada obra de Camilo, publicada em meados do séc. XIX (e antes das obras que o celebrizaram) e o mais célebre romance de Machado de Assis, a sua obra-prima, publicado em finais do séc. XIX? Que relações podem ser estabelecidas entre as duas obras e que relações de intertextualidade e de diálogo *Dom Casmurro* mantém com *O que Fazem Mulheres*? Como se disse na Introdução, procuramos paralelismos, convergências e similaridades que provam que a obra *Dom Casmurro* convoca para o ato de leitura (e da escrita que precede esta) a obra de Camilo Castelo Branco, ora aproximando-se dela ora dela se distanciando. Não está em causa detectar influências de Camilo em Machado, mas de revelar afinidades e convergências que não se circunscrevem a *Coração, Cabeça e Estômago* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (como alguns estudos atrás indicados demonstram), mas que abarcam outras obras. Essas afinidades e ressonâncias derivam do fato de a obra de Machado de Assis se alicerçar, em parte, na paródia, no sentido que Linda Hutcheon lhe atribuiu, e do recurso a técnicas narrativas idênticas.

No plano narratológico, quer Camilo Castelo Branco, quer Machado de Assis, escrevem obras que parecem decorrer da leitura do famoso livro *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (ou *Tristram Shandy*), de Laurence Sterne, publicada no séc. XVIII.³⁵ Sabemos que Machado de Assis foi um admirador deste escritor irlandês, mas, no caso de Camilo, a leitura pode ter sido indireta, e derivada de *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, obra com traços que muito devem a *Tristram Shandy*. Nesta obra, como nos romances em estudo de Camilo Castelo Branco e de Machado de Assis não se conta

³⁵ Machado de Assis diz expressamente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que utilizou nessa obra a “forma livre de um Sterne”.

apenas uma história, mas o ato de contar a história e os processos de representação, com constantes interrupções e digressões, exteriores à diegese, reforçadas pelo registro irônico e humorístico. Há também inscrita nos romances, as hipóteses de outras alternativas, de outros caminhos ficcionais, com a sugestão de outros finais. As obras voltam-se para si mesmas e remetem para as circunstâncias da escrita, de convenções culturais, (*i.e.*, do contexto da produção) e para as da recepção, interpelando de forma intensa os leitores em diálogos e monólogos que se assemelham a amenas conversas. Ou seja, há, quer em *O que Fazem Mulheres*, quer em *Dom Casmurro*, autorreferencialidade e metaficcionalidade, como já referimos em relação a Camilo, e o que poderemos considerar “manipulação” da leitura – o que é mais ostensivo em *Dom Casmurro*. Sobre a questão da metaficcionalidade em Camilo, escreveu recentemente Alexandra Cleanu, na conclusão do seu ensaio “A Virtude do Livro: Autobiografia e Metaficção em *O que Fazem Mulheres*, de Camilo Castelo Branco”, dedicado a esta questão:

Embora o conceito de *metaliteratura* seja pós-moderno, seria redutor confiná-lo a um espaço temporal limitado, sendo natural que encontremos exemplos da sua mecânica postos em prática em épocas anteriores. *O que Fazem Mulheres* é pois um excelente exemplo de uma filosofia literária que reflete sobre si própria, e que se combina com a ironia e o espírito genial de Camilo, desafiando os limites e as convenções da escrita e do género romanesco através de um discurso não linear; e isto em pleno século XIX, evidenciando o vanguardismo do inimitável talento do autor.³⁶

Passando do plano das estratégias narrativas para o plano temático, captamos também afinidades temáticas inquestionáveis nas obras dos dois autores: os temas do casamento e adultério (real ou imaginado), e o tema central do ciúme no masculino, a que acresce a importância dada à honra e a uma imagem pública que a todo o custo os maridos destes romances procuram manter (à exceção de Melchior Pimenta, figura faceta). Em 1858, Camilo Castelo Branco continua neste romance o tema do casamento

³⁶ Cf. *A Virtude do Livro: Autobiografia e Metaficção em O que Fazem Mulheres, de Camilo Castelo Branco*, in <https://www.revistaminerva.pt/a-virtude-do-livro-autobiografia-e-metaficcao-em-o-que-fazem-mulheres-de-camilo-castelo-branco%ef%bf%bc%ef%bf%bc/>

que tratara em *Onde está a Felicidade?* (1856) e que virá a retomar em outras obras posteriores, como por exemplo, *Doze Casamentos Felizes*. *Madame Bovary*, de Flaubert, viera a lume em 1854, e o escândalo que o rodeou não terá deixado Camilo indiferente, mas a sua própria vida poderia ter sido motivo de inspiração suficiente. No ano de 1857 tornara-se pública a sua relação com Ana Plácido e os dois amantes foram levados a tribunal. Como alguns críticos têm sublinhado, e entre eles está Eduardo Lourenço, as narrativas de Camilo raramente são histórias de amor; ou, quando o são, como na sua grande obra romântica *Amor de Perdição*, elas são também histórias de disputas de famílias e de hostilidades que ultrapassam os apaixonados. Em Camilo, a maioria dos casamentos são feitos por ganância, por causa do dinheiro e fortunas das famílias, não sendo as mulheres consultadas; daí a referência da crítica à diáde matrimônio-patrimônio. Quando esses valores são desafiados e os amores contrariados, o resultado é o que vemos em *Amor de Perdição*: sofrimento e morte dos apaixonados.

Também Machado de Assis tratará desde o início da sua carreira literária o tema do casamento em moldes pouco românticos, levando a ensaísta Andréa Sirihal Werkema a referir-se aos romances iniciais como “romances de casamento” e a contestar a sua inclusão, sem problematização, em uma estética romântica, como se apreende logo no título do ensaio no artigo “O falso romantismo dos romances iniciais de Machado de Assis”.³⁷ De certo modo, *Dom Casmurro* continua temas já tratados, desafiando as taxionomias literárias.

São, de fato, inúmeras as obras que, no séc. XIX, se debruçam sobre o tema do casamento, a ele aliando o do adultério.³⁸ Antes mesmo de o romance realista-naturalista o ter explorado exaustivamente, já alguns autores dissecavam os casamentos burgueses, expondo os interesses financeiros neles implicados, como é o caso de Balzac. E antes de Balzac, o tema do casamento surge com frequência em Molière, autor lido por Camilo Castelo Branco e por Machado de Assis, como o provam

³⁷ É de sublinhar, no entanto, que a autora perspectiva “o romance de casamento” como um subgênero do romance romântico.

³⁸ Sobre este assunto, cf. vol. *Práticas e memórias de exclusão: o romance de adultério do século*, org. por Fátima Outeirinho e Teresa Martins de Oliveira, In XIX<https://www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilclid/catalog/book/36>

estas e outras obras. Que Molière é presença forte em *O que fazem Mulheres* prova-o a referência no capítulo VII a “minoutauros e Sganarellos”. Nesse mesmo capítulo, o narrador comparava os ciúmes de João José Dias aos do “moiro de Veneza”. No ensaio intitulado “Camilo e *Othello*”, Jorge da Silva argumenta que “o adultério feminino constitui um dos temas estruturantes” das obras do autor. Ao citar *O que Fazem Mulheres* como exemplo, o ensaísta afirma que, “até certo ponto”, essa obra (como algumas outras mais, escritas também pelo autor português) pode ser encarada como reescrita que retoma “aspectos da trama de *Othello*” e que “a temática do adultério” nas obras camilianas é “equacionada em tom sério ou cômico a propósito de figuras secundárias do respectivo enredo”. E acrescenta:

Aliás, pode adiantar-se que se verifica uma tendência para tratar com seriedade o adultério nas obras em que ele é o problema central; naquelas em que ocupa um lugar de segundo plano, é-lhe frequentemente dado um tratamento ligeiro, faceto, precisamente porque ele não constitui o cerne do drama dos protagonistas mas como que um contraponto, um ponto de fuga cômico para mais graves questões [...] (Silva 2022: 37)

Já o tema do ciúme tem, em *Dom Casmurro*, uma ligação inquestionável com a famosa tragédia de Shakespeare. Há uma referência bem explícita no capítulo “Uma ponta de lago”, personagem shakespeareana bem negativa, cujo nome ecoa no nome Bento Santiago e de forma mais direta no capítulo LXXII: “Uma Reforma Dramática”, onde podemos ler:

Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino lago: “Mete dinheiro na bolsa”. (Assis 1998: 92)

Mas é no capítulo CXXXV, intitulado simplesmente “Otelo”, que a relação com *Othello*, *O Mouro de Veneza*, é estabelecida de forma clara. Bento Santiago vai ao teatro, assiste à mais “sublime tragédia do mundo”, como escreve o narrador Casmurro, e perante os aplausos do público diante da condenação de Desdêmona, interroga-se (e interroga-nos), com ironia e perplexidade, expondo assim as suas próprias contradições:

“Ouvi as súplicas de Dedêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. – E era inocente [...] que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro?” (Assis 1998: 151)

Tal como na tragédia de Shakespeare, o problema do ciúme e da punição surgem nas obras de Camilo Castelo Branco e de Machado de Assis no masculino, glosando ou sugerindo o tema da infidelidade e do mau caráter da mulher.

Em ambos os romances, cuja ação se situa no meio urbano, os acontecimentos ocorrem sobretudo intramuros no espaço doméstico, no âmbito de núcleos familiares relativamente fechados e que no decurso da história se desdobram e replicam, por via de casamentos, noutros núcleos familiares. No caso de *O que Fazem Mulheres*, o novo casal, João José Dias e Ludovina, inclui-se durante algum tempo no núcleo familiar de base (como uma caixa chinesa), com relações de proximidade e de interferência muito acentuadas. No caso de *Dom Casmurro*, depois de casarem, Bento e Capitu movem-se para fora da casa dos pais, mantendo, no entanto, uma grande proximidade física quer com estes quer com o casal de amigos Escobar e Sancha. É também importante ver que Escobar se refere por mais de uma ocasião a Capitu como “cunhada” e “cunhadinha”, o que reforça a ideia de intimidade e de uma grande família – onde o adultério tem algo de incestuoso. No romance brasileiro, o quadro é muito mais complexo, pois ele abarca uma temporalidade diegética mais alargada (mais de 40 anos), e acompanhamos Bentinho e Capitu em diferentes fases das suas vidas: na infância, na fase adulta (a da vivência conjugal) e na fase da separação. Para lá de outros elementos, essas diferentes etapas são marcadas pelos diferentes nomes do protagonista: Bentinho, Bento Santiago e Dom Casmurro, o narrador da história. Assim, o núcleo familiar inicial central é composto por Bentinho e sua mãe Dona Glória e em torno desse núcleo gravitam personagens com estatuto de personagens secundárias e de figurantes que com eles têm relação de consanguinidade, como, por exemplo, o Tio Cosme (irmão da mãe) e a prima Justina. Com eles habita o agregado José Dias, acolhido na família pelo pai de Bentinho e que depende financeiramente de Dona Glória. Num segundo plano, temos uma outra família numa relação de contiguidade, mas também de subalternidade

constituída por Capitu e seus pais, que também beneficiaram da ajuda de Dona Glória e do marido. Como a crítica tem assinalado, a que estuda a representação da sociedade brasileira em *Dom Casmurro*, configura-se neste microcosmos uma sociedade senhorial, de relações de verticalidade quase feudal, reforçado pela atmosfera católica e por um quase fanatismo de Dona Glória, mas onde se fazem também “negócios” com Deus.³⁹ Dona Glória promete o filho ao sacerdócio, mas depois liberta Bentinho do seminário, arranjando um substituto. *Dom Casmurro* parece iniciar-se com um espaço de confinamento religioso análogo àquele em que Dona Angélica acabou a sua vida – e onde Ludovina vive dois anos –, mas que é deixado para trás, devido ao dinheiro e ao fato de se tratar de uma figura masculina.

É neste contexto que se desenvolve o “amor”, ou atração, entre Bentinho e Capitu e que culmina num casamento que numa primeira etapa parece irradiar felicidade – num paralelo com o que se passou entre Ludovina e João José Dias. Em uma segunda etapa, Bento Santiago é acometido pelos ciúmes e pela suspeita de que Capitu o trai com o seu amigo Escobar, duvidando inclusive da sua paternidade de Ezequiel, o que o leva a separar-se de Capitolina. Contrariamente a *O que Fazem Mulheres*, *Dom Casmurro* é uma obra aberta, deixando no ar muitas interrogações acerca do que realmente aconteceu e das ações de Capitolina. Em *O que Fazem Mulheres*, a parcialidade do narrador – manifesta como que em voz off – não interfere com a diegese; apela sim a um certo entendimento dos fatos e empatia. Já *Dom Casmurro* é como sabemos uma pseudoautobiografia, em que a personagem de Bento Santiago narra a sua história de vida, relembrando etapas da sua vida desde a infância até a separação da esposa, Capitolina, que é levada para a Suíça. Por causa desta perspectiva única, e da ironia e da natureza parodística da narrativa – em constantes jogos de intertextualidade e de digressões aparentemente inúteis, a parcialidade é inevitável. O leitor é contaminado pela “desconfiança” e suspeitas de Dom Casmurro em relação à fidelidade de Capitolina, mas como leitor literário que é, suspeita igualmente de Dom

³⁹ Nesse período, o Brasil era um país de economia rural, patriarcal e escravocrata a tentar mudar para uma economia de trabalho livre e urbana, em sintonia com as ideias liberais difundidas na Europa.

Casmurro, *i.e.*, da sua versão dos acontecimentos. Terá havido realmente adultério? Terá havido traição? E se houve, justificará este a atitude final de Bento Santiago para com a esposa? Interessa lembrar aqui que até os anos 70, as leituras “incriminavam” Capitu, e que é depois da tese da norte-americana Helen Caldwell, publicada em 1960, traduzida depois no Brasil com o título *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, que se inicia uma nova abordagem hermenêutica deste romance machadiano, colocando sob suspeita o narrador, ao mesmo tempo que se procura demonstrar a ausência de voz e de opinião de Capitu. São questões a que adiante voltaremos.

Antes de nos concentrarmos nas personagens, importa ainda referir outros elementos que neste trabalho de *close reading* não poderiam ser descurados. Há indícios discretos de aproximação ao romance de Camilo na obra de Assis, ou há relações que o leitor não pode ignorar, até porque neste romance camiliano as ligações “perigosas” ao Brasil são recorrentes, como, por exemplo, a referência de João José Dias às novelas que as moças liam no Rio de Janeiro e que a seu ver são a perdição delas. E é também importante frisar que há em *O que Fazem Mulheres* a ideia de que os seus destinatários são também leitores do Brasil – como o será Machado de Assis. É interessante ver como *Dom Casmurro* nos leva por diversos caminhos a *O que Fazem Mulheres*. As coordenadas espaciais e temporais estabelecem pontes entre as duas obras. É curioso observar que quer a Rua de Matacavalos⁴⁰ (onde Bentinho e Capitu cresceram), quer a Praia da Glória (onde o casal foi morar quando se casou), no Rio de Janeiro, estão muito próximas da Rua dos Pescadores onde vivia João José Dias, quando trabalhava como emigrante no Brasil. É possível imaginar que, antes de 1857, João José Dias se tenha cruzado com os pais de Bentinho e de Capitu, pois eram quase vizinhos. A partir dessa data, João José Dias já está em Portugal, iniciando-se, nessa altura, a história narrada em *O que Fazem Mulheres*. Também o romance de Machado de Assis, que narra retrospectivamente os acontecimentos, situa o início da história sensivelmente no

⁴⁰ Atualmente conhecida como Rua Riachuelo, Santa Teresa/RJ. Cf.: “O Rio de Machado” (2016), de Rodrigo Cavalcante.

mesmo período: entre 1856/7 até 1899, data da publicação do romance. Interessante também verificar que Escobar, o grande amigo de Bentinho, tem a mesma profissão de caixeiro de João José Dias e que a profissão de advogado é comum a outras personagens masculinas: Bento Santiago, Tio Cosme, Ricardo de Sá e António de Almeida. As personagens secundárias também parecem ser dotadas de atributos idênticos. *O que Fazem Mulheres* é apresentada no final como a primeira parte da biografia de uma personagem extraordinária, Ludovina (também Baronesa de Celorico), e *Dom Casmurro* é a autobiografia de Bentinho/Bento Santiago. Quando as histórias se iniciam, estas personagens têm ambas 15 anos, mas nada mais as parece relacionar. Há ainda outro ponto de afinidade nestas obras que é a morte por afogamento: em *O que Fazem Mulheres*, morte de uma figura irrelevante na história, e em *Dom Casmurro*, a morte de Escobar, que é uma personagem quase sem direito a fala, depois do casamento dos dois amigos. Poderíamos continuar a elencar em forma de simples listagem, elos discretos, sinais aparentemente aleatórios (como os vestidos de chita nos dois romances), que não podem passar despercebidos, mas eles serão tratados ou a florados na exposição que se segue sobre os nomes das personagens e sua relação com a trama.

2. *What's in a Name? Semelhanças e dissemelhanças entre as personagens e as suas ações de O que Fazem Mulheres e de Dom Casmurro*

Como vários estudiosos têm argumentado, os nomes – e sobretudo os antropônimos – nunca são insignificantes nem nas obras de Camilo nem nas obras de Machado de Assis. O romance *O que Fazem Mulheres* inicia-se com um intrigante capítulo que contém, entre outras teorias, uma teoria de nomes. Nele surge uma figura que não voltará a aparecer no romance; não participa dos acontecimentos, embora seja catalisador de uma reviravolta dos mesmos, despoletando, por mero acaso, a crise de ciúmes de João José Dias. Poderíamos chamar-lhe o “homem incógnito do charuto” ou o “fumador de charuto”. Mas Camilo dá-lhe o nome de Francisco Nunes e, em nota de ironia e de mordacidade, que dará o mote para o tom do narrador ao longo da obra, escreve:

Francisco Nunes...

Que nome tão peço e charro! *Francisco Nunes!*

[...]

Há apelidos que parecem os epitáfios dos talentos.

Um escritor Nunes morre ao nascer.

Bem o sabia ele.

Houve em Portugal um escritor chamado António José. Se a Inquisição o não queima, ninguém se lembrava hoje dele.

[...]

Não incomodava ninguém; era um anjo; tinha só a perversidade de chamar-se *Francisco Nunes*.

(Branco 1896: 11-12)

Esta dissertação inicial sobre os malefícios do tabaco, importado de França, ainda antes de a história se iniciar, serve vários propósitos que vale a pena salientar: há aqui uma crítica implícita à dependência portuguesa de França nos mais diversos domínios; e há uma teoria do romance, recusando o narrador/autor de *O que Fazem Mulheres* o romance de índole científico, em estreitas ligações com as ciências ou pseudociências da época, e que Camilo reforçará com a ironia com que refere o plano do poeta pedante Ricardo de Sá de escrever uma obra com o título *Um Século Perante a Ciência*. Esta atitude de sátira é reforçada no “Suplemento”, quando o narrador discorre sobre narizes (à maneira de Laurence Sterne), afirmando:

O nariz é a feição mais característica deste homem. Na base tem um promontório, no centro uma protuberância. [...] Na escola dos fisionomistas, esse nariz tem significações espantosas. É um nariz que individualiza um homem; é um livro aberto; é o porta-voz dos segredos da alma; é, em suma, uma biografia. (Branco 1896: 196)

O que mais sobressai é a recusa de determinismo científico por parte de Camilo Castelo Branco, que se verifica quando vemos como o gesto casual e impessoal de Francisco Nunes influenciou o curso natural das coisas, alterando a vida de pessoas que ele nem conhecia. Poderíamos falar em efeito borboleta, pois há a ideia de que qualquer ato casual pode ter consequências imprevistas. Tudo acaba, assim, por ter um significado – como o capítulo inicial aparentemente despropositado e supérfluo.

No que diz respeito aos nomes, há nas obras de Camilo uma distinção clara entre nomes comuns, vulgares, e nomes de ressonâncias históricas, míticas e bíblicas que são, de certa forma, o ponto de partida das histórias narradas. Às vezes, o nome funciona de forma literal, outras, de forma irônica e caricatural, apontando para traços físicos, psicológicos e para comportamentos contrários ao que os nomes sugerem. A diferença entre um nome banal como João José Dias e Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, protagonista do romance *A Queda dum Anjo* (1866) é bem evidente.⁴¹ Um nome, em Camilo Castelo Branco, é já o início da caracterização de uma personagem. Machado de Assis tem em comum com Camilo a seleção criteriosa de nomes e o recurso constante ao repertório bíblico, ao repertório literário universal e não apenas da literatura em língua portuguesa. Ambos se socorrem igualmente de forma prolixa de nomes clássicos – o que se apreende também nas epígrafes que usam.

Também nos romances de Machado de Assis, há um investimento semântico-simbólico dos nomes – desde antropônimos a topônimos. Nestes dois escritores – como, aliás, em muitas obras de ficção, os nomes não têm uma função apenas de identificação e denotativa, singularizando os indivíduos em relação a outros. Muitos são os investigadores que se têm ocupado do estudo dos nomes na obra de Machado de Assis, merecendo aqui referência a já referida tese de Caldwell, que estuda *Dom Casmurro* numa perspectiva onomástica. Esta abordagem pode ser bem complexa, pois, como escrevem Patrícia Borges, Greize da Silva e Júlio Vieira, no artigo “Um Vislumbre Antroponímico em Machado de Assis”, “a análise onomástica exige conhecimento interdisciplinar, pois envolve diferentes áreas das ciências, tais como a antropologia, a sociologia, a geografia, a linguística, a história, dentre outras correlatas.” (Borges *et alii* 2020: 237). Mas, para lá da enciclopédia pessoal e de grande capacidade de pesquisa, é necessário *saber ler*, ou ler os nomes em contexto textual. Tânia Câmara, num importante ensaio sobre o mesmo assunto, intitulado “Os Antropônimos em Machado de Assis: Uma Leitura Morfossintática” (2000), afirma: “O nome próprio passa, então, a

⁴¹ Sobre os nomes neste romance, cf. a dissertação de mestrado de Patrícia Eduarda Florim Magalhães, *O Ethos na Retórica d'O Mandarin de Eça de Queirós: Imagens de si*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes.

ser mais um ponto observado pelo leitor, cabendo a este perceber e decodificar as diversas intenções possíveis, de modo a processar, de forma adequada, as informações nele contidas”. (Câmara 2000).⁴² No mesmo ensaio, escreve ainda:

O artista nomeia os personagens da maneira como o faz ou por apresentar uma sensibilidade linguística apurada, ou por proceder a um batismo, mais, ou menos, intencional. A percepção e a apreensão desse instrumento possibilitarão aquilo que se deve chamar de leitura sensível, podendo mesmo o leitor a desconfiar da gratuidade da presença de certas escolhas feitas pelo autor. (Câmara 2000)

Quando cotejamos *O que Fazem Mulheres* com *Dom Casmurro*, percebemos de imediato que há correspondências onomásticas e que alguns nomes de *Dom Casmurro* ecoam e ressoam nomes do romance camiliano, em reverberações que nos levam a aprofundar o estudo dos nomes em busca de correspondências semânticas e simbólicas entre as mesmas. Recapitulemos os nomes completos de *O que Fazem Mulheres*: Ludovina da Glória Pimenta da Mesquita Pereira Sousa Pinto Castro Leite e Lemos, Angélica Teodorina da Mesquita Pereira Sousa Pinto Castro Leite e Lemos, João José Dias, Melchior Pimenta, Ricardo de Sá, António de Almeida. E os de *Dom Casmurro*: Bentinho, Bento de Albuquerque Santiago, Capitolina (Pádua/Santiago), Maria da Glória Fernandes Santiago, José Dias, Justina, Cosme, João Pádua e Fortunata Pádua. Logo a um olhar de superfície, notamos que alguns dos nomes próprios da obra de Machado de Assis rimam com os da obra de Camilo Castelo Branco, num convite ao leitor para uma aproximação que nos pode surpreender. Em Capitolina ecoa o nome de Ludovina, e em ambos os romances eles designam as personagens femininas principais, e o *objeto* de ciúme por parte dos respectivos maridos. Mas José Dias de *Dom Casmurro* não é, de modo algum, uma réplica de João José Dias de *O que Fazem Mulheres*; como veremos adiante, dir-se-ia que são mesmo personagens antitéticas. Na obra portuguesa, estamos perante a personagem masculina principal; em *Dom Casmurro*, José Dias é o agregado, personagem secundária. As correspondências não são, pois, biunívocas, mas dispersam-

⁴² Trata-se de um texto online que não possui páginas. Cf. http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ07_10.htm

se por várias personagens.⁴³ Machado de Assis, distribui atributos e características de uma dada personagem camiliana por várias personagens, impedindo uma leitura simplista, tanto mais que a construção destas e o tratamento dos temas incorporam traços de outras personagens e obras da literatura universal. O ciúme, por exemplo, não só nos reenvia a Otelo e a Shakespeare, mas também a figuras clássicas como César, Augusto, Nero e Massinissa, que são referidos logo no capítulo II, intitulado “Do Livro”. Dom Casmurro descreve a casa que mandou construir e os medalhões com estas figuras, alegando desconhecer o significado delas. A ironia não podia ser maior, quando atentamos na sua erudição e no fato de estas figuras (César, Augusto, Nero e Massinissa) terem ficado conhecidas como assassinos das suas mulheres. Nem em *O que Fazem Mulheres* nem em *Dom Casmurro* registramos homicídios, mas João José Dias dispara sobre António de Almeida, e Bento Santiago tem a tentação de matar (a mãe, o filho, a mulher). Atentemos mais de perto nas relações entre as personagens das duas obras e nos investimentos semânticos que os dois romancistas fazem nos nomes das personagens e na sua relação com a trama.

2.1. Ludovina e Capitolina

Os nomes destas personagens dos dois romances evidenciam, de imediato, uma relação ao nível do significante, que se reforça pelo fato de terem sensivelmente a mesma idade (15 e 14 anos, respectivamente). Mas enquanto que o nome de Ludovina é quase desconhecido, mesmo para os leitores de Camilo, Capitu é usado por vezes para referir Machado de Assis em expressões como “o autor de Capitu” – não remetendo apenas para a obra-prima do escritor brasileiro, mas para a sua criação em geral. Ao contrário de Ludovina, personagem quase plana no seu carácter inalterável (mas cuja escolha final ainda pode intrigar), Capitolina é um enigma que nunca será dilucidado, permanecendo como um lugar de obscuridade da narrativa. É bem possível que

⁴³ No entanto, para maior clareza de análise, e porque não são exploradas relações intertextuais com outras obras, agruparemos aqui as personagens por pares.

Machado de Assis tenha glosado e explorado, sobretudo a partir de Capitu, o título do romance de Camilo Castelo Branco: afinal, de que matéria são feitas as mulheres.

Ludovina da Glória é, como sabemos, a personagem nuclear de *O que Fazem Mulheres* e o narrador faz questão em assinalar essa centralidade num paratexto em jeito de encômio a Ludovina, “A Alguns dos que Lerem”, onde defende que, no mundo infernal em que vivemos, não existem só maldade e histórias trágicas. Aí refere as “excelências” desta mulher, também designada por “anjo” (visão nunca alterada), que é um exemplo da “beleza”, e bondade no mundo real. Ou seja, diz-nos o narrador: não é uma mulher idealizada, de romance, mas uma mulher verdadeira.

O nome Ludovina, conforme a etimologia, remete o leitor para “povo amigo” (*Leudewin*); ou ainda à sonoridade “Luz Divina”, como se o autor “brincasse” com a palavra. Além disso, é a versão feminina de “São Ludovino”, e, no próprio romance, a personagem é tratada como um anjo, uma “santa mulher”, cujas falhas são sempre muito pequenas. E justificadas pela sua juventude. O nome Ludovina da Glória carrega, pois, já em si alguns atributos morais da personagem: a amizade, a lucidez, a solidariedade, o altruísmo, a “glória”. Poderemos ainda divisar no nome, a sugestão de alegria que leva Ludovina aos bailes, pois “Ludo” em latim significa “divertido”. Está, portanto, também associado à ideia de divertimento, prazer e de jogo. Sendo Ludovina uma jovem frontal, ela “joga”, a dado momento, e encena uma história para poder salvar a reputação da mãe perante a sociedade – triunfando, com glória, nessa missão.

Quanto a Capitolina, por seu lado, ela nunca poderá ser considerada protagonista, dado que os acontecimentos nos chegam através da voz e da perspectiva de Dom Casmurro. É este o protagonista – e daí o título do livro –, porque a voz de Capitu se subsume na narração dele; à Capitu não é dado o direito à fala; não temos a perspectiva dela sobre o que verdadeiramente aconteceu. Curiosamente, o romance virá a ser conhecido pelo seu nome e Capitu será conhecida, por antonomásia, como a “cigana oblíqua e dissimulada” dona dos “olhos de ressaca”. Segundo Caldwell, Capitu é “uma mente livre e desimpedida, uma moça agressiva, espirituosa”. (Caldwell 2008: 106)

Ludovina é retratada como uma jovem, que ao contrário de Capitolina, se casa devido a uma decepção amorosa aos 15 anos, e para agradar aos seus pais – sobretudo à sua mãe. Mas ela revelará uma atitude de rebeldia que podemos atribuir à sua juventude, à irreverência e ao desconhecimento da força de contratos sociais como o casamento e da sua ligação à mãe. Quando a diferença etária e de educação entre ela e o marido se revelam, Ludovina encara o casamento como cativo e procura libertar-se dele, reivindicando a liberdade e a independência:

— Pois bem: *quero* viver como vivi nos primeiros seis meses da nossa união. *Quero* ir ao teatro, aos bailes, às visitas, como ia em solteira. *Quero* receber as minhas relações, como as recebi antes de ter metade da sua riqueza. *Quero* uma inteira liberdade como prêmio do meu procedimento para consigo. Quero...

[...]

— *Quero*, sim, porque é de justiça o que já não tenho a baixeza de pedir; mas quando não, Sr. Dias, meus pais têm uma casa estabelecida, e sobejos meios para eu me declarar independente d’essas riquezas com que o senhor me dotou, e que eu, de todo o meu coração, rejeito, porque não aceito o preço por que fui vendida. (Branco 1896: 79-80; itálico nosso).

Enfrenta o marido de forma destemida e Ludovina mostra-se completamente indiferente às riquezas materiais. O interesse que antes manifestava pela moda e pelos vestidos de luxo que usava para ir a bailes e ao teatro lírico parece ter-se dissipado. A “menina dócil” e obediente de que fala Melchior Pimenta, quando “oferece” a filha para o lugar de esposa do pretendente “brasileiro” rebela-se e intimida o marido. Poderíamos dizer que quase estamos perante um manifesto feminista *avant-la-lettre*, e que esta mulher é, como prevê o narrador no início, inverossímil. E mais inverossímil parece quando, para defender a reputação da mãe, propõe a João José Dias um contrato, com diferentes cláusulas (cap. XII). Em troca da “honra” que João José Dias quer a todo o custo preservar – não ser considerado marido traído pela opinião pública –, Ludovina promete sair do casamento sem levar nenhum bem material, exige em troca o silêncio dele em relação ao adultério da mãe, aconselhando-o a dizer que se separou dela (a abandonou) por a esposa ser “intratável”, com “péssima educação”, “impertinências de rapariga” (Branco 1896: 132). Ameaça desmenti-lo em público, caso ele revele a verdade; reclama a sua independência perante o marido e diz não precisar do dinheiro

dele, pois, na verdade sabe que pode regressar a casa dos pais e que estes a ajudarão: Ludovina, ao contrário de Dona Glória, com a qual também podemos compará-la, não tem fortuna ou propriedades que lhe garantam a independência que reclama. Mas tem juventude e um sentimento natural de defesa dos direitos da mulher a não viverem reféns do casamento e das decisões dos maridos. Perante a atitude de rebeldia de Ludovina, João José Dias grita em desespero, com sinais de paranoia, excomungando não só a esposa, mas toda uma classe diferente da dele:

Tu és uma serpente, mulher! [...] – És um dragão! Foste o demónio que me apareceste em corpo e alma! Vai-te para as profundas do inferno [...]. Vai-te para onde quiseses, ingrata mulher, e quando souberes que eu morri doido vem tomar conta de tudo isto que é teu, porque o que vocês querem todos é acabar comigo, para ficarem com isto que eu ganhei com honra a trabalhar como um moiro! (Branco 1896: 133-134)

Inverossímil Ludovina? Talvez, tendo apenas em conta os seus 15 anos e sentenças próprias de uma mulher mais velha: “A consciência é o meu juiz”. Talvez inverossímil esta mulher no universo ficcional português da época, mas não no mundo real, ao tempo de Camilo Castelo Branco. No momento em que o escritor publica este romance, Ana Plácido (com 27 anos) não se limitava a ameaçar deixar o marido, mas rompia efetivamente com os laços do casamento, por amor a Camilo. O que nos leva a pensar que *O que Fazem Mulheres* é, de certo modo, uma obra de homenagem a Ana Plácido, ou a sua forma de advogar publicamente a causa dessa mulher fora do seu tempo. (cap. XI) De recordar que o casamento de Ana Plácido também fora arranjado pelos pais e que o marido era também um brasileiro de torna-viagens, com fortuna. Como muitos estudos têm vindo a revelar mais recentemente, Ana Plácido foi, sem dúvida, uma figura inspiradora para Camilo em muitos campos, e foi também uma escritora ofuscada pela fama e reputação adquirida por Camilo Castelo Branco – que aceitou viver na sombra dele.

Referida sobretudo por Capitu (usado mesmo na idade adulta), que é o hipocorístico do nome Capitolina. Capitu, como sustenta Tânia Câmara no ensaio supramencionado, provém do latim *Capitolium*, termo que remete para capitólio, podendo ser tanto político, quanto religioso. Na análise deste nome, a ensaísta mostra

como o nome está associado à astúcia e ao poder de vencer os inimigos sem recurso a armas bélicas:

Capitólio [...] é o nome dado à colina de Roma onde estava situado o templo de Júpiter, divindade grega pertencente ao conjunto de deuses soberanos, que, em oposição aos deuses guerreiros, dispõem de meios mais eficazes de governar, de administrar e de equilibrar o mundo, usando como recursos o dom da arte e da astúcia, a capacidade de cegar, de ensurdecer, de paralisar os adversários e de arrebatar toda e qualquer eficácia de suas armas. (Câmara 2000)

No mesmo ensaio, nota ainda o seguinte: “A forma latina *Capitolium*, por sua vez, provém de *caput*, ‘cabeça’. Daí, considerar-se a base substantiva de formação do nome do personagem em questão e, desse modo, seu papel de determinado.”.

É importante salientar que este nome não pode deixar de trazer à mente a estátua da Vênus Capitolina, uma estátua clássica, que, por causa da sua nudez foi durante séculos ocultada e invisibilizada pela Igreja. Foi, segundo alguns estudiosos, a inspiração para a pintura *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli. No centro do quadro, Vênus aparece com um corpo voluptuoso, e longos cabelos ruivos (que alguns comparam a uma serpente), procurando, com as mãos, esconder o sexo e os seios. Recorde-se que Vênus, a deusa do amor e do erotismo, foi uma das divindades mais veneradas entre os antigos e que algumas fontes referem um olhar vago e vesgo (ou com desvio), que se tornou numa ideia de beleza feminina. Entre o retrato físico da figura mitológica e a Capitolina, de *Dom Casmurro*, há, assim, algumas analogias: recordem-se os longos cabelos desta, que lhe chegam até à cintura, e que na infância Bentinho gostava de pentear. No capítulo intitulado “O Penteado”, em que se descreve uma cena marcada pelo erotismo, não há nenhuma referência à Vênus, mas o narrador fala diversas vezes em ninfas e divindades, referindo-se à cabeça de Capitu como a “jovem cabeça de uma ninfa”. (Assis 1998: 46) Em vários momentos da infância e da adolescência, Bentinho olha para Capitu como se ela fosse uma divindade, contrastando com o olhar que sobre ela tem já quase no final da história.

Nunca é demais frisar que a descrição de Capitu é quase sempre feita de forma indireta, alusiva e subjetiva, investindo os olhos de grande peso no retrato desta

personagem. Muitas vezes, o retrato de alguém, ficcional ou não, diz mais sobre quem retrata do que sobre o retratado. A respeito disso, a ensaísta Linda Catarina Gualda, no artigo “Representações do Feminino em *Dom Casmurro*: O Silêncio de Capitu”, diz:

[...] Machado de Assis optou por imagens fortes para se referir à personagem mais enigmática do romance: escolheu os olhos, aqueles capazes, segundo a tradição literária, de captar a essência das pessoas, partindo do pressuposto de que os olhos são os espelhos da alma. Entretanto, as imagens que a tornaram popular não a caracterizam propriamente: referem-se a ela, embora defina duas outras personagens – José Dias e Bentinho. O primeiro a considera falsa, interesseira e, por isso, diz que seus olhos são “de cigana oblíqua e dissimulada”; já o segundo se arrebatava por ela e, por essa razão, os chama de “olhos de ressaca”. Em nenhum dos casos temos os olhos propriamente ditos, apenas as impressões que estes causam em diferentes personagens. Isso acontece porque o uso da metáfora em *Dom Casmurro* define certos estados de alma do narrador, o qual traduz em imagens concretas o jogo escondido do pensamento ou do sentimento que se desenvolve em seu âmago. A obra é fundamentalmente ambígua, constituída por uma pluralidade de significados que convivem em um só sentido. Tal obra pode lograr o máximo dessa ambiguidade de acordo com a intervenção ativa do leitor. (Gualda 2000: 97-98)

De fato, logo no início da obra, onde se relata a infância de Bentinho e Capitu, deparamo-nos com o adjetivo “dissimulada” aplicado a uma criança. Ora, José Dias quando descreve assim os olhos da menina, não é, de modo algum, para fazer um elogio. O intuito do agregado era insinuar que Capitu tinha uma personalidade negativa, alertando Bentinho para os malefícios do convívio e amizade com uma jovem que tinha uns olhos perigosos. Segundo a narração de *Dom Casmurro*, o efeito foi contrário ao pretendido: Bentinho atentou mais nos olhos da amiga e experimentou êxtase ao fitá-los. Assim, esses “olhos de ressaca” transformaram-se nos olhos mais famosos da literatura brasileira, sem que os leitores consigam descrevê-los e ter uma imagem mais precisa.

Em algumas sequências do romance, Capitolina é retratada de forma mais direta e aparentemente mais objetiva por Dom Casmurro como uma jovem cheia de curiosidade, ávida de conhecimentos sobre as mais diversas matérias (desde jogos, a línguas, e piano, que aprenderá mais tarde) e que sabe lidar com as situações mais inesperadas através de artimanhas, dos segredos e da arte da sedução – e, nesse

aspecto, aparenta-se bastante à Dona Angélica, mãe de Ludovina. A partir do prisma do adultério – real ou imaginário – Angélica bem poderia ser a matriz de Capitu, caso se confirmasse a ligação desta a Escobar. Quando lemos retrospectivamente *O que Fazem Mulheres*, vemos que desde o início da história, Dona Angélica age de forma dissimulada e cínica, dando conselhos à filha contrários ao seu pensamento e aos seus desejos. Quer o bem estar da filha e não lhe repugnará que esta venha a cometer adultério, pois ela mesma o fez para tentar conciliar os seus interesses pessoais – e o amor – com os interesses paternos e sociais, que lhe exigem o casamento e a obediência ao marido, questão que adiante retomaremos. No fundo, a jovem Angélica não seria muito diferente da filha Ludovina, e estaria bem mais próxima de Capitolina do que aparenta quando adulta.

Embora, em alguns pontos, Capitolina pareça o oposto de Ludovina, pois esta é frontal, impulsiva e autêntica, tem algumas afinidades com a brasileira: ambas são inteligentes e quando necessário são peritas em guardar segredos e em providenciar encenações com finalidades diversas. Depois de se casar, Ludovina desempenha o papel de enfermeira junto da mãe, do pai biológico e do marido. Capitolina desempenha esse mesmo papel ainda jovem, talvez com intuitos diferentes dos de Ludovina: junto de Dona Glória (porventura por interesse, para a cativar), depois, junto da amiga Sancha e mais tarde junto de Bento Santiago, tentando curá-lo da aparente melancolia. Curiosamente, ambas são referidas por diversas vezes como “anjos”. Após o casamento, ambas têm prazer em frequentar a sociedade e de ir a bailes. E as duas são vítimas dos ciúmes dos maridos. Em *O que Fazem Mulheres*, a apresentação inicial de Ludovina não parece distanciar-se da do final. Já no que diz respeito a Capitolina, se dão transformações de que nos ocuparemos mais adiante.

2.2. João José Dias e José Dias

João José Dias e Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro

Não há nenhuma equivalência ao nível do significante entre o protagonista de *O que Fazem Mulheres* e o de *Dom Casmurro*. Mas não podemos deixar de ser indiferentes ao fato de haver um José Dias no romance brasileiro. O que descobrimos, porém, é em que estas personagens não poderiam ser mais diferentes. João José Dias é apresentado como uma personagem simples, humilde, que fez fortuna no Brasil à custa de árduo trabalho e que se norteia por um rígido código de honra. Nunca esconde as suas origens humildes. O título de Comendador, que lhe é atribuído sem que ele o peça, não altera nada na sua linguagem e no seu comportamento, que são rudes e elementares. É avesso a eventos mundanos, como os bailes, e procura a todo o custo o sossego. A sua aparência física é bastante grosseira (na descrição quase humorística que dele é feita), provocando mesmo repulsa em Dona Angélica e compaixão pela sua filha. O narrador descreve-o exagerando no grotesco, o que parece fazer para melhor evidenciar o contraste entre a aparência física e a sua fragilidade emocional, e caráter íntegro. Já o José Dias de *Dom Casmurro* nos é apresentado como sendo um charlatão, que se insinua na família Santiago como sendo médico, acabando por ser aceito como agregado. Por isso, depende financeiramente de Dona Glória. Ora, um agregado como nos diz Marie-Thérèse Vilela, no ensaio “Les mentalités et les comportements au temps de Machado de Assis”:

Dans le contexte brésilien dominé par le système esclavagiste, tout particulièrement dans les régions sucrières, les agregados constituaient une classe intermédiaire qui se situait entre les grands propriétaires et la masse des esclaves. L'agregado brésilien, comme nous l'avons vu, jouit de la protection et des faveurs de son maître. Cependant, en échange, il doit rendre des services, lesquels ne peuvent pas impliquer un lourd travail manuel qui, lui, est réservé aux esclaves. [...] Ainsi, l'agregado luso-brésilien doit se consacrer à l'administration, à l'encadrement de la masse des esclaves et à la sécurité de son maître, en faisant partie de sa milice armée.⁴⁴ Mais il évite, autant que être inconditionnelle, ce qui suppose une soumission mentale. (Vilela 2014: 43)

⁴⁴ “Il faut signaler ici que les petits propriétaires terriens, établis à la périphérie des grandes plantations, étaient, eux aussi, soumis à la puissance des oligarchies locales. Les réseaux d'agrégation des individus juridiquement libres aux grands propriétaires ruraux couvraient donc une partie non négligeable de la population brésilienne”. (Vilela 2014: 43)

O agregado machadiano destaca-se pelo gosto do superlativo e das palavras em geral, dando a ilusão de uma pessoa culta e com sabedoria. Se alguma semelhança existe com alguma personagem de *O que Fazem Mulheres* essa personagem é Ricardo de Sá, o poeta pedante, arrogante, que procura Ludovina por interesse que dela se afasta quando a mãe lhe diz que ela é pobre. A caracterização de João José Dias em *Dom Casmurro* é feita em discurso direto e também de forma indireta pelos seus atos e atitudes. Escreve Dom Casmurro: “José Dias tratava-me com extremos de mãe e atenções de servo. [...] fez-se pajem, ia comigo à rua. Cuidava dos meus arranjos em casa, dos meus livros, dos meus sapatos, da minha higiene e da minha prosódia.” (Assis 1998: 35). No decurso da história, reforça-se esta ideia de que para lá de opinador, José Dias era bajulador e manipulador, com uma grande influência quer em Dona Glória, quer em Bentinho (é conselheiro deles), embora seja também uma espécie de lacaio deste último. A ele se deve a famosa observação de que Capitu tinha “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (*ibidem*), que tanto impacto teria nos acontecimentos. Se em *O que Fazem Mulheres* vários acontecimentos e equívocos são provocados pelo acaso (o charuto de um figurante), em *Dom Casmurro* também alguns acontecimentos ou atos são desencadeados pelas palavras ou intervenções de figuras secundárias, como é o caso de José Dias. Se observarmos, José Dias é a subconsciência que move os pensamentos de Bento Santiago; é a mão metafórica que posiciona as peças num tabuleiro imaginário. É um anti-herói, como a maioria dos personagens de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. As ações desta personagem machadiana são egoístas, quer seja por vaidade, quer seja por ambição. Embora seja a única com um fim belo – sua morte é narrada de forma sublime –, apesar da ironia na utilização do termo “último superlativo” para nomear o capítulo e descrever a morte do agregado, satirizando a maneira exagerada com a qual José Dias, que era muito pedante, insistia em falar. “Realmente, estava um céu azul e claro. José Dias soergueu-se e olhou para fora; após alguns instantes, deixou cair a cabeça, murmurando: Lindíssimo! Foi a última palavra que proferiu neste mundo. Pobre José Dias! Porque hei de negar que chorei por ele?” (*idem*: 80)

É bastante significativo observar, por exemplo, que João José Dias é descrito como um homem gordo, baixo, com vestimentas simples sem nenhuma elegância; por outro lado, o José Dias é retratado como um sujeito magro, alto e elegante. Ou seja, são completamente opostos, mas, por diversas vezes, a escrita machadiana parece tentar, de alguma forma, buscar a lembrança de um José Dias que já existiu em outro momento, e noutro lugar, apesar da diferença na aparência física e, até mesmo, na personalidade. Mas, não podemos esquecer a insinuação da prima Justina, quando se refere a José Dias dizendo tratar-se de um “grosseirão”, “apesar da casca de polidez” (Assis 1998: 33). Ou seja: seria mesmo a antítese e o reverso do João José Dias camiliano, o que os conecta.

Invertendo a equação, pode-se dizer que João José Dias tem uma aparência grosseira, porém uma alma sensível, como bem argumenta Patrícia Cardoso, no ensaio “Em Bom Pano Cai Uma Nódoa: *Crime e Castigo* em *O que Fazem Mulheres*”:

João José Dias, o marido de Ludovina, que Melchior Pimenta crê ser uma verdadeira prenda para si, não para a filha, destaca-se nesse mar de abjeção moral. Em sua construção o narrador usará estratégias análogas às aquelas de que se serve para elaborar D. Angélica, acenando ao leitor com a estereotipia, à qual mistura elementos de originalidade que o impedem de classificar univocamente o personagem. Caricato, gordo, com os dentes em péssimo estado, tem a seu favor o senso do trabalho honestíssimo e da honra, que ele preza a ponto de prejudicar-se seriamente, arrastando consigo Ludovina, D. Angélica e António de Almeida. Repele por completo a ideia de um casamento por interesse, de comprar Ludovina com sua riqueza, insistindo por isso em consultá-la para garantir que seu aceite dar-se-á em completo desimpedimento, sem passar pela determinação paterna. (Cardoso 2019: 117-118)

Aliás, o próprio narrador sublinha o contraste entre a aparência física e alma bondosa e filantrópica da personagem camiliana que cuidou da mãe por seis anos antes de ela morrer e que nunca foi dono de escravos:

Não querendo eu, nem por sombras, indispor contra os meus fiéis escritos o império do Brasil, peço ao meu sisudo editor que faça estampar o seguinte epílogo deste capítulo:

João José Dias adquiriu com exemplar probidade os seus bens de fortuna.

Foi bom filho.

Levou a honra comercial ao primor de embolsar credores roubados pelos sócios que o roubaram a ele.

Foi trabalhador, quando precisava acreditar-se pelo trabalho; e foi-o também, na opulência, como o último dos seus servos.

Nunca teve escravos, comprados ou alugados: remiu alguns na decrepitude, e deu-lhes uma cama onde o último instante da vida lhes fosse o primeiro de bem-estar.

Que mais virtudes querem, ou maiores encômios a um bom caráter? Se pintei João José Dias feio, não é dele a culpa, nem minha. João José Dias era realmente muito feio. (Branco 1896: 47)

Não obstante, se comparado às personagens do enredo de Camilo Castelo Branco, o José Dias machadiano assemelha-se muito mais ao Ricardo Sá – personagem de *O que Fazem Mulheres* formado em Direito, eloquente, e amante da boa comunicação –, em aparência física, vestimenta, arrogância, prepotência, forma de falar *etc.*, do que ao seu homônimo, João José Dias. Esses fragmentos seriam então uma homenagem? Uma tentativa, talvez, de levar a forma de escrita (admirada) para mais perto do leitor brasileiro? Podemos então concluir que o José Dias de *Dom Casmurro* não equivale a nenhuma personagem camiliana, mas incorpora partes de várias (Ricardo de Sá, João José Dias e Melchior Pimenta) ou se relaciona com elas ou por analogia ou por contraste, como se composto de fragmentos.

João José Dias e Bentinho/Bento/Dom Casmurro, por sua vez, não têm qualquer relação no plano onomástico ou no plano sociológico. E o que pode haver de comum entre o trabalhador braçal João José Dias e o advogado ilustre do Rio de Janeiro, Bento Santiago? A relação de João José Dias com Dom Casmurro é, aliás, difícil de estabelecer, dado que a personagem de Camilo é uma personagem menos complexa (dir-se-ia até plana), que entra na história com 45 anos, e o protagonista de *Dom Casmurro* é uma personagem complexa, que acompanhamos desde os 15 anos até a idade adulta. Parecem até trilhar caminhos opostos: Bento vem para Portugal para se formar em Direito, depois de se ter furtado à vida de padre que lhe era destinada pela mãe; João José Dias trabalha no Brasil para enriquecer, pois é de família muito pobre. Por outro lado, João José Dias é uma personagem ofuscada por Ludovina e por outras; já Dom Casmurro é personagem e narrador da história que conta a partir do fim, evocando retrospectivamente os acontecimentos.

Apreendemos afinidades ao nível de comportamento: são personagens tímidas, de hábitos majoritariamente reclusos e calados. Da narração de Dom Casmurro, apreendemos um hiato entre desejos, planos e pensamentos desta personagem e a sua concretização efetiva. Há como que uma inibição da ação e durante grande parte da história é conduzido pelas outras personagens, sobretudo, por José Dias e por Capitu.

Além disso, e apesar de não se parecerem fisicamente,⁴⁵ há alguns paralelismos com relação a estas personagens que adiante comentaremos. As personagens masculinas destas obras são constantemente retratadas como homens dedicados às suas esposas, respeitadores e socialmente honestos, como é possível verificar, por exemplo, na fala de João José Dias: “Da minha parte, hei de fazer o possível por não lhe dar desgosto, porque o meu natural é bom, e ninguém, até hoje, se deu mal comigo.” (Branco 1896: 49). Há que salientar um ponto de contato imediato entre os protagonistas do romance, a que não podemos deixar de ser indiferentes: Bentinho obedeceu à mãe quando esta o enviou para o seminário, mesmo contra sua vontade; João José Dias casou, como prometera à mãe, com uma mulher sem fortuna para agradecer a Deus as riquezas que acredita lhe terem sido proporcionadas por mão divina. As mães de ambos são profundamente religiosas. João José Dias e Bentinho têm constantes atos de submissão perante o que Ludovina e Capitu dizem e desejam, e suas atitudes diante das jovens são passionais, demonstradas pelas falas normalmente tímidas e posturas envergonhadas, antes da realização do casamento. Veja-se, por exemplo, em *O que Fazem Mulheres*, a gentileza de João José Dias: “— Minha senhora — disse o brasileiro, gaguejando —, eu fui toda a minha vida negociante, apenas sei ler e escrever, e digo as coisas assim como elas me vêm à ideia. Ora bem; a menina está resolvida a ser minha companheira de toda a vida?” (Branco 1896: 52). Para a personagem machadiana, a timidez é uma qualidade vantajosa, pois como ele mesmo diz: “a timidez vem do céu, que nos dá a compleição, a virtude, filha dela, é, genealogicamente, o mesmo sangue celestial.” (Assis 1998: 139)

⁴⁵ João José Dias tem uma aparência física descrita muito semelhante ao Tio Cosme, de *Dom Casmurro*.

Como já foi apontado, João José Dias é apresentado como uma pessoa muito humilde, e essa descrição é confirmada pelos atos da personagem e a forma como tratava os seus criados, ou empregados – e nesse aspecto tem semelhanças com Escobar. Pela voz do narrador, Camilo Castelo Branco diz-nos que a sua personagem nunca teve escravos e que sempre os ajudou. No momento de infortúnio de João José Dias, o seu maior amigo é o criado negro que o acompanha, que é, aliás, o guia na viagem e quem toma decisões quando o patrão adoece (cf. cap. XVI). É importante salientar que esta prática e esta atitude não eram comuns, dada a época e as posses de João José Dias, o que só enaltece as boas qualidades da personagem. Para Bentinho, por outro lado, a escravidão era vista com naturalidade, dada a imersão numa sociedade escravocrata. Isto observa-se na passagem que o jovem apresenta a Escobar, que agiu com certa surpresa, ao ver como os escravos serviam Bentinho e a família:

— [...] Olhe, aquele preto que ali vai passando, é de lá. Tomás!

— Nhonhô!

Estávamos na horta da minha casa, e o preto andava em serviço; chegou-se a nós e esperou.

— É casado — disse eu para Escobar — Maria onde está?

— Está socando milho, sim, senhor.

[...]

— Bem, vá-se embora.

Mostrei outro, mais outro, e ainda outro, este Pedro, aquele José, aquele outro Damião...

— Todas as letras do alfabeto — interrompeu Escobar.

Com efeito, eram diferentes letras, e só então reparei nisto; apontei ainda outros escravos, alguns com os mesmos nomes, distinguindo-se por um apelido, ou da pessoa, como João Fulo, Maria Gorda, ou de nação como Pedro Benguela, Antônio Moçambique...

— E estão todos aqui em casa? — perguntou ele.

— Não, alguns andam ganhando na rua, outros estão alugados. Não era possível ter todos em casa. Nem são todos os da roça; a maior parte ficou lá. (Assis 1998: 111)

Nota-se neste diálogo a total indiferença de Bentinho perante os seus escravos, que chama com autoridade (apesar da sua idade) e que exhibe como proprietário.⁴⁶ Há

⁴⁶ Este passo é bem claro quanto à distância de Machado de Assis em relação à personagem, pois sabemos como o autor foi crítico da escravidão no Brasil. De lembrar também que o autor criticou igualmente o modo como se

outros episódios que apontam para a maldade de Bento quer enquanto jovem quer em adulto: na juventude, é de salientar a atitude de impiedade para com o jovem Manduca – no modo abrupto como dele se afasta e na frieza perante a sua morte; já adulto, Bento Santiago deseja envenenar um cão para o silenciar (depois de planejar matar três), invocando a maternidade de Capitu. No caso de Manduca, refira-se que o jovem era um doente leproso e que não tinha amigos, vendo no interesse passageiro de Bentinho um sinal de amizade. Ao longo da narração, Dom Casmurro refere-se ainda ao desejo (de morte) e à tentação de matar que várias vezes se apodera dele – sempre que alguma contrariedade ou problema surge, infere o leitor. Assim, é assaltado pelo desejo de que a mãe morra para escapar ao seminário, pelo desejo de matar Capitu e mesmo pelo desejo de envenenar o filho, Ezequiel (por causa da semelhança com Escobar). Mas, nunca concretiza esse intento e a ideia de um suicídio para resolver o “problema” do adultério é rapidamente posta de lado. Mas mais do que maldade, é mesmo a perversidade que se insinua na mente do leitor pela mão de Dom Casmurro. Mesmo no final da história, quando conta a visita de Ezequiel e os futuros planos arqueológicos deste (cap. CXLV, “O Regresso”), escreve: “Prometi-lhe recursos, e dei-lhe logo os primeiros dinheiros precisos. Comigo disse que uma das consequências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho; antes lhe pagasse a lepra... Quando esta ideia me atravessou o cérebro, senti-me tão cruel e perverso que peguei no rapaz e quis apertá-lo ao coração, mas recuei...” (Assis 1998: 161). Os leitores dificilmente ficarão indiferentes ao momento em que Bento Santiago diz a Ezequiel, criança, que não é seu pai – e que constitui o ponto de ruptura do casal, com o marido a impor uma separação.

O ponto de convergência entre João José Dias e Bento reside nos ciúmes de que são acometidos e que contribuíram para a ruína de seus casamentos. Apesar de virem de classes socioeconômicas bem diferentes, e de Bentinho ter tido uma educação privilegiada, ambos experimentam emoções idênticas e comportamentos obsessivos

libertaram escravos, sem a criação de condições para esse novo modo de vida. Fez isso em crônicas diversas, sendo a mais conhecida a de D. Pancrácio publicada nas crônicas “Bons Dias!”.

parecidos. Bentinho confessa a existência de ciúmes, por vezes, de forma desmesurada: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou de desconfiança” (*idem*: 132). O ciúme começa por se manifestar cedo, ainda na adolescência, e surgirá como uma força destruidora depois do nascimento do filho e da morte por afogamento do amigo. A primeira cena ocorre Em *Dom Casmurro*, quando eram jovens, porque um cavaleiro olha para Capitu e esta devolve o olhar. Nesse momento, Bentinho fica abatido, num estado febril de grande agitação, com desejo de cravar as unhas no pescoço de Capitu até ver jorrar sangue (cf. cap. LXXV). Após as acusações de Bentinho sobre traição, Capitu chora e se diz muito ofendida, de acordo com o relato do narrador: “Quando soube a causa da minha reclusão da véspera, disse-me que era grande injúria que lhe fazia; não podia crer que depois da nossa troca de juramentos, tão leviana a julgasse que pudesse crer... E aqui romperam-lhe lágrimas, e fez um gesto de separação[...]” (*idem*: 95). Depois, expressivamente injuriada, faz Bentinho prometer nunca mais duvidar de sua honra e lealdade, levando-o a uma promessa que ele quebrará por mais de uma vez: [...] tudo estaria dissolvido entre nós. Aceitei a ameaça, e jurei que nunca a haveria de cumprir; era a primeira suspeita e a última.” (*ibidem*). A atitude de Capitu é, pois, de revolta e muito se assemelha à de Ludovina perante as cenas de ciúme do marido por causa dos bailes. Um outro episódio de ciúmes de Bento Santiago surge, já depois do casamento, num baile por causa dos braços nus de Capitu, que atraem a atenção dos homens. A partir daí, Capitu cobrirá os braços. Em outro momento, num capítulo intitulado “Ciúmes do Mar” (CIX), Bentinho sofre com a falta de atenção de Capitu (que parece não o ouvir) e tem ciúmes dos pensamentos dela, do que poderia “estar na cabeça dela” (Assis 1998: 126). Em relação a esse episódio concreto, mas também sobre os ciúmes em geral, escreve: “Os meus ciúmes eram intensos, mas curtos; com pouco derrubaria tudo, mas com o mesmo pouco ou menos reconstruiria o céu, a terra e as estrelas” (*ibidem*). Fica assim sugerido o poder avassalador a raia a paranoia (destrutivo – e construtivo, não sabemos como) que os ciúmes podiam assumir, como virá a acontecer no final da história. É curioso verificar que a palavra “ciúme” é recorrente na história e discurso de Dom Casmurro e com essa palavra explica várias situações e atitudes. Quando a prima

Justina elogia e critica Capitu (cap. XXII) e o olha com enlevo, ocorre a Bentinho que ela tenha ciúmes. Mas descarta a hipótese, dizendo: “Ciúmes não podiam ser: entre um pirralho da minha idade e uma viúva quarentona não havia lugar para ciúmes” (Assis 1998: 33).⁴⁷ A diferença de idade é também outro tópico no discurso de Dom Casmurro. No capítulo XCVIII, é feita uma narração em forma de sumário do que acontecera com as personagens no período de cinco anos. Referem-se os negócios de café de Escobar e a hipotética pretensão deste de casar com Dona Glória (segundo a prima Justina), que merece este comentário do narrador: “mas, se tal ideia houve, cumpre não esquecer a grande diferença de idade” (Assis 1998: 117). Qualquer leitor do romance de Camilo Castelo Branco em estudo não poderá deixar de atentar nesta advertência, antes de julgar Ludovina. E a questão da diferença etária ocorrerá, decerto, a muitos leitores que leiam as obras de Camilo e Machado em conjunto.

Nas duas obras, os casais principais, inicialmente, vivem uma vida de respeito e harmonia, podendo dizer que, de forma linear e apesar de alguns entraves que os casamentos e as relações naturalmente já carregam, eram felizes, como é possível verificar até mesmo em uma passagem do romance camiliano: “O ar de felicidade que se mutuavam, era o espanto dos observadores, e o castigo da maledicência desapontada.” (Branco 1896: 81).

No caso de Bento, nunca saberemos se os ciúmes e as desconfianças têm algum fundamento ou se tem mesmo algum distúrbio mental. No caso de João José Dias, há motivos, alguns circunstanciais, outros não, para a desconfiança e os ciúmes: há um charuto, uma carta anônima, um vulto na escuridão sobre o qual dispara. E, não menos importante, não podemos esquecer que João José Dias já fora vítima de traição e burla no Brasil. Além disso, a suspeita de adultério vem a confirmar-se, envolvendo a sogra e não a esposa. Já a crise de ciúmes de Bento Santiago não tem bases materiais e é

⁴⁷ Dom Casmurro escreve: “Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos.” (Assis 1998: 33). Repare-se que esta relação (aqui negada) é a que existe em *O que Fazem Mulheres*, na relação entre a adolescente Ludovina e o quarentão João José Dias.

despoletada pelo choro convulsivo de Capitu aquando da morte de Escobar, depois de antes estranhar a proximidade de Capitu e Escobar.

No final, a reação de ambos é oposta: João José Dias foge do Porto, apenas na companhia de um negro a quem trata como amigo, enlouquecido com a ideia de ter perdido a sua honra: pela ideia de ser considerado pela opinião pública um homem traído pela esposa e, sobretudo, por ter matado um homem. É uma figura patética a cavalo num burro, em busca de um refúgio ou um abrigo fora da sociedade portuense. Simbólico ou não, o criado negro que o acompanha será, como dissemos, o seu maior amigo. Já Bento Santiago separa-se de Capitu, exigindo que ela vá para a Europa com o filho. Afasta-a para assim salvaguardar a sua “honra” e estatuto social, e mostra uma total insensibilidade em relação à criança, Ezequiel Escobar. A suspeita de loucura, ou de ciúmes doentios e de paranoia, que pode assaltar o leitor nunca pode ser confirmada, embora a obra permita uma abordagem a partir desse prisma clínico.

2.3. Dona Angélica e Dona Glória

A aproximação destas personagens deriva do fato de os seus nomes reenviarem para um universo religioso e de ambas desempenharem os papéis de matriarcas nas respectivas famílias. Os pais de Capitolina que são, na sintaxe narrativa, o par equivalente aos pais de Ludovina desempenham um papel secundário, como prova o serem designados quase sempre por “a gente Pádua”, marcando presença apenas nos capítulos iniciais.

O nome de Dona Angélica é um nome que contém uma grande ironia. Ao nível denotativo aponta para traços de inocência e de ingenuidade, traços que não encontramos na mãe de Ludovina. Pelo contrário: Dona Angélica nada tem de angelical e desde as páginas iniciais que mostra a sua astúcia e capacidade de conseguir os seus fins, afastando, com capacidade de argumentação, um pretendente da filha. O nome não podia ser mais contrário ao seu modo de vida e a personagem é uma paródia da figura romântica estereotipada. Camilo Castelo Branco submete-a a um processo de

“desromantização”, para usarmos uma expressão de Greicy Bellin aplicada às mulheres de *Coração, Cabeça e Estômago* e de *Memórias Póstuma de Brás Cubas* (Bellin 2016) – mas aqui estamos a referir-nos a um romance de 1858, na fase inicial de Camilo Castelo Branco como romancista. Como dissemos, Dona Angélica tem uma vida dupla; vive com o marido, Melchior Pimenta, uma comum vida burguesa, e tem, durante anos na sombra, uma relação com o homem por quem se apaixonou quando jovem. Dona Glória, pelo contrário, é uma mulher viúva, beata, que vive reclusa, dedicada à religião. O nome “Glória” é um nome de origem religiosa e as ideias de bondade (ou caridade) e santidade estão associadas à mãe de Bentinho, o que entra em choque com o fato de ela ser proprietária de escravos, aspecto estudado por Bárbara Santos na sua tese “*Dom Casmurro à Luz da Onomástica: Tramas e Tramoias do Romance Machadiano*”. Há alguns aspectos obscuros na vida dela que não são revelados (a ligação à escravatura e possível descendência de escravos) e não é por acaso que, no capítulo que lhe é dedicado, a sua apresentação é feita sobretudo através de retratos do passado.⁴⁸ Dona Glória é uma mulher fora do seu tempo, independente, dona de si e da sua vida, que controla todos os seus parentes pelo poder do dinheiro e das propriedades (casas e “escravos, que aluga”), herdados do defunto marido e da sua família. O seu poder estende-se mesmo à Família Pádua sobre a qual tem um grande ascendente, ajudando a família num momento de crise, quando João Pádua (o pai de Capitu) quer se suicidar. Dona Glória “intimou-lhe que vivesse” (Assis 1998: 25) e diz-lhe que “devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha...” (*ibidem*). Esta frase – mostrando a subalternidade masculina – é reforçada pelas palavras de Dona Fortunata que repreende o marido desta forma: “– Joãozinho, você é criança?” (Assis 1998: 25). Sobre o poder e emancipação de Dona Glória, vale a pena ver a estimulante interpretação de Maria Manuel Lisboa, no ensaio “Querida Leitora: Machado de Assis e as Cumplicidades do Texto”:

Tal como a Clitemnestra de Ésquilo, Dona Glória *simbolicamente desfaz-se do marido enviuvando*, e apodera-se, corpo e alma, do filho, que promete ao sacerdócio. Este padrão de comportamento, aliás, é repetido ao longo da obra deste autor, populada de mulheres tais como

⁴⁸ Sobre o envolvimento de Dona Glória com a escravatura: Cf. Cap. 2, da tese de Bárbara Santos (pp. 63-66).

por exemplo Estela (*lailá Garcia*), para quem *a viuvez assinala a emancipação familiar e a tomada de posse do poder após a morte do chefe de família*. No que diz respeito a Dona Glória, a morte do marido dá-lhe posse do domínio de um lar que se distingue pelo número de dependentes do sexo oposto: o filho menor, um tio sustentado por caridade e um agregado cujo direito à caridade que recebe é ainda mais ténue. *A viuvez, por conseguinte, introduz uma inversão nas relações de poder domésticas e um status quo às avessas, que à mulher garante acesso ao poder exercido sobre uma série de parentes a quem normalmente ela estaria sujeita, por virtude do seu sexo.*⁴⁹

Neste mesmo ensaio, Maria Manuel Lisboa defende ainda a tese de que, durante algum tempo, Dona Glória quase substitui Bentinho (o filho/homem) por Capitu (mulher). Quando esta consegue captar finalmente a simpatia da matriarca, Dona Glória dirige-se a ela chamando-lhe “filha” (Assis 1998: 66).⁵⁰

Como é bem claro, Dona Glória toma decisões em nome de todos, mas é permeável aos conselhos e palavras de José Dias e Capitu, sobretudo a partir da cena atrás referida – o que confere a esta um empoderamento esporádico e que bem pode ter incomodado Bentinho. Dona Glória aparece também como protetora da família dos Pádua, numa atitude de visível “paternalismo”, refletindo uma ordem social arcaica. Bárbara Santos deixa-nos uma reflexão interessante sobre esta questão:

O paternalismo/patriarcalismo associado à figura de uma matriarca salienta uma interessante inversão de valores na obra, afinal, Machado fala de uma mulher que, em pleno século XIX, comanda bens, escravos, agregados e dependentes. Podemos desconsiderar sua autoridade e sua capacidade de reproduzir as práticas da aristocracia – atribuídas aos homens – apenas por ser dona Glória uma mulher? Ou devemos crer que, mais uma vez, a despeito dos costumes da época, Machado de Assis teria sido visionário? O autor criara um personagem que, desde aquele momento, representava o poder que as mulheres viriam a ter. (Santos 2015: 64)

Mas, em última instância, não podemos esquecer que acima de Dona Glória existe a Igreja e todos os seus representantes terrenos. Apesar da intervenção de José Dias, ela só repensa a promessa feita sobre o destino de Bentinho quando o Bispo entra em

⁴⁹ Esta citação foi retirada de um texto sem paginação definitiva, cedido pela ensaísta para esta dissertação, e a quem muito agradecemos a resposta imediata ao nosso pedido.

⁵⁰ Interessante a tese desenvolvida por Maria Manuel Lisboa sobre a cumplicidade entre sogras e noras que surge nas obras de Machado de Assis.

cena. Ou seja, ainda que a mãe tivesse a palavra final sobre o futuro do próprio filho, foi necessário um homem, com título católico importante, para dizer-lhe que, se o menino não tivesse vocação, não seria necessário cumprir com a promessa que ela fez. Aliás, todos nós sabemos que, querendo ou não, a doutrina católica sempre começa e termina com a fórmula “Em nome do Pai...”, e não “Em nome da Mãe...”.

Já Dona Angélica em *O que Fazem Mulheres* pertence à baixa burguesia portuense, é casada, tem uma filha e, em termos socioeconômicos, o seu estatuto é muito diferente do de Dona Glória. Dona Angélica depende do marido Melchior Pimenta, e, em última instância, ambos dependem da ajuda de António de Almeida, o amante de Dona Angélica, que, depois de muitos infortúnios se transformou num advogado de sucesso. No entanto, há alguns denominadores comuns evidentes que não aparentam ser pura coincidência. Tal como na casa de Dona Glória, todas as figuras masculinas que rodeiam Dona Angélica situam-se num segundo plano e são, de algum modo, dominadas e controladas por ela: o marido Melchior Pimenta (com papel pouco relevante na trama), o amante (que só surge na segunda parte da história); João José Dias, que segue as instruções da sogra para lidar com Ludovina e Ricardo de Sá, pretendente de Ludovina, afastado de cena pela sua mãe. É ela que toma decisões, pois é ela a responsável final pelo casamento de Ludovina. No início da história, a lição de Dona Angélica à filha é marcada pelo cinismo, mas também influenciada pela sua experiência de vida e conhecimentos das leis da sociedade: ela será mais independente e feliz, se tiver dinheiro, diz Dona Angélica a Ludovina. Mais tarde, o leitor verá como, não podendo furtar-se à lei paternal, Dona Angélica jogou, de forma inteligente, com as regras sociais injustas para a mulher, mantendo um aparente casamento feliz e continuando ligada ao homem que ama; a casa de António de Almeida é próxima da dela e frequenta-a com regularidade. A fé cristã (que a leva a refugiar-se num convento) não a impede de duplicidade, pois depois de muito sofrimento decide seguir o conselho dado por uma amiga: “que mandasse a consciência ao pai e que ficasse ela com o coração” (Branco 1896: 120-121) Quando ela sai de cena, a filha, Ludovina da Glória, passa, a partir de certo momento, a decidir por todos e a controlar os acontecimentos. Há uma inversão

dos papéis de mãe e filha, mantendo-se o poder e controle dos acontecimentos nas mãos de uma mulher.

Em suma, podemos dizer que nestes dois núcleos familiares há uma total ausência da figura paterna e mesmo masculina: ou porque já morreu – caso do pai de Bentinho – , ou porque vive num mundo à parte, alienado da realidade e de tudo o que rodeia – o caso do pai legal de Ludovina, Melchior Pimenta. Já o seu pai biológico, António de Almeida, mantém-se incógnito durante grande parte da sua vida e é uma presença esporádica na vida da filha, um “amigo da família” sem grande poder sobre ela. De frisar que António de Almeida tem algumas afinidades com José Dias, de *Dom Casmurro*: cresceu na casa de um fidalgo e vive a sua vida, gravitando em torno do casal Pimenta. E Melchior Pimenta surge como uma figura alienada, quase decorativa; desligada do mundo e da realidade com os grãos de morfina que toma diariamente, à noite. Como se disse, o narrador não se cansa de sugerir analogias com os maridos traídos, “*cornus*”, das comédias de Molière.

A questão da paternidade – importante na vida de Camilo Castelo Branco – é um assunto comum às duas obras, mais importante do que poderá parecer numa primeira leitura. Em *O que Fazem Mulheres*, há dois pais, refletindo uma situação recorrente na sociedade portuguesa: a da invisibilidade do pai biológico, que por vezes redundava em filhos ilegítimos ou órfãos, o que não é o caso aqui – não há reconhecimento do verdadeiro pai, e Ludovina é enganada pela mãe acerca da paternidade. É o segredo de Dona Angélica e do amante. Este assunto está na origem de um capítulo original intitulado “Cinco Páginas que é Melhor não se Lerem”, que poderia ser deslocado para qualquer parte do romance, em que o narrador exhibe o seu perfeito domínio do código civil português e do latim, e se mostra como mestre da ironia, da retórica e da sátira. “Que significa ser pai?” – pergunta o narrador, revelando ali mesmo ao leitor arguto que Melchior Pimenta não é o pai de Ludovina. É um capítulo em que Camilo Castelo Branco procede à crítica a leis vigentes, revelando o conservadorismo da sociedade portuguesa e a importância que é dada ao casamento:

Pater is est quem nuptiae demonstrant.

Em português comezinho:

O pai é aquele que se diz pai no assento do baptismo.

[...]

Pai quer dizer “produtor, gerador”. *Parens qui ali quem genuit* – isto a meu ver, é claro como tudo o que se diz em latim.

Conclusão: Pai é aquele que é pai.

2.º Há pais postiços, pois contra-natura, pais testas de... ferro, pais *in mente legis*, na presunção da lei, e na da fé dos padrinhos de quem são compadres, por obra e graça dum sacramento.

[...]

Por esses tempos a balbuciente civilização dos espíritos engendrou a lei contra a qual se escreve este capítulo. As núpcias indicavam o pai: *pater is est quem nuptiae demonstrant*. Agora, em pleno século de luz, somos mais romanos que os próprios romanos, tresandamos ao paganismo fétido, e dificultamos o divórcio para selar o escândalo com cunho sacramental da lei nova.

[...]

COROLÁRIO

Melchior Pimenta era um dos pais presumidos na intenção do Digesto, na lei citada, do L. 5º de *in jus voc*, e C. da Rocha no cap. Paternidade e filiação legítima. (Branco 1896: 151-156)

A questão da paternidade é também fulcral em *Dom Casmurro*, instaurando-se a dúvida no final: há de fato um pai verdadeiro, de sangue, e um pai biológico? Quem é o verdadeiro pai de Ezequiel Escobar? Bento Santiago ou o seu amigo Escobar? Se for este, há também aqui encobrimento por parte da mãe, Capitu, e fundamentação das dúvidas de Bentinho. O verdadeiro pai, Escobar, estaria num plano equivalente ao de António de Almeida (oculto) e o pai legal mantém com o filho uma relação de frieza e de distância igual à de Melchior Pimenta com a filha.⁵¹

No entanto, a ausência do “pai” e de homens “*viris*” na diegese de ambos os romances não significa a inexistência de uma sociedade patriarcal. O romance *O que Fazem Mulheres* oferece-nos uma tese de teor queirosiano: o adultério – que afeta os filhos – é a consequência de uma sociedade marcada por leis opressoras para as mulheres e pela importância que os títulos e sobretudo o dinheiro têm no arranjo dos

⁵¹ Vale a pena referir – sem querermos forçar uma leitura biografista – que em 1858, dois anos depois de iniciar a sua relação com Camilo Castelo Branco, Ana Plácido teve um filho, sendo ainda casada com António Pinheiro Alves. Sobre a paternidade desse filho a opinião pública dividiu-se, atribuindo-a uns a Camilo e outros ao marido.

casamentos das mulheres. Na analepse em que uma amiga de Dona Angélica narra a história desta, o adultério é explicado em função da oposição paterna e de vários obstáculos ao casamento de dois jovens apaixonados. Dona Angélica acaba por sucumbir às regras que lhe são impostas, mas depois procura conjugar (durante 15 anos) realidades inaceitáveis para a sociedade, não abdicando da sua paixão. No final, ela vai soçobrar e acaba vencida, ao ver revelado, perante a filha e o genro, o seu amor pecaminoso. E, quando resolve retirar-se para o convento, precisa da autorização do marido para o fazer. Já em *Dom Casmurro*, em que é bem visível – durante pelo menos 105 capítulos – o ascendente das mulheres sobre os homens, as leis do patriarcado e do mais forte vão abater-se sobre Capitolina e o filho, que vão ser obrigados ao “exílio” por parte de Bento Santiago. O capítulo CVII evidencia um desejo de Bento, mal disfarçado, em ter controle sobre os pensamentos da esposa.

Ela, que antes fora considerada pelo agregado como “uma desmiolada” e dona dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, passara a ser um “anjíssimo” depois de casada: “Perdoe a cincada, Bentinho, foi um modo de acentuar a perfeição daquela moça” (Assis 1998: 119). E sobre a vida dela, em geral. O que consegue, finalmente, colocando-a fora do seu meio e vida, como se a proximidade dela fosse uma ameaça à sua masculinidade e estatuto social.

III

DESENLACES

1. Do convento para Casa e para o Casamento – ou o triunfo da moral burguesa

A história de *O que Fazem Mulheres* parece terminar com o esclarecimento de todos os mistérios e sem mortes trágicas. A única morte que ocorre é a de Francisco Nunes, personagem que nem entra propriamente na história. Afinal, João José Dias, o barão de Celorico, não matou António de Almeida, o amante de Dona Angélica. Esta recolhe-se a um convento e o marido passa a viver na casa de João José Dias, continuando a depender dos outros. Quanto a Ludovina, o narrador diz-nos que ela acompanhou a mãe ao convento e que há dois anos que ela se encontra lá, deixando o marido sofrendo, “resignado”, sem esperanças do seu regresso. Mas, aos olhos da opinião pública, Ludovina é a mulher “adúltera”, arrependida, que “merece louvores” pela sua reclusão, e Dona Angélica a mãe extremosa e amorosa que “deixa a sociedade para se enclausurar com a filha desamparada” (Branco 1896: 129) Assim, só aos olhos do narrador, do marido e de nós, leitores, Ludovina surge como a jovem nobre que sacrifica a sua vida e “honra” em nome da mãe.

Mas em uma reviravolta surpreendente, Camilo Castelo Branco adiciona à história, um Suplemento, que subintitula “Prefácio”, onde a história de Ludovina continua. Esse Suplemento é um texto híbrido, com elementos ficcionais e metaficcionais, onde o autor encena uma discussão em torno do romance e da poesia, em geral, e incute no leitor a imagem de Ludovina como personagem de romance. Nesse momento é apresentada a figura que, supostamente, terá contado ao narrador a história narrada – uma fonte oral em vez do expediente (mais habitual no futuro Camilo) do manuscrito encontrado. Chama-se Marcos Leite e é, em certa medida, uma réplica de Ricardo de Sá: é um poeta romântico, pedante, que fala em uma paixão entre ele e Ludovina, apesar de esta ter apenas respondido a uma das vinte cartas que lhe escreveu, dizendo que só poderia retribuir-lhe nada mais do que a amizade. Frustrado, Marcos Leite adoece e a escreve

dizendo que sente que morrerá, ao que a jovem, perante a ilusão de ter outrora encontrado em Marcos Leite um amigo, esclarece, em outra carta, alguns dos motivos que a levaram ao mosteiro: paz, abrigo, serenidade para a mãe e “o desejo suave de morrer”. Nela diz que “vive exclusivamente no amor da mãe”; e acusa os homens de “egoísmo e tirania” (Branco 1896: 219). Nesse primeiro encontro com Marcos Leite, Ludovina continua a ser descrita como uma mulher quase angelical, uma heroína romântica, uma espécie de “mártir”. No segundo encontro com essa personagem estereotipada do figurino romântico, o narrador é informado de que ela voltou para o marido, depois de a mãe ter falecido. Tal escolha é para o poeta um ultraje, um ato indigno e que reduz Ludovina ao estatuto de mulher vulgar. Ambos discutem o significado desse ato, em profundo desacordo: para o narrador, Ludovina continua a ser um “anjo de virtude”, que vive na terra como se estivesse desterrada; Marcos Leite, por sua vez, considera que o convívio com João José Dias é um aviltamento para Ludovina.

O mote fica lançado e a interpelação aos leitores e aos críticos ficam aqui equacionados nesta espécie de enigma: por que razão regressa Ludovina para junto do marido, depois de ter querido pôr fim ao contrato de casamento? No decurso da história, ficaram bem evidentes as diferenças e até incompatibilidades entre a jovem sensível e educada e João José Dias, trinta anos mais velho do que ela. Perante a jovem rebelde e reivindicativa que atrás descrevemos, como explicar esta transformação?

Uma das respostas mais óbvias reside na bondade e capacidade de sacrifício de Ludovina, que ficaram bem visíveis no modo como lidou com a descoberta do adultério da mãe, declarando-se culpada em seu lugar. Ludovina quer a todo o custo impedir um escândalo, e, por isso, pede, de forma sutil a António de Almeida que se afaste da mãe:

Trabalhe comigo para que o segredo daquela noite horrível se não descubra à curiosidade infamadora do público. Não peço que lhe dê consolações frívolas. Lições de virtude, suspeito que não aproveitam a minha mãe, sendo dadas pelo seu amigo. A razão está longe do coração. Penso que minha mãe tomaria como esquecimento, ou desamparo os seus conselhos. Conhece bem a situação de minha mãe, Sr. Almeida? Siga o que a sua honra lhe inspirar. Veja que novas desgraças podem seguir-se. Avalie o que eu tenho feito por ela, e medite na extensão da minha dor se tudo o que fiz e faço for perdido.

[...]

É necessário grande ânimo para me obedecer? Sofra, meu amigo, sofra comigo. Olhe que me há de abençoar, e gloriar-se de seu sacrifício. (Branco 1896: 174)

Ludovina invoca a *honra* da mãe, mas não se importa com a sua honra, evidenciando assim uma outra diferença em relação ao marido, para quem a honra (e a opinião pública) era tudo. A sua decisão em relação aos pais biológicos (de os separar) é uma forma de poder e de controle que podemos questionar. Em uma situação de crise familiar, Ludovina toma uma decisão difícil em nome de todos. Terá ela desejado manter intocável a relação de amor que descobre? Não sabemos. A bondade da jovem, que também podemos ver como caridade, é, no entanto, inquestionável e está também presente quando sabe que o barão enlouqueceu. Em uma das cartas que escreve ao pai biológico, Ludovina diz: “Eu parto hoje para Celorico. Meu marido é digno de pena. Vou ajudá-lo a combater os remorsos que o têm levado ao infortúnio da demência. Olhe que vida esta, meu amigo! Sirva-lhe o meu exemplo para a paciência, e para o heroísmo. Adeus. Sua amiga Ludovina.” (Branco 1896: 174)

Em vez dos bailes e outros eventos mundanos pelos quais antes ansiava, Ludovina cuida do marido, completamente dependente dela. Acorre depois à mãe, que lhe pede ajuda financeira e apoio, optando por ficar no convento a seu lado até a sua morte, não revelando em momento algum qualquer vocação religiosa. A capacidade de sacrifício está, afinal, contida no seu nome. Assim como Santa Ludovina – proveniente do Catolicismo e intercessora dos doentes crônicos, que, segundo conta a história, ainda antes dos 15 anos recebeu várias propostas de casamento, preferindo dedicar-se aos doentes, doando roupas e comida –, a personagem camiliana carrega uma cruz de responsabilidade: “Ludovina entendeu o viver de sua mãe, e pungidas lágrimas essa carta lhe desentranhou do coração. Chamou-a para si com grandes demonstrações de saudade. Pediu-lhe que fosse aliviar-lhe o peso da cruz à qual já não bastavam seus ombros.” (Branco 1896: 182) Dona Angélica também lhe suplicava perdão. É como se Ludovina fosse uma santa, capaz de remir os pecados da mãe, de António de Almeida e de João José Dias.

Após a morte da mãe, Ludovina escolhe viver com o marido, como sabemos no “Suplemento”. O que a terá motivado a regressar para junto dele? Ludovina ficaria sem dinheiro e sozinha, caso se separasse de João José Dias, pois Melchior Pimenta, o pai legal, afasta-se de vez dela, mas não parece que tenha sido esse o real motivo, visto que ele já não era tão presente e próximo de sua família. Ludovina confessa em uma carta a Marcos Leite que a “infelicidade” [a] “tornou dura e insensível aos prazeres dos afetos do coração” (Branco 1896: 219). A correspondência com este conquistador e a recusa deste em ser apenas um amigo acentuou a sua desilusão em relação aos homens, que refere como egoístas e tiranos. Este contato com um homem manipulador e arrogante, como é o poeta, provoca a revolta de Ludovina que, perante a notícia de uma doença (imaginária) do seu interlocutor, o acusa de a ter inquietado e de afligir em vão, exclamando: “Faltava-me a tortura da responsabilidade da sua vida, sr. Marcos!” (*ibidem*). Mostrando sempre o mesmo caráter forte e qualidades que fazem dela uma mulher extraordinária, sem receio de enfrentar os homens e a sociedade, Ludovina sente-se ofendida com a presunção desta figura e o desrespeito mostrado para com a sua vontade e pedidos. Ao contrário de Capitolina, cuja voz é silenciada pelo marido, a voz de Ludovina faz-se ainda ouvir no final da história, reivindicando o direito à fala e a decisões pessoais.

Ludovina casou-se para agradar aos pais, sem amor por João José Dias, mas acaba por se afeiçoar a ele, por descobrir que ele é um homem íntegro, simples e bom, como prova o sofrimento deste com a ideia de ter matado um homem “inocente” perante as suas acusações. O regresso ao marido, retirado para a província, pode ter surgido a Ludovina como o abrigo e bálsamo, que ela procurou no convento para esquecer as suas dores, ao lado da mãe. Há também que considerar que João José Dias sofreu uma transformação que faz dele uma figura dócil, submissa e doente. Nas palavras do ensaísta Sérgio Guimarães de Sousa, no ensaio “Sob o Signo da Morte do Pai. A Psicose de João José Dias em *O que Fazem Mulheres*”: “[...] perto do fim da novela, o até então bronco e por vezes irascível capitalista sofre um processo profundo de remodelação mental, ditado pelo sofrimento amoroso, acabando socorrido por Ludovina. Antes disso,

como não raramente sucede com personagens camilianas, ensandece.” (Sousa 2013: 167).

Ainda nas palavras do ensaísta, nota-se, na radical transformação de João José Dias, a “característica expiação” de Camilo Castelo Branco, punindo e reformando a personagem que se desviou da moralidade socialmente pré-estabelecida, pois apenas essa “expiação” poderia levá-la à consciência de seu erro, regenerando o caráter de maneira consistente e definitiva, pela culpa. E todas as personagens encarregam-se de lembrá-lo dessa culpa, de ter atirado em um homem “inocente” das acusações que o barão fizera. Entretanto, ainda de acordo com Sérgio de Sousa, a “expiação” afigura-se insustentável, pois o disparo de João José Dias não matou António de Almeida, não havendo assim um crime que coubesse tanta “culpabilidade expiatória” e, muito menos, motivos plausíveis para desencadear a loucura. Logo, o sofrimento e a culpabilidade são excessivos, derivando do sentido de responsabilidade da personagem e do peso dos seus erros de julgamento. Diferentemente de Bento Santiago que, em momento algum, demonstra-se arrependido de ter isolado Capitu, ou incerto da traição da esposa, mesmo sem nunca ter tido provas concretas, pois acreditava já a conhecer o suficiente. Não é claro que Bento Santiago tenha enlouquecido, mas se isso aconteceu, a certeza de traição que ele tinha limitar-se-ia apenas às suposições que nunca foram confirmados por ninguém além de ele mesmo.

Sérgio Guimarães de Sousa parte da teoria lacaniana para analisar a postura final de João José Dias afirmando que, com a loucura, o marido de Ludovina desarmou-se, perdendo completamente o seu intento de ser o marido convencional e uma figura patriarcal e autoritária – apesar de João José Dias nunca ter tido verdadeiramente poder sobre Ludovina. Quando João José Dias decidiu “resolver o problema”, que pensava ter, disparando sobre António de Almeida, descobrindo em seguida o seu erro e precipitação, sentiu-se falho e desorientado. Dessa forma, na expressão de Sérgio de Sousa, a personagem perde a função de pai e assume a de filho. Sérgio de Sousa também acredita que, por essa razão, o barão só se sente confortável com a presença de

Ludovina, que demonstrou ter um enorme senso de dever pessoal e responsabilidade, passando ela a ter a função de mãe, como se diz no seguinte excerto:

O barão de Celorico parecia uma criança atemorizada ao pé de Ludovina. Se a perdia um momento, davam os espectros com ele, e lá ia o pobre homem gritando, até se acocorar ao pé dela, escondendo-se com a roda do vestido. Bastava a presença de Ludovina para sossegar-lhe os acessos de loucura. (Branco 1896: 177)

Ludovina da Glória transforma-se na “mãe” de João José Dias, depois da inversão de papéis anterior, quando assume o papel de mãe perante os infortúnios de Dona Angélica da Glória. Encarando os acontecimentos nesta perspectiva, o regresso de Ludovina à casa do marido não é sinónimo de subalternização, tendo pouco em comum com o destino de Capitolina, que é desterrada do Brasil. Curiosamente, o romance de Camilo Castelo Branco termina com a palavra “desterro” (em uma referência a Ludovina), mas com o intuito de ascensão religiosa. Ambos os autores optaram por “desromantizar” as figuras femininas, não as transformando em heroínas que morrem por amor ou desgostos amorosos. Ambas permanecem ligadas ao casamento por motivos que, nas duas narrativas, não ficam explicitamente clarificados, deixando aos leitores margem para diferentes interpretações.

2. Um casamento com um oceano pelo meio – a impossível fuga ao patriarcado

Quanto ao destino de Capitolina, já muito se escreveu sobre o assunto. Como já ressaltado anteriormente, Capitu, assim como Ludovina, é uma personagem bem diferente das heroínas românticas. Apresentada como uma menina forte, ao longo da narrativa de Santiago durante a infância e juventude deles, Capitu parece perder grande parte dos seus atributos de mulher engenhosa, independente e determinada, quando chega à fase adulta. Esta mudança de atitude revela-se no final do casamento, quando Bento Santiago a acusa de infidelidade e rejeita inclusivamente a criança que não considera seu filho.

O momento climático da história é relatado no capítulo CXXXVIII, com o título “Capitu que entra”, como se se tratasse de um banal episódio quotidiano. Capitu ouve Bento Santiago dizer a Ezequiel que ele não é seu filho (embora negue ter ouvido) e tem, segundo o narrador, uma reação de grande “estupefação” e de “indignação”, mostrando dor e não atitude de culpada. Nesse momento, Capitu ainda confronta Bento Santiago, numa pose de desafio e de ironia: “Não Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: *não posso mais!*” (Assis 1998: 154; itálico nosso). Quando este aponta algumas razões (ou suspeitas) sem dizer tudo (e o leitor fica sem saber o que foi realmente dito), Capitu responde com riso, ironizando: “– Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (*ibidem*). É neste capítulo que Capitu sugere a separação – sugestão que o marido agarra de imediato –, deixando transparecer cansaço e impaciência. O riso e o olhar de desdém não merecem comentários a Bento Santiago, mas constituem, possivelmente, uma ofensa de que virá a “vingar-se”. Aqui, Capitu mostra ainda a sua superioridade e perspicácia, pois compreende que uma das razões para as acusações de Bento Santiago reside nas extraordinárias semelhanças físicas entre o filho e o amigo Escobar.

Bento Santiago protagonizou várias cenas de ciúmes no seu relacionamento com Capitu. Se compararmos a primeira cena com esta última, apreendemos algumas diferenças entre uma Capitu criança e adolescente e uma Capitu adulta – e a arte de Machado de Assis na caracterização, com o mínimo de meios, da psicologia das personagens. Vimos que essa cena inicial de ciúmes acontece durante a infância deles, quando José Dias comenta com Bentinho (que estava no seminário), que Capitu, alegre como sempre, era, nas palavras do agregado, “uma tontinha”, e que em breve se envolveria com “algum peralta da vizinhança” e se casaria com ele. Bentinho, aflito e transtornado, não dorme, avassalado por pensamentos negativos, e delira, imaginando Capitu a ter um caso com um dos seus vizinhos, que passeava a cavalo junto da janela da casa dela. Quando Capitu é acusada de traição, ela reage revoltada e chora, sentindo-se injuriada e ofendida. Curiosamente, nessa altura, já ameaça ir embora e faz um

“gesto de separação”, que assusta Bentinho, desencadeando mais promessas e juramentos:

[...] mas eu acudi de pronto, peguei-lhe das mãos e beijei-as com tanta alma e calor que as senti estremecer. Enxugou os olhos com os dedos, eu os beijei de novo, por eles e pelas lágrimas; depois suspirou, depois abanou a cabeça. [...]

Consentiu em retirar a promessa [deixar de ver o cavaleiro da sua janela], mas fez outra, e foi que, *à primeira suspeita da minha parte, tudo estaria dissolvido entre nós*. Aceitei a ameaça, e jurei que nunca a haveria de cumprir; era a primeira suspeita e a última. (Assis 1998: 95; *italico nosso*)

No final do casamento, parece não haver revolta alguma por parte de Capitu, como se já estivesse habituada ao caráter de Bentinho, que ao longo dos tempos foi fazendo acusações diretas ou insinuações. Capitu encerra o assunto com brevidade, e um dos motivos pode ter a ver com o filho. Talvez não quisesse discutir para não perturbar a criança e afetar o seu desenvolvimento. O que surpreende nesta fase dos acontecimentos é a religiosidade de Capitu e a sua resignação depois de uma ida à missa com o filho. No regresso, limita-se a dizer a Bento Santiago: “— Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens.” (*idem*: 156).

Repare-se que no decurso da história relatada por Dom Casmurro, nunca nos é apresentada uma Capitulina temente a Deus ou frequentadora assídua da igreja (vai por hábito familiar). Há até momentos em que a jovem Capitu desdenha da religiosidade de Dona Glória, chamando-a de *beata, carola e papa-missas*. Um outro enigma fica em aberto: terá sido o convívio com Dona Glória, a sogra beata, que levou Capitu a aproximar-se da Igreja? Ou a morte de Escobar?

No momento em que Bento Santiago acusa Capitu não há, pois, protesto nem defesa perante as acusações e insinuações feitas. E de nada valeriam, pois para o marido a atitude de Capitu era fingida e o veredicto estava tomado, como vemos no seguinte trecho:

Os olhos com que me disse isto eram embaçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera. Contava com a minha debilidade ou com a própria incerteza em que eu podia estar da paternidade do outro, mas falhou tudo. [...] Respondi-lhe que ia pensar, e faríamos o que eu pensasse. *Em verdade vos digo que tudo estava pensado e feito.* (*idem*: 156; itálico nosso)

Para Santiago, a culpa da esposa era um fato, não uma suspeita, mesmo na ausência de provas empíricas e concretas. Esta decisão em si mesma é para os leitores de hoje inaceitável e perturbadora, pois ela vem de uma figura que é também advogado de profissão e que aqui se arroga o papel de juiz. E não só de um juiz terreno; na expressão solene “Em verdade vos digo” há ressonâncias bíblicas – palavras de Jesus, recorrentes nos Evangelhos –, como se Bento Santiago fosse detentor da verdade e fosse justo. Sem que haja qualquer gesto de protesto ou oposição de Capitu, Bento leva a família para a Suíça e lá deixa a esposa e Ezequiel, regressando ao Brasil e dizendo a todos que a esposa estava doente, fazendo tratamento na Europa.⁵² Bento Santiago não se limita a cruzar o Atlântico; poderia ter escolhido Portugal, mas neste país, o “desterro” e a punição de Capitu poderiam ser mais leves, pois o conhecimento da língua portuguesa facilitariam a vida dela e os contatos Portugal-Brasil poderiam “desregular” a vida de Bento Santiago.

No capítulo “A Solução”, sugere-se mesmo que se terá tratado de uma decisão conjunta:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. (*ibidem*)

A preocupação de Bento Santiago com a opinião pública e a honra, em suma, com a sua imagem em sociedade, é tão grande que o levam a encenar uma farsa durante toda a vida, preferindo viver uma mentira, e colocando uma máscara fixa para explicar

⁵² Nessa data, o divórcio não era permitido. Mesmo que o fosse, Bento Santiago não quererá correr o risco de manchar a sua honra com o rompimento de uma relação, com a justificativa de que teria sido traído pela esposa.

a todos a ausência de Capitu. Esta, por seu lado, “abdica do amor do marido, da vida estável na capital do Império e da própria vida,” provavelmente, “em favor da honra e da dignidade pessoais.” (Gualda 2008: 101). No relato impassível destes últimos acontecimentos, o narrador, Dom Casmurro, diz-nos ainda que Capitu, meses depois desta ruptura, começa a enviar-lhe cartas sempre preenchidas com frases doces e gentis, “submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim, saudosas” (Assis 1998: 156), enquanto ele responde (quando responde), de maneira fria e direta, ou, como ele mesmo diz, “com brevidade e sequeidão”. Em algumas dessas cartas, Capitu “pedia”-[lhe] “que a fosse ver” (*ibidem*). Incute-se assim no leitor a ideia de uma Capitu passiva, até subserviente, implorando tréguas ao marido – como se continuasse dependente dele psicologicamente. Bento Santiago, entretanto, viaja diversas vezes para a Europa, apenas para que as pessoas acreditem que ele vai visitar a família, embora nunca mais os tenha visto (será Ezequiel a ir visitá-lo no Brasil, já no final da história, após a morte de Capitu): “Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião.” (*ibidem*)

Nunca mostrando arrependimento ou dúvidas sobre a traição de Capitu, Bento Santiago, ao representar esta farsa, apresenta-se a ele mesmo como dissimulado, vivendo uma vida de fachada e de hipocrisia social.

Não tendo, como Dona Angélica, de Camilo, nenhuma mulher que possa interceder a seu favor ou contestar o veredicto de Bento Santiago (nem a amiga Sancha o faz), Capitu é expulsa do seu país e do seu meio, vivendo até ao fim dos seus dias, impedida de voltar ao seu país natal. Nada sabemos sobre o seu modo de vida e a sua morte é noticiada pelo filho Escobar, que na Suíça se transforma num bem-sucedido arqueólogo. A questão é inevitável: o que leva a sempre tão destemida e determinada Capitu, no final, a apresentar-se como uma mulher resignada, e, pelas *palavras do próprio Santiago*, submissa?⁵³

⁵³ Cf. Assis 1998: 156.

Aqui começa parte da resposta: regressamos sempre – e depois da reinterpretção de Helen Caldwell – à questão do narrador. Ou seja, durante toda a narrativa a personagem é apresentada ao leitor sob a ótica e o julgamento masculinos.

Não podemos excluir a hipótese de que Dom Casmurro, ao relatar a história, tenha acentuado um retrato passivo de Capitu, diminuindo-a aos olhos dos leitores (e sobretudo das leitoras) vingando-se, pela via da escrita, da superioridade que esta terá tido no período da juventude de ambos e nos primeiros anos de casamento. Há a possibilidade de Bento Santiago ter contado a história apenas conforme a sua percepção da realidade ou os seus desejos. A voz de Capitolina, quando surge, surge sempre mediada e enquadrada pela de um narrador envelhecido e ressentido, que bem pode fazer uma transcrição inexata dos diálogos até pelas traições da memória. Já quase no final da história e depois da ida para a Suíça, o emudecimento de Capitolina parece ser um fato incontestável. Sobre esse silêncio e sobre o (pseudo)adultério de Capitolina, escreveu Linda Catarina Gualda, um excelente artigo intitulado “Representações do Feminino em *Dom Casmurro*: O Silêncio de Capitu”, do qual transcrevemos a seguinte tese:

O que se pode dizer é que o narrador montou sua narrativa de modo a fazer caber na Capitu de Matacavalos a Capitu adúltera da Glória e a fez parecer como um ser reprimido, sem contorno e silenciado. É bem verdade, que na segunda parte do romance, Capitu vai esvaziando gradativamente e a esterilidade do ato amoroso emblematiza o descentramento da paixão. Isolada na própria casa, desacreditada e acusada sem provas, o silêncio é a arma que escolhe para não se entregar às neuroses do marido e também é a única possibilidade que o narrador lhe garante, a fim de não tirar a validade de sua teoria. Dessa forma, silenciado o monstro, Bento Santiago pode falar o que bem lhe aprouver já que detém a palavra, pode engendrar as mais profícuas teses, porque não há quem o conteste, não há outro ponto de vista, é o senhor soberano de sua narrativa e, por isso, sua “verdade” é única. (Gualda 2008: 100; itálico nosso)⁵⁴

De outro ângulo, a ensaísta observa também como Capitolina é sujeitada às normas sociais baseadas em estruturas patriarcais, onde a mulher é um objeto de posse

⁵⁴ A ensaísta demonstra também como desde o início o narrador procura envolver o leitor na sua visão e perspectiva dos acontecimentos e de Capitu.

e de consumo, de tal forma que, “mesmo muda, a personagem acaba interiorizando uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que a reduz ao silêncio” (Gualda 2008: 102). Em nenhum momento é dada à personagem o direito de expor os seus sentimentos e pontos de vista, sendo sempre apresentada da forma como o narrador deseja, segundo as suas impressões e conclusões.

Mas, mesmo que a versão de Dom Casmurro não seja fiel aos fatos, há que considerar a situação financeira de Capitolina e a condição das mulheres no Brasil oitocentista. Apesar da personalidade forte, é importante ressaltar que Capitolina nunca foi financeiramente independente. Durante a infância e a adolescência, Capitu vive uma vida simples com os pais, sendo o pai, empregado em repartição dependente do Ministério da Guerra, o responsável pelo sustento da família.⁵⁵ Mas não totalmente, se pensarmos que os Pádua foram financeiramente ajudados e protegidos ao longo da vida pela família rica e próspera de Bento Santiago. Os vestidos de chita que Capitu vestia, várias vezes mencionados na obra, são o signo mais visível da família humilde e da classe social a que pertencia, dependente de outra classe economicamente mais desafogada. Como já salientamos, há em *Dom Casmurro*, a figuração de uma hierarquia quase feudal na sociedade brasileira de meados do séc. XIX.

Depois de casada, Capitu é sustentada pelo marido, embora ela própria contribua para a economia doméstica com as poupanças que faz, revelando não ter interiorizado totalmente a ascensão social que teve, desejando ter algum papel na gestão doméstica e, desta forma, projetando papéis diferentes e inovadores para o estatuto de mulher e esposa em sociedade. Como tinha a ajuda de Escobar, especialista em negócios, a dúvida sobre a relação dos dois amigos parece sobrepor-se a estas e outras eventuais motivações de Capitu. É importante ainda realçar que enquanto Bentinho estudava no seminário e depois se formava em Direito, ela permanecia, como a maioria das mulheres da sua época e da sua classe, em casa, não tendo qualquer educação formal e institucional, apesar da extraordinária curiosidade que revelava, a que se juntava uma

⁵⁵ Como atrás vimos, o Senhor Pádua não sabia gerir as finanças da família, e todo dinheiro a mais que recebia, ele esbanjava sem planeamento algum.

grande vontade de aprender. Capitu esteve sempre – como que num lugar de imobilidade – no lugar onde ambos onde nasceram e cresceram, aguardando o regresso de Bentinho, para então se casarem, como uma Penélope à espera de Ulisses. O casamento – e mobilidade física e social – poderia significar a possibilidade de alguma libertação desse papel de mulher “à espera”, e o esbatimento da diferença de classes entre os dois, caso Bento Santiago não se revelasse ainda mais ciumento – como ele próprio confessa.

Bentinho, por outro lado, vinha de uma família rica, com escravos e servos, não tendo privação de nada. Quando se torna adulto, Bentinho mantém o seu padrão social se formando em Direito e exercendo a carreira de Advogado. Esta profissão reforça o seu estatuto socioeconômico privilegiado, investindo-o de maior poder sobre os outros. No tratamento dado a Capitu e ao filho, o advogado Bento Santiago manifesta a sua prepotência e crueldade. Não podemos esquecer que a criança, Ezequiel, é a primeira vítima dos seus ciúmes, pois, em virtude das semelhanças físicas com o amigo Escobar, que tanto perturbam Bento Santiago, é separado da mãe e enviado para um colégio, sendo autorizado a ir a casa apenas aos fins de semana. Nos antípodas de Ludovina, que tudo faz em nome do amor filial, Capitolina sacrifica o amor maternal pelos interesses e caprichos do marido. Este sacrifício da criança, Ezequiel, que é também condenado a uma vida de exílio, depois de ter escapado a um envenenamento (houve a tentativa, mas não tentativa), tem sido negligenciado na crítica literária, mais focada nas relações entre Capitu e Bentinho. Assim o entendeu a escritora portuguesa Maria Velho da Costa, quando na peça teatral *Madame* (1999), que adiante comentaremos, dá voz e espaço a Ezequiel, que em diálogo com a mãe, se queixa da crueldade do suposto pai, Bento Santiago.

Nessa conversa, Ezequiel esclarece algumas questões com relação a Bentinho, demonstrando ressentimento por ter sido rejeitado, como é possível concluir nesse trecho, retirado do livro:

EZEQUIEL: [...] Hei-de até ir visitar um dia por vingança esse ogre que me traiu.

CAPITU: Traiu? A V.?

EZEQUIEL: Sim mamãe. Me perdoe o uso da palavra, mas tenho para mim que *adultério é bem menor crime que enjeitar a paixão de um menino como quem enxota cachorro sarnento*.

CAPITU (*pensativa*): Ele uma vez teve piedade de um que rondava a casa. V. tinha nascido, o cachorro latia, V. chorava muito.

EZEQUIEL: *De mim não teve*. (Costa 1999: 66; *itálico nosso*)

A dependência financeira do marido e o fato de ter um filho jovem para educar são fatores que pesam na explicação do comportamento passivo e pacífico de Capitu. Apesar de se tratar de uma mulher aguerrida, sem nenhum trabalho ou fonte de rendimento, Capitolina não poderia sustentar um filho sozinha – como “mãe solo” – e assegurar a sua educação num país estrangeiro. Assim, a acreditarmos na versão do narrador, Dom Casmurro, assistimos no final a uma transformação drástica na personalidade e no comportamento de Capitu e das relações dela com o marido. As relações de poder entre os dois invertem-se, e Bento Santiago, que sempre foi inseguro e dependente de Capitu (e de todos em geral), impõe a sua prepotência e poder concedidos pela lei e age como se a esposa fosse sua propriedade. Para lá de motivos de ordem psicológica e religiosa, ou ligados a ele, no desfecho da narrativa divisa-se melhor a sociedade patriarcal e as desigualdades de gênero e de classe que existiam entre as duas personagens principais de *Dom Casmurro* – e da sociedade brasileira dessa época. A reprodução, no Engenho Novo, da casa em que foi criado, “na antiga R. de Matacavalos” (atualmente Riachuelo), é explicada por Dom Casmurro como o desejo de “atar as duas pontas da vida e resgatar na velhice a adolescência”. Numa leitura sociológica do romance, a réplica da Casa – na impossibilidade de recriação da infância e da adolescência – é também uma recriação simbólica de uma ordem política prestes a ruir (a primeira República seria implantada em 1889) e de uma sociedade escravocrata em desmoronamento. O intento de recriação do tempo da infância e da adolescência é, por seu lado, também problemático. Esse tempo é um tempo de profunda insegurança de Bentinho, o menino superprotegido pela mãe, Dona Glória e pelo agregado (uma espécie de segunda mãe). Bentinho muito cedo interiorizou uma diferenciação de papéis de gênero, que Capitu ameaçava pôr em causa:

Na verdade, o tema sintetizado pela metáfora concorre para dar à realidade subjetiva e poética do romance sentidos múltiplos, que se tornam tão oblíquos como os olhos que o agregado insistia em ver em Capitu. As representações do romance através de imagens, metáforas e símbolos, sob seus variados aspectos, deixam evidente que a *mórbida emotividade de Bentinho prende-se a um contraste de valores*. Isso pode ser percebido no 31º capítulo *em que confessa que Capitu era mais mulher do que ele era homem*. Há ainda outros exemplos: a adolescência que aparece como um período de descoberta e euforia passageira, a casa como solidão e refúgio, a velhice como paz e tédio, a pseudo-autobiografia como consolo e justificativa e Capitu como desejo e ciúme. (Gualda 2008: 98; itálico nosso)

Há, pois, que considerar neste romance tão “armadilhado”, onde as questões psicológicas são indissociáveis das sociológicas, dimensões várias, desde a simbólica à histórica. Repare-se que num significativo distanciamento da peça *Othelo*, de Shakespeare, a “vingança” de Bento Santiago não envolve sangue nem homicídios, projetando Dom Casmurro a imagem de si mesmo como protetor e cuidador. Bento parece ter matado parte do lago que existe dentro dele, sem deixar de ser um Otelo ciumento. Com a punição de Capitu – e talvez a “vingança” recaia em Ezequiel –, Bento Santiago afirma uma masculinidade e virilidade que esta desafiava.

O desfecho da obra de Machado de Assis é também bem diferente do que acontece em *O que Fazem Mulheres*, mas há algumas semelhanças e ligações não com a ficção, mas com a realidade vivida pela mulher que o homem e escritor Camilo Castelo Branco amava e que tem todos os contornos de um romance camiliano. Em 1860, quando estava na cadeia, presa sob a acusação de adultério, Ana Plácido está à mercê do marido e da lei que protege este e outros homens. Desesperada, escreve, em nome próprio, uma carta aberta para o jornal *O Nacional*, com o título “À opinião pública”:

Procurando eu saber com que intenção meu marido me fez pronunciar, alcancei a certeza de que seu fim era affugentar-mo de Portugal pelo terror da prisão, mas afugentar-me pobre para que a minha presença não lhe perturbasse o goso tranquilo e honrado do meu dote, pequeno sim,

mas suficiente para sustentação minha e do filho de meu marido, também possuidor do que minha defunta irmã, Maria José, legou à criancinha. (*O Nacional*, 20 out. 1860, p. 2, n. 305)⁵⁶

É muito provável que, pela via epistolar ou pela leitura direta desta carta de Ana Plácido, Machado de Assis tenha encontrado inspiração nesta realidade que ressoa em *Dom Casmurro*.

Tanto em *O que Fazem Mulheres*, quanto em *Dom Casmurro*, há fragmentos muito claros que nos mostram a importância do julgamento social para com os núcleos familiares. João José Dias e Bento Santiago expõem o medo de serem desonrados e enganados. Como já sabemos, foi comprovado que o julgamento de João José Dias sobre Ludovina estaria errado; mas Bento Santiago limitou-se à certeza que tinha, sem haver uma confirmação. Embora haja essa diferença entre os dois maridos, é possível verificarmos uma mudança radical não só nas personalidades de Ludovina e Capitu, mas também em João José Dias, como já foi retratado, e Bento, sob uma perspectiva psicanalítica.

De maneira pormenorizada, nota-se um processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social e também político dessas personagens. Só a ideia de terem sido enganados, desperta tanto em João José Dias quanto em Bento Santiago uma raiva incontrolável, ao ponto de planejarem assassinato e também suicídio, revelando ao público leitor o pior dessas personagens. A morte não natural é uma referência constante em ambas as obras. Em *O que Fazem Mulheres*, a mudança de personalidade em João José Dias só é completamente visível quando ele descobre que não havia sido traído, acusando e atirando em um homem injustamente. Em *Dom Casmurro*, por outro lado, há pequenos *flashes* que começam com a raiva que Bentinho manifesta quando sente ciúmes da amiga – pois desde a infância/pré-adolescência, ele demonstra ter uma obsessão por Capitu. Toda a sua vida gira em torno de sua amiga

⁵⁶ Refere-se aqui o dote pago pelo pai de Ana Plácido no dia de seu casamento e a herança que a sua irmã, Maria José Plácido, deixou a um sobrinho, filho de Ana Plácido e do marido.

Capitu; tudo faz para estar junto dela, parecendo ser um rapaz meigo, gentil e obediente.

Bentinho, que desde muito cedo não teve a presença paterna, também pode ser visto como uma personagem cuja personalidade fora afetada pela ausência do pai. Primeiramente, a presença mais próxima que ele tinha seria a do próprio José Dias. Mesmo ainda tendo o irmão de Dona Glória, tio Cosme, morando em sua residência, era o agregado José Dias, o “familiar” mais próximo do jovem e exercia, também, o papel de concelheiro da família, por ser considerado alguém de inteira confiança desde o vínculo de amizade que construiu com o senhor Albuquerque. José Dias é o único eco que sobrou da existência do pai de Bentinho.

Diferentemente de João José Dias – que parece ter enlouquecido subitamente, o ciúme de Bento Santiago e as suas obsessões vão aumentando, num crescendo que o leitor acompanha, num misto de surpresa e de dúvida, pois a ironia de Bento não lhe permite avaliar a sua sanidade mental. “O esmagamento lento mas inexorável da personagem se assemelha à destruição do inocente Bentinho transformando-o no desagradável Dom Casmurro.” (Gualda 2008: 101) Quando se casam, por exemplo, o episódio sobre os bailes nos mostra mais uma vez esse sentimento de ciúmes, quando ele diz que Capitu não deveria sair de casa com os braços descobertos. A personalidade de Santiago só se modifica por completo quando, ao ver a comoção da esposa pela morte de Escobar, durante o velório, Bento tem então a certeza de uma traição.

No fundo, em ambos os romances triunfa a sociedade sobre o indivíduo. A sociedade burguesa em *O que Fazem Mulheres* não parece menos conservadora do que aquela em que vive Capitu: esta acaba por ser vítima de uma espécie de ordem feudal, como já foi falado, presente no microcosmos da família de Bentinho.

3. A portuguesa (Dudu), a brasileira (Capitu) e... quiçá outra portuguesa (Ludo) – encontros virtuais

O final de *O que Fazem Mulheres* não faz justiça plena à mulher orgulhosa que ainda emerge no final da história, mas vai ao encontro de uma certa moral burguesa do tempo de Camilo – não há dissolução do casamento, nem abandono de José Dias, doente e fragilizado. A Casa é, de certo modo, equivalente ao convento. Ludovina desaparece do horizonte do leitor no papel de cuidadora e “mãe” do marido. Bem diferente é a fortuna literária de Capitulina. A partir dos anos 1960, Capitu “ressuscita”, sendo resgatada do silêncio e morte de várias formas: desde a já mencionada reinterpretação feita por Helen Caldwell, *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, em 1960, à sobrevida que adquire em adaptações cinematográficas e literárias. Na maior parte dos casos, é olhada com simpatia, recaindo mesmo a “suspeita” de loucura sobre Dom Casmurro. Relembramos a adaptação de 1968, que dá origem ao filme com o título *Capitu*, dirigido por Paulo Cesar Saraceni⁵⁷ a partir de guião da escritora Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes e a uma outra adaptação, muito livre, de 2003, de Moacyr Góes, intitulada *Dom*.⁵⁸

Um caso curioso que nos conduz noutras direções é a peça teatral *Madame*, de Maria Velho da Costa. Como sabemos, Maria Velho da Costa é juntamente com Maria Teresa Horta e Isabel Barreno, autora de *Novas Cartas Portuguesas*, 1972, o livro difícil de catalogar, que ficou conhecido com o livro das três Marias e que pode ser lido, entre outras leituras, como um gesto de libertação das mulheres. Em *Madame*, a escritora retoma uma tradição crítico-literária de confrontar Machado de Assis, não com Camilo Castelo-Branco, mas com Eça de Queirós. Aqui, a obra escolhida é *Os Maias*, publicada em 1888, uma década antes de *Dom Casmurro*. Através do encontro de duas famosas mulheres, já não as querelas entre Eça e Machado, mas as relações luso-brasileiras em

⁵⁷ Cf.: *Capitu* (1968);

Sobre esta adaptação, veja-se “*Dom Casmurro Sem Dom Casmurro*”, de Cesar Zamberlan.

⁵⁸ Ao localizar a intriga no séc. XXI e ao proceder à modernização das personagens e ambientes, dever-se-á falar, com rigor, em inspiração mais do que adaptação. *Dom* é um filme brasileiro de 2003, do gênero drama, com roteiro e direção de Moacyr Góes e é uma reimaginação da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

geral (desde a história, a língua, as culturas). De fato, a ação irá pôr em confronto não apenas duas mulheres, mas estereótipos relativos ao país colonizador (Portugal) e o país colonizado (Brasil), mas num processo de desconstrução que passa pela destruição da oposição. A portuguesa Maria Eduarda não se cansará de criticar Portugal, considerando-se europeia e cosmopolita.

Maria Velho da Costa cria uma obra ficcional com relações intertextuais explícitas com as obras magistrais dos dois autores, incluindo vários trechos das mesmas a enquadrar as cenas mais relevantes. Agradece ao encenador Ricardo Pais a oportunidade de “reflectir estas duas personagens, apesar de tudo não tão diferentes, nem tão opacas, na sua distância e tempo” (Costa 1999: 10). Coloca então face a face Maria Eduarda e Capitu, a viverem em Paris no início do século XX. Depois de um encontro casual entre as duas começam a conviver e contar uma à outra as suas histórias pessoais (histórias que são, nas suas linhas gerais, corroboradas noutra cena pelas respetivas criadas, Eulália e Fernanda, (uma escrava forra). Maria Eduarda está viúva, sem a filha Rosa, e Capitu, separada de Bento Santiago (mas como se fosse viúva), está com o filho Ezequiel, já adulto. Ambas estão envelhecidas, decadentes (fala-se na incontinência urinária) e procuram em eventos públicos um homem (rico) que as acompanhe em eventos mundanos. Tratam-se pelos diminutivos Dudu e Capitu (ou Capituzinha), a indiciar uma grande familiaridade entre ambas, para o que concorre o falarem a língua portuguesa, embora existam grandes diferenças entre o português europeu e o português do Brasil – diferenças que são um subtema desta peça. O retrato físico de Maria Eduarda está, na aparência, em conformidade com o retrato que temos n’*Os Maias*. É uma mulher requintada na indumentária e nos costumes, agindo, quase sempre, como uma verdadeira aristocrata. Mas, numa desconstrução surpreendente do retrato queirosiano de Maria Eduarda, Maria Velho da Costa instaura a dúvida sobre o verdadeiro carácter dela, através das acusações de um parente que a vai visitar em Paris. Esse parente, de nome Afonso Manuel de Runa, apresenta-nos uma mulher impostora, oportunista, que cometeu o “crime de incesto”, pois se terá deslocado a Lisboa com a intenção de seduzir Carlos da Maia, o seu meio-irmão, e assim poder assegurar para o resto da sua vida uma vida de luxo. Maria Eduarda indigna-se, mas não consegue refutar

o desmascaramento da sua ascendência pobre, de ser filha de um negreiro e de uma prostituta, e do seu próprio relacionamento, por dinheiro, com vários homens. O retrato de Capitu é também bastante “negativo”, se pensarmos que ele frustra as expectativas de muitos leitores de *Dom Casmurro*, que esperavam reencontrar uma Capitu inocente e vítima. Num longo solilóquio inicial, Capitu valida as suspeitas e acusações de Dom Casmurro; afinal, traíra o marido com o amigo Escobar, que se revela ser o pai de Ezequiel e que manipulou sem pudor. Há mesmo nessa fala inicial de Capitu (secundada depois pela sua criada) a sugestão de que Escobar se possa ter afogado por ter atraído o amigo. Capitu aponta Bento Santiago como o culpado desta traição pontual (só tinha acontecido uma vez): as pressões para que ela tivesse filhos. Capitu é apresentada como uma mulher vulgar, destituída da aura de mistério que tem na obra de Machado de Assis. No comportamento e na linguagem, marcada pelo calão e expressões populares, Capitu é uma mulher simples, do povo. Maria Eduarda censura-lhe várias vezes a fala e a falta de requinte: “Lá estás tu com esses atavios de escrava da cozinha, depois como queres que o pessoal mais afinado que te arranjei te respeite? Puxa-te o pé para o avental, Capitolina.” (Costa 1999: 23).

Mas, no final, ambas se insultam no recurso a expressões linguísticas livres de qualquer censura moral. O que é interessante neste retrato de Maria Velho da Costa é o modo como ela recusa as categorias binárias que sempre aprisionaram as mulheres: ou boas ou más, ou anjos ou demônios, ou inocentes ou culpadas. Elas são tudo isso ao mesmo tempo. Há também uma recusa da vitimização da mulher, pois a representação da mulher como vítima pode ser também um estereótipo e uma recondução às categorias de boa ou má. Nesta história, há, se margem para dúvidas, uma vítima: a criança Ezequiel evocada pelo adulto ressentido em que se transformou. Ezequiel revela à mãe o que sempre ocultara: o sofrimento por ter ido para o colégio e a xenofobia e racismo que sofrera na Suíça.

Vimos que em *O que Fazem Mulheres. Romance Filosófico*, Ludovina, ao longo da história, tem traços de idealidade romântica, mas no final surge como uma mulher não romântica, que opta pelo papel de esposa dedicada e virtuosa, renunciando ao prazer

dos bailes e de outros prazeres de juventude, indo viver para a província. Sem a aura de mistério e de opacidade, que Maria Eduarda e Capitu têm nas obras de origem, Ludovina não faz parte do imaginário literário em língua portuguesa. Mas, como vimos, as suas reivindicações de liberdade e o modo como desafia o marido e põe em causa o contrato do casamento, pretendendo quebrá-lo, fazem dela uma personagem feminina digna de se juntar à Maria Eduarda e Capitolina na peça *Madame*, de Maria Velho da Costa. Caso Maria Velho da Costa o fizesse, Ludovina seria, decerto, apresentada como uma mulher vulgar, envelhecida e fragilizada pelo contato com o marido doente e com o ambiente provinciano e arcaizante da sociedade portuguesa. De fato, Maria Velho da Costa não faz qualquer concessão ao romantismo e a heroínas românticas. Através de um processo de normalização das mulheres, a escritora apresenta-nos um mundo adverso a mulheres independentes (ou que aspiram a sê-lo), onde as estruturas patriarcais da sociedade (na Europa ou na América) permanecem intocáveis. O deslocamento para Paris – a capital cultural europeia, e mundial, de inícios do séc. XIX, contribui para acentuar o desenraizamento e solidão destas mulheres.

Considerações Finais

Procurando demonstrar que a relação entre Camilo Castelo Branco e Machado de Assis é possivelmente mais forte do que mero acaso, reli atentamente as obras *O que Fazem Mulheres*, *Romance Filosófico* e *Dom Casmurro*, sempre em diálogo com os estudiosos desses dois autores.

A pergunta que me fiz, quando pensei a questão nesses termos, foi: por que não houve, nos textos de debate, nem depois, menção à literatura de Camilo Castelo Branco? Afinal, não é Camilo o escritor em língua portuguesa que melhor trabalha (pelo menos até Machado começar a publicar os romances da “segunda fase”) o diálogo com o leitor? E não é Camilo quem mais duramente satiriza as expectativas do leitor romântico, chegando frequentemente às raias do insulto?

Na narrativa de Machado de Assis há fragmentos que nos levam a estabelecer uma correlação com a escrita camiliana, mas que não nos permitem afirmar que as obras do autor brasileiro teriam sido diretamente influenciadas pelas obras do escritor português, pelas razões já apresentadas. O que se pode afirmar é que Camilo Castelo Branco e Machado de Assis são grandes escritores da Literatura em Língua Portuguesa, que têm suas maestrias próprias, suas maneiras de prender a atenção e o interesse do leitor despertando uma reflexão profunda sobre assuntos inerentes à própria escrita, validando a grande importância que ambos têm para as suas respectivas nações.

No entanto, as características que fundamentam analogias e paralelismos entre as narrativas de Machado de Assis e de Camilo Castelo Branco não configuram a recriação de histórias preexistentes, mas uma possível paródia resultante de um sentimento misto de admiração e de rivalidade entre ambos, resultando em uma resposta identitária por parte de Machado de Assis. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, Machado de Assis apostou na ironia, na sátira e no humor, mas pela perspectiva de um narrador personagem que revisita o seu passado, alongando-se e perdendo-se (intencionalmente, para confundir o leitor) em devaneios e digressões, que mimetizam também o ato de rememorar.

Um estudo comparativo de algumas obras destes autores capta paradigmas de textos distintos e contextos de produção (espaços, tempos e realidades) totalmente diferentes, proporcionando material precioso para investigação sobre a construção de sistemas literários diferentes.

Referências Bibliográficas

1. Ativa:

Assis, Machado (1854), “Soneto: À Illm.^a Sr.^a D. P. J. A.” in *Periódico dos Pobres: Folha Recreativa e Noticioza*, Anno V. nº 103, <http://memoria.bn.br/pdf/709697/per709697_1854_00103.pdf> (último acesso em 17/05/2021)

-- (1860a), “— Dalila. — Espinhos e flores, de Camilo Castello Branco.” in *Revista Dramática*, <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/116_c5058b5e27086aa7f3fa5babfb0fe1e7> (último acesso em 17/05/2021).

-- (1860b), “Folhetim: Revista Dramática” in Marinho, Joaquim Saldanha (princ. red.) *Diário do Rio de Janeiro: Folha Política, Litterária, e Commercial*, Anno XL nº 19, <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pagfis=12772> (último acesso em 17/05/2021).

-- (1873) “Instinto de nacionalidade – Notícia da Atual Literatura Brasileira”, *e-Disciplinas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf> (último acesso 20/05/2021)

-- (1888-1889), “Bons Dias!” in *Gazeta de Notícias*, nº 89, A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000167.pdf>> (último acesso 15/05/2021)

-- (1994), *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, [1880], <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/16_ff646a924421ea897f27cf6d21e6bb23> (último acesso em 16/05/2021).

-- (1998), *Dom Casmurro*, Livros de Bolso Europa-América, [1899].

Branco, Camilo Castello (1862), *Coração, cabeça e estômago*, Lisboa, Publicações Europa-América, <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1781&co_midia=2> (último acesso em 18/05/2021)

-- (1874), “Litteratura Brasileira” in *Noites de Insomnia: Offerecidas A Quem Não Póde Dormir*, nº 4 (Abril), Livraria Internacional de Ernesto Chardron Porto/Braga, Bibliotheca de Algibeira, p. 51, <

https://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=noites+de+insomnia&submit_search=Go%21>
(último acesso em 18/05/2021)

-- (1876), *O Cego de Landim* in *Novellas do Minho: III*, Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira & C.^a, <
https://impresanacional.pt/wp-content/uploads/2021/04/III_O-CEGO-DE-LANDIM.pdf> (último acesso
em 18/05/2021)

-- (org.) (1887), *Cancioneiro Alegre de Poetas Portuguezes e Brasileiros*, v. 1, Porto, Livraria Internacional
de Ernesto Chardron, Lugan & Genelioux, Successores [1879]
<<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119102>> (último acesso
em 16/05/2021).

-- (1896), *O que Fazem Mulheres*, Lisboa, Companhia Editora de Publicações Ilustradas. [1858].

Costa, Ana Maria Velho da (1999), *Madame*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores – Publicações Dom
Quixote.

Novais, Faustino Xavier de (edit.) (1862-1863), *O Futuro: Periódico Litterario*, n^{os} 1-19, Rio de Janeiro,
Typographia de Brito & Braga [até 15/01/1863] / Typographia do Correio Mercantil, <
<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2260>> (último acesso em 16/05/2021).

Real Gabinete Português de Leitura (1837), *Real Gabinete Português de Leitura*,
<<https://www.realgabinete.com.br/>> (último acesso em 18/05/2021).

2. Passiva:

Alves, José Edil de Lima (1990), *A paródia em novelas-folhetins camilianas*, Lisboa, Instituto de Cultura e
Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, <[http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-
camoes/estudos-literarios-critica-literaria/32-32/file.html](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/32-32/file.html)> (último acesso 10/05/2021).

Augusti, Valéria (2004), “Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do
século XIX”, in *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, <[http://200-142-86-
59.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/valeriaaugusti.pdf](http://200-142-86-59.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/valeriaaugusti.pdf)> (último acesso em 17/05/2021).

Bakhtin, Mikhail (1997), *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Barthes, Roland (1972), *Novos Ensaios Críticos*, São Paulo, Cultrix.

Baptista, Abel Barros (1993), *O inexorável romancista: episódios da assinatura camiliana*, Lisboa, Hiena.

-- (2013), "Posfácio: o romanesco extravagante", in Assis, Machado de, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 4ª edição, Lisboa, Cotovia, p. 317-334.

Bellin, Greicy Pinto (2016a), "A Paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: Uma Breve Análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Coração, Cabeça e Estômago*", *Matraga*, v. 23, nº 39, <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/24865/19374>> (último acesso em 19/04/2021).

-- (2016b), "Ressignificação Paródica e Modernidade Literária em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco", *CIEL-Congresso Internacional em Estudos da Linguagem*, Universidade Federal do Paraná, Ponta Grossa.

Bessa-Luís, Agustina (2012), *Breviário do Brasil e outros textos*, Lisboa, Guimarães Editores.

Bloom, Harold (2002), *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, 2ª edição, tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Imago Ed.. [1930].

Borges, Patrícia Andréa / Greize Alves da Silva / Júlio Silva Vieira (2020), "Um Vislumbre Antroponímico em Machado de Assis", in *Revista Humanidades e Inovação*, v. 3, nº 3, p. 237-248, <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1657>> (último acesso 28/02/2022)

Buarque, Sérgio (1995), *Raízes do Brasil*, 26ª edição, São Paulo, Companhia das Letras.

Cabral, Alexandre (1975), *As polêmicas de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Portugaláia.

Caldwell, Helen (2008), *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, tradução de Fábio Fonseca de Melo, Cotia, Ateliê Editorial.

Câmara, Tânia Maria Nunes de Lima (2000), "Os antropônimos em Machado de Assis: uma leitura morfossintática", in *IV Congresso de Linguística e Filologia*, série IV, nº 07, Rio de Janeiro, Caderno de resumos do CIFEFIL, <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ07_10.htm> (último acesso 21/03/2022).

Candido, Antonio (1995), "Esquema de Machado de Assis", in *Vários Escritos*, 3ª edição, São Paulo, Duas Cidades, p. 01-13, <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/Esquema_Machado_de_Assis.pdf/at_download/file> (último acesso 28/05/2021).

-- (2006), *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul. [1965]

Campos, Alex Sander Luiz (2017), "Da Colaboração de Machado de Assis na Revista Luso-brasileira *O Futuro: Literatura e Vida Literária, 1862-1863*", Tese de Doutorado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Cavalcante, Rodrigo (2016), "O Rio de Machado", *Superinteressante*, Abril <<https://super.abril.com.br/historia/o-rio-de-machado/>> (último acesso em 20/06/2021)

Cardoso, Patrícia da Silva (2019), "Em Bom Pano Cai Uma Nódoa: *Crime e Castigo* em *O que Fazem Mulheres*" in Braga, João Paulo / Sousa, Sérgio Guimarães de (orgs.), *Crime e Castigo em Camilo Castelo Branco*, Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo – Centro de Estudos, p. 96-124.

Castro, Valdiney Valente Lobato de / Alan Victor Flor da Silva (2018), "Ressurreição: uma adaptação de *Otelo*? O germe de *Dom Casmurro*?", *Sociopoética*, v. 2, nº 20, Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, p. 43-55.

Cleanu, Alexandra (2022), "A Virtude do Livro: Autobiografia e Metaficção em *O que Fazem Mulheres*, de Camilo Castelo Branco", in *Revista Minerva Universitária – Ensaios, críticas e crônicas de estudantes, docentes e investigadores*, <<https://www.revistaminerva.pt/a-virtude-do-livro-autobiografia-e-metaficcao-em-o-que-fazem-mulheres-de-camilo-castelo-branco%Ef%BF%BC%Ef%BF%BC/>>, (último acesso em 22/09/2022).

Coelho, Jacinto do Prado (1960), "Raízes e sentido da obra camiliana", in Branco, Camilo Castelo, *Obra Seleta*, v. 1, Rio de Janeiro, Aguilar, p. 9-62.

-- (1977), "Coração, cabeça e estômago: uma estética da ambigüidade", in *A letra e o leitor*, 2ª edição, Lisboa, Moraes Editores, p. 107-118.

-- (1982), *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Vila da Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. [1946]

Costa, Júlio Dias (org.) (1924), *Dispersos de Camilo: compilação e notas de Júlio Dias Costa*, v. 1-5, Coimbra, Imprensa da Universidade.

Costa, Luciana Fidelis de Souza da / Marta Helena Caetano (2017), "A visita de *Otelo* a *Dom Casmurro* deixa marcas de Desdêmona em Capitu", *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 11, nº 1, FURB – Universidade Regional de Blumenau, p. 109-118.

Costa, Pedro Pereira da Silva / Afonso Arinos de Mello Franco (2001), *A Vida dos Grandes Brasileiros: Machado de Assis*, São Paulo, Editora Três.

Faro, Arnaldo (1977), *Eça e o Brasil*, São Paulo, Ed. Nacional.

Ferreira, Geraldo da Aparecida (2007), *Memórias Póstumas de Brás Cubas e Coração, Cabeça e Estômago – Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: leitores e críticos do Romantismo*, Tese de Mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-25022008-104648/pt-br.php>> (último acesso em 23/06/2022).

Figueiredo, Monica (2014), “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: por uma geografia do romance realista”, in *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*, Rio de Janeiro, 7Letras, p. 27-37.

Franchetti, Paulo (2003), “Apresentação: a novela camiliana”, in Branco, Camilo Castelo, *Coração, cabeça e estômago*, São Paulo, Martins Fontes, p. 09-50.

-- (2011), “Machado e Camilo”, *ABRALIC: Centro, Centros; Ética e Estética*, XII Congresso Internacional, <<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0622-1.pdf>> (último acesso em 19/04/2021).

-- (2014), “Camilo e a estética da ambiguidade”, in *Público*, 1^{as} Edições Fasciculadas, Coimbra, Reedição de *Coração, cabeça e estômago – 500 Anos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*.

Gledson, John (1991), *Machado de Assis: Impostura e Realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*, tradução de Fernando Py, São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2010), *Machado de Assis em Linha*, ano 3, nº 6, <<http://machadodeassis.net/download/numero06/num06artigo10.pdf>> (último acesso em 18/08/2022);

Gomes, Eugênio (1958a), *Aspectos do Romance Brasileiro*, Salvador, Universidade da Bahia.

-- (1958b), *Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Livraria São José.

Gualda, Linda Catarina (2000), “Representações do Feminino em *Dom Casmurro*: O Silêncio de Capitu”, in *O Marrare*, v. 9, nº 17, Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UFRJ, <<http://www.omarrare.uerj.br/numero9/linda.html>> (último acesso em 18/08/2022).

Hutcheon, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*, tradução de Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.

Jobim, José Luís, (org.) (2001), *A biblioteca de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, ABL; Topbooks.

Lima, Isabel Pires de (1992), “Camilo e o fantasma do Naturalismo: Eusébio Macário e A Corja”, *Línguas e Literaturas*, v. 9, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, p. 119-138.

Lisboa, Manuel (2005), “Querida Leitora: Machado de Assis e as Cumplicidades do Texto” in Saraiva, Juracy Assmann (org). *Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos*, Porto Alegre, EDIPUCRS, p. 171-191.

Lopes, Óscar (1994), “Claro-escuro camiliano” in *A Busca de Sentido: Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, p. 05-34.

Lopes, Óscar / Saraiva, António José [1955], *História da Literatura Portuguesa*, 15ª edição, Porto, Porto Editora.

Lourenço, Eduardo (1982), *O Labirinto da Saudade*, 2ª edição, Lisboa, Dom Quixote.

Magalhães, Patrícia Eduarda Florim (2017), *O Ethos na Retórica d’O Mandarim de Eça de Queirós*, Tese de Mestrado, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Malheiro, Agostinho Marques Perdigão (1866), *A escravidão no Brasil, ensaio histórico-jurídico-social*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional.

Martins, José Cândido Oliveira (1995), *Teoria da paródia surrealista*, Braga, Edições APPACCM.

-- (2014), “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis: humor e afastamento crítico-paródico da herança romântica”, in *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*, Rio de Janeiro, 7Letras, p. 38-51.

Massa, Jean-Michel (2012), “Um Amigo Português de Machado de Assis: Antônio Moutinho de Sousa”, *Machado de Assis em linha*, v. 5, nº 10, tradução de Lúcia Granja, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

[1970]

<

https://www.researchgate.net/publication/262664339_Um_amigo_portugues_de_Machado_de_Assis_Antonio_Moutinho_de_Sousa (último acesso em 20/05/2021).

Matias, Felipe dos Santos (2010), “A presença de Otelo em Dom Casmurro”, *Revista de Ciências Humanas*, v. 10, nº 1, Locus UFV – Universidade Federal de Viçosa, p. 134-145.

Merquior, José Guilherme (1972), "Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*", *Colóquio/Letras*, nº 8, p. 12-20, <<https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.252>> (último acesso em 17/05/2021).

Montello, Josué (1956), *Estampas Literárias*, Rio de Janeiro, Organização Simões Editora.

-- (2015), "Camilo e Machado de Assis", in *Machado de Assis em linha*, v. 8, nº 15, <<https://doi.org/10.1590/1983-682120158151>> (último acesso em 19/04/2021).

Moraes, Sandra Cristina Fernandes (2016), "A Visão da Mulher na Obra Romanesca de Eça de Queirós e de Machado de Assis", Tese de Doutorado, Covilhã, Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Oliveira, Paulo Motta (2014), "Camilo Castelo Branco e *As três irmãs*", in *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*, Rio de Janeiro, 7Letras, p. 13-26.

Oliveira, Paulo Motta (2014), *Camilo e Machado: um diálogo em surdina?*, São Paulo, CNPq, Universidade de São Paulo.

Oliveira, Paulo Motta / Luciene Marie Pavanelo (orgs.) (2016), *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Outeirinho, Fátima / Teresa Martins de Oliveira (orgs.) (2020), *Práticas e memórias de exclusão: o romance de adultério do século XIX* <<https://www.ilclivrosdigitais.com/index.php/ilclid/catalog/book/36>> (último acesso em 18/08/2022).

Pavanelo, Luciene Marie (2008), *Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco*, Tese de Mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

Pereira, João Carlos Vitorino (org.) (2014), *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. D'une rive à l'autre*, Paris, éditions des archives contemporaines.

Perrot, Andrea Czarnobay (2006), *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*, Tese de Doutorado, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, <https://www.academia.edu/27800772/Machado_de_Assis_e_a_ironia_estilo_e_vis%C3%A3o_de_mundo?email_work_card=title> (último acesso em 18/08/2022)

Pinto, Silva (1879), *No Brasil*, Porto, Tipografia de António José Teixeira.

Pimenta, Mônica da Silva Mota (2009), “O ciúme no livro *Dom Casmurro*”, *AL Jornal Eletrônico: Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Lingüísticos e Culturais*, n.º 6, <<http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/jornal/maio09/sumario.html>> (último acesso em 19/04/2021).

Referências na ficção machadiana (2008), *Referências na ficção machadiana*, <<https://machadodeassis.net/>> (último acesso em 23/06/2022).

Rego, Enylton de Sá (1989), *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Riedel, Dirce Cortes (1974), *A metáfora: o espelho de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

Rocha, João Cezar de Castro (2006), *The Author as Plagiarist – The Case of Machado de Assis*, Dartmouth-MA, Center for Portuguese Studies and Culture-University of Massachusetts Dartmouth.

-- (2013), *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Rouanet, Sérgio Paulo (2008), “*Dom Casmurro* alegorista”, *Revista USP*, nº 77, São Paulo, <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892008000200011&script=sci_arttext> (último acesso em 18/08/2022).

Sandmann, Marcelo Corrêa (2004), *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/17246>> (último acesso em 23/06/2022).

-- (2013), “Camilo Castelo Branco e Machado de Assis nas Páginas de *O Futuro*”, *Revista Letras*, nº 88, Curitiba, Editora UFPR, p. 117-126, <file:///C:/Users/Windows%2010/Downloads/31353-131436-1-PB.pdf> (último acesso em 22/05/2021).

Santos, Bárbara da Silva (2015), *Dom Casmurro à luz da onomástica: tramas e tramoias do romance machadiano*, Tese de Mestrado, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo.

Santos, João Camilo dos (1991), “Aquilo a que se chama amor – As histórias por detrás das histórias que conta Camilo” in *Colóquio/Letras*, nº 119.

-- (1992), *Os malefícios da literatura, do amor e da civilização: ensaios sobre Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Fim de Século Edições.

Saraiva, Arnaldo (2009), “Camilo e Machado: encontros e desencontros”, *Navegações*, v. 2, nº 2, Porto, Universidade do Porto, p. 105-108,

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/6392/4658>> (último acesso em 22/05/2021).

Schmidt, Rita Therezinha (1999), “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber” In Ramalho, Christina (Org.), *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*, Rio de Janeiro, Elo, p. 23-40.

Schwarz, Roberto (1990), *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34.

Senna, Marta de (1998), *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Silva, Ana Cláudia Salomão da / Giordano Paz Ravel (2014), “Primeiras recepções críticas de *Dom Casmurro* – os iguais se reconhecem”, *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, s. 3, ano 10, nº 14, Vitória, p. 01-22, <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7413>> (último acesso em 18/08/2022).

Vilela, Marie- Thérèse (2014), “Les mentalités et les comportements au temps de Machado de Assis”, in Pereira, João Carlos Vitorino (org.) *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. D’une rive à l’autre*, Paris, éditions des archives contemporaines, pp. 27 -53.

Werkema, Andréa Sirihal / Marcus Vinícius Nogueira Soares / Nabil Araújo (orgs.) (2016), “O falso romantismo dos primeiros romances de Machado de Assis”, in *Variações sobre o romance*, Rio de Janeiro, Edições Macunaíma, p. 16-25, <https://www.academia.edu/30865438/Varia%C3%A7%C3%B5es_sobre_o_romance?email_work_card=title>, (último acesso em 18/08/2022)

Zamberlan, Cesar (2011), “*Dom Casmurro Sem Dom Casmurro*”, in *Religare 8 (2)*, São Paulo, p. 152-163, <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/12498/7246>>, (último acesso em 30/08/2022).