

AMOR DE CAPITU?

Clarice Lotermann*

“Viver não é necessário. Necessário é criar”, diz Fernando Pessoa.¹ No contexto da pós-modernidade, pode-se dizer que criar não é necessário. Necessário é parodiar. A produção literária contemporânea revela-se, cada vez mais, sintonizada com a prática da paródia e do pastiche. A originalidade – valor caro aos românticos – hoje já não é o valor primeiro de uma obra de arte e o diálogo que romances contemporâneos estabelecem com obras canônicas é sinal de vitalidade. A tradição é tratada de modo irreverente e dessacralizado e, embora se reconheça o valor do cânone, ele não é visto como algo intocável em sua aura artística. Pelo contrário, é possível brincar com ele, rir dele de forma lúdica e até mesmo zombeteira.

Nesse sentido, o objetivo do presente trabalho é mostrar como a ficção brasileira contemporânea vem assimilando essa tendência da produção literária pós-moderna e, mais especificamente, o diálogo estabelecido por obras que se voltam para a metaficção historiográfica, conceito formulado por Linda Hutcheon na obra *Poética do Pós-modernismo*.² Para tanto, será focalizada, particularmente, uma obra ficcional contemporânea em que o autor se volta para uma obra canônica

* Universidade Federal do Paraná.

1 Apud FONSECA, Cristina (Org.). *O pensamento vivo de Fernando Pessoa*. São Paulo: Martin Claret, 1986. p. 6.

2 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

da literatura brasileira, qual seja, *Amor de Capitu* (AC)³ – de Fernando Sabino – que estabelece uma relação direta com a obra machadiana *Dom Casmurro* (DC).⁴

Nas propostas culturais pós-modernas, o romance não é mais considerado como representação do mundo (como se o narrado correspondesse à realidade ou à verdade). É criação de mundo: mundo de palavras que se reconhece feito de palavras e em diálogo com outros mundos de palavras, dentre os quais o universo ficcional. Segundo Steven Connor,

...os relatos mais aceitos da ficção pós-moderna acentuam a prevalência da “metaficção” paródica, ou a exploração pelos textos literários de sua própria natureza de condição de ficção.⁵

Analisando as principais contribuições de Fredric Jameson ao debate sobre o pós-modernismo, Connor salienta que, no estágio pós-moderno,

os signos são libertos por inteiro de sua função de referir-se ao mundo, o que produz a expansão do poder do capital no domínio do signo, da cultura e da representação, ao lado do colapso do valorizado espaço da autonomia típico do modernismo.⁶

Assim, de acordo com Jameson, ficamos

com aquele jogo puro e aleatório de significantes que denominamos pós-modernismo e que já não produz obras monumentais do

3 SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1985.

5 CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: uma introdução às teorias do contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2000. p. 103-104.

6 Ibid., p. 45.

tipo modernista, mas rearranja sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de construção da produção social e cultural mais antiga, em alguma nova e exaltada bricolagem: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que unem pedaços de outros textos.⁷

Essa marca pós-moderna é analisada por Linda Hutcheon na já citada obra *Poética do pós-modernismo*, na qual a autora discute acerca da metaficção, mais propriamente da metaficção historiográfica, apontando-a como característica fundamental da ficção pós-moderna. Discorrendo sobre as três maneiras elencadas por Umberto Eco para narrar o passado (a fábula, a estória heróica e o romance histórico), Hutcheon acrescenta uma quarta: “a metaficção historiográfica – e não a ficção histórica –, com sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo é realizado”.⁸

Nesse contexto, destaca-se o uso da paródia como recurso metaficcional por excelência. No diálogo que novos textos estabelecem com textos, via de regra, canônicos, a paródia é quase onipresente, uma vez que a retomada se dá pelo viés da ironia.

Estudando mais detidamente a paródia, Linda Hutcheon pontua :

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto”, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou de “oposição”. (...) No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de acordo ou intimidade, em vez de contraste. (...) A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença.⁹

7 Apud CONNOR, op. cit., p. 45.

8 HUTCHEON, 1991, op. cit., p. 150.

9 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensino de formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 47-48.

Ao apontar para o duplo significado de paródia, a autora também estabelece diferença entre esta e a imitação, a citação e a alusão – “Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica” – e o pastiche que “opera mais por semelhança e correspondência (...) a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o *pastiche* é imitativo”.¹⁰ E enfatiza: “A paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *clichê*. No *pastiche* e no *clichê*, pode dizer-se que a diferença se reduz à semelhança”.¹¹

É a partir desses pressupostos que se pretende, neste trabalho, analisar a obra *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino. A começar pelo título, destaca-se o fato de uma personagem ficcional de um texto canônico migrar para ali. O diálogo com a obra de Machado de Assis é mais do que evidente. Na capa consta, após o nome do autor: “Leitura fiel do romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro”. E ainda: “Recriação literária”.

No interior do livro, novas indicações remetem à obra machadiana: uma epígrafe retirada de *Dom Casmurro* e uma Apresentação em que o autor justifica sua empreitada: “A recriação aqui apresentada se inspirou no reconhecimento da importância de um dos monumentos da nossa literatura”(AC, p. 7). Além disso, num capítulo intitulado “E bem, e o resto?” (título do último capítulo do romance de Machado de Assis, tomado em homenagem a ele), Fernando Sabino discorre sobre os procedimentos adotados na feitura de seu livro, dentre os quais a narrativa em terceira pessoa, “sem a interveniência de interpretações pessoais posteriores, muitas vezes deformadas pelo tempo decorrido” (AC, p. 232) e a exclusão de algumas partes do romance a que se reporta:

A eliminação do intermediário levou-me à fusão de um ou outro capítulo, ou à sua transferência no contexto, sem prejuízo do entrecho e preservando na estrutura romanesca o espírito machadiano da concepção original. (AC, p. 232)

Como Apêndice, constam alguns trechos de *Dom Casmurro*, apresentados como “exemplos de excelentes crônicas de época” e comentários de Dom Casmurro sobre si mesmo e sobre fatos do seu tempo (AC, p. 235).

10 HUTCHEON, 1989, op. cit., p. 50.

11 Ibid., p. 55.

Sobre esse procedimento – a migração de personagens canônicas da literatura para obras contemporâneas – e particularmente no caso de Capitu – uma das personagens mais conhecidas no âmbito da literatura brasileira –, Marilene Weinhardt destaca:

Na produção crítica, não faltam estudiosos que apontem a força da figuração de Capitu, esbanjando-se adjetivos para qualificá-la. Quando se transita da influência para o que vem sendo chamado de crítica-ficção, ainda que sem levantamento exaustivo, parece ser possível afirmar, sem muito risco de erro, que é o caso mais significativo, numericamente, na ficção brasileira, seja tendo em vista o título *Dom Casmurro*, seja tendo em vista uma personagem em particular.¹²

Amor de Capitu constrói-se como uma repetição *ipsis litteris* do romance de Machado de Assis, exceptuando-se as partes que foram omitidas porque são comentários do narrador machadiano sobre si mesmo ou sobre fatos do seu tempo. Considerando-se que, na obra de Fernando Sabino, o foco narrativo foi alterado para a terceira pessoa, os capítulos iniciais de *Dom Casmurro* são suprimidos porque não há, em princípio, um Dom Casmurro explicando o porquê do título e do livro. Na obra machadiana, o narrador Dr. Bento Santiago se põe a escrever um livro com o “fim evidente [de] atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (*DC*, p. 12). Com a mudança na focalização, a obra de Sabino omite tais dados e começa com a cena em que, escondido atrás da porta, Bentinho ouve uma conversa entre sua mãe e o agregado José Dias:

Quando Bento Santiago ia entrando na sala de visitas, ao ouvir José Dias falar seu nome, escondeu-se atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês de novembro, o ano de 1857. (*AC*, p. 11)

12 WEINHARDT, Marilene. Dom Casmurro na ficção contemporânea. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC, 8., 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 1.

A omissão dos primeiros capítulos, em que o narrador machadiano explicava as razões do seu apelido – e título da obra –, assim como os motivos que o levaram a escrever, induzem o narrador de Sabino a uma situação bastante artificial quando, ao finalizar sua narrativa, apenas comenta: “E não tendo nada de melhor a fazer, começou a pensar em escrever um livro” (AC, p. 227).

Grosso modo, a obra de Fernando Sabino centra a narrativa na história de Capitu e Bentinho, partindo do princípio da “óbvia infidelidade da personagem principal” (AC, p. 8). Na explicação ao final do livro – Apêndice –, o escritor deixa evidenciada a sua intenção de escrever uma obra em que procura

reviver os acontecimentos do livro a partir do mesmo ângulo do narrador original, com os mesmos elementos prosódicos, sem a interveniência de interpretações pessoais posteriores... (AC, p. 232)

Assim, Fernando Sabino cria, na verdade, uma onisciência seletiva, pois a perspectiva narrativa continua sendo a de Bento Santiago. Lígia C. M. Leite, comentando a tipologia de Norman Friedman, diz que a onisciência seletiva,

como no caso do narrador-protagonista, [caracteriza-se pela] limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente.¹³

Ao iniciar a leitura, instigado pela indicação da capa, é inevitável que o leitor se pergunte: como será essa Capitu sem ser mostrada pelos olhos do Dom Casmurro? No entanto, a mera transposição de um narrador-protagonista para um narrador cuja onisciência é seletiva não altera em nada a visão que se tem de

13 LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 54.

Capitu, pois a personagem continua sem voz, continua tendo a sua história contada sob a perspectiva do marido, o casmurro Dr. Bento Santiago. “É essa a perspectiva que impera sempre, não se cria outro observador, onisciente ou não”.¹⁴

Isto pode ser observado, a título de exemplificação, na clássica cena do velório de Escobar, em que Bento Santiago credita o choro de Capitu à traição dela com o amigo. Tanto em Machado de Assis quanto em Fernando Sabino não há espaço para a versão de Capitu. Os narradores (ou, melhor, o narrador Bento Santiago, que continua sendo o dono da voz na obra de Sabino) descrevem a cena sempre do ponto de vista de Bento, sem outra perspectiva que relativizasse aquela ou colocasse em evidência os pensamentos/sentimentos de Capitu. Em *Dom Casmurro*, Bento diz que

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas.(...) Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (*DC*, p. 134)

Na obra de Sabino diz-se que

...Bento viu Capitu a olhar alguns instantes para o cadáver de maneira tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não se admirou ao lhe saltarem dos olhos algumas poucas e silenciosas lágrimas. (...) Houve um momento em que Bento viu os olhos de Capitu fitarem o defunto, como os de viúva, sem o pranto nem as palavras dela, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora como se quisesse tragar também o nadador daquela manhã. (*AC*, p. 194)

14 WEINHARDT, op. cit., p. 4.

Não se acrescenta nada, não se altera nada: tudo continua sendo contado por Bento Santiago. Logo, o exercício de transposição para um narrador em terceira pessoa revela-se inútil e absolutamente dispensável.

Da mesma forma, são as lembranças de Bento Santiago que interessam ao narrador de Sabino e lhe fornecem informações sobre fatos ocorridos no passado:

Bento se lembrava das palavras do finado Gurgel, quando lhe mostrou em sua casa o retrato da mulher, parecido com Capitu (...). Lembrava-se de episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a sua cegueira não pusera malícia, e a que faltou o velho ciúme. (...) todas essas reminiscências lhe vinham agora, em tal atropelo que se sentiu atordoado... (AC, p. 215)

Quanto à Capitu, já fora silenciada na Europa...

Ao comentar seu exercício de recriação literária, Fernando Sabino diz que a eliminação do intermediário levou-o à fusão de um ou outro capítulo, sem prejuízo do entrecho e preservando na estrutura romanesca o espírito machadiano. Contudo, ao suprimir e resumir certas partes, o espírito machadiano – marcado pela ironia, por constantes digressões, interrupções, alusões, referências ao leitor, ou seja, por um vasto material que excede o enredo propriamente dito – desaparece da obra. Onde terá ido parar a peculiar ironia machadiana? Na transposição de Sabino, tudo se perdeu, como pode ser observado na contraposição de dois trechos:

Dom Casmurro: “O destino não é só dramaturgo, é também, o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cenas, dá-lhes cartas e outros objetos (...) assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos. (...) Ora o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio

contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado...” (DC, p. 89)

Amor de Capitu: “Naquele momento passava por ali um cavaleiro, um dândi, como então se dizia. Montava um belo cavalo alazão, firme na sela (...). Só que o dândi do cavalo alazão não passou como os demais: o cavaleiro não se contentou em ir andando, mas voltou a cabeça para o lado deles...” (AC, p. 118)

Dom Casmurro: “Sucedeu que a minha ausência foi logo temperada pela assiduidade de Capitu. (...) a esperança de que o nosso amor, tornando-me absolutamente incompatível com o seminário, me levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo diabo, esta esperança íntima e secreta entrou a invadir o coração de minha mãe. Ela ficava comigo sem ato propriamente seu. Era como se, tendo confiado a alguém a importância de uma dívida para levá-la ao credor, o portador guardasse o dinheiro consigo e não levasse nada. Na vida comum, o ato de terceiro não desobriga o contratante; mas a vantagem de contratar com o céu é que intenção vale dinheiro. Hás de ter tido conflitos parecidos com esse, e, se és religioso, haverás buscado alguma vez conciliar o céu e a terra, por modo idêntico ou análogo.” (DC, p. 95)

Amor de Capitu: “Aconteceu que sua ausência foi logo temperada pela assiduidade de Capitu. Esta começou a se tornar necessária. E pouco a pouco a mãe se persuadiu de que a menina faria seu filho feliz. Então, veio a esperança de que o amor deles, tornando-o absolutamente incompatível com o seminário, o levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo diabo. Para ele, esta esperança íntima e secreta começou a invadir o coração de sua mãe. Neste caso, o filho romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Na verdade, ela agora não podia mais ter Capitu longe de si...” (AC, p. 130)

Tanto no primeiro quanto no segundo trecho em evidência, a omissão das reflexões sobre o Destino e sobre o caráter mercantilista da religião empobrecem sobremaneira a narrativa dos eventos focalizados. Disto se depreende que, embora a intenção fosse homenagear Machado de Assis, a narrativa de Fernando Sabino peca por omitir o que há de mais machadiano. O que reforça a idéia de que nem só de enredo vive o romance...

Em face desse exercício de recriação ficcional, e tendo como pressuposto as afirmações de Linda Hutcheon sobre a paródia, como pode ser classificado o livro de Fernando Sabino?

Convém ressaltar que, mesmo na modalidade respeitosa, a paródia requer distanciamento crítico; mesmo sendo homenagem, pressupõe repetição com diferença:

É (...) importante não esquecer que esta variedade reverente de paródia é como o tipo mais pejorativo num aspecto significativo: também aponta para a diferença entre textos. Muito embora a paródia marcada pelo respeito se ache mais próxima da homenagem do que do ataque, essa distância crítica e marcação de diferença continua a existir.¹⁵

Ora, no texto de Fernando Sabino não se observa essa diferença entre textos. Muito embora ele tenha suprimido algumas partes de *Dom Casmurro*, *Amor de Capitu* não pode ser considerado como paródia do texto machadiano e sim como pastiche, pois opera por semelhança e imitação e não por distância irônica e crítica.

Do que se conclui que, sem seguir a máxima pessoana e tampouco a sua paródia, Fernando Sabino construiu uma obra que estaria melhor intitulada por: “Amor de Bentinho: leitura infiel de Machado de Assis”.

15 HUTCHEON, 1989, op. cit., p. 79.

RESUMO

Este estudo, que acrescenta uma interrogação ao título do romance *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, traz à baila a discussão sobre cânone e paródia, para concluir que o romance se limita ao pastiche, sem alcançar o distanciamento crítico produzido pela ironia.

Palavras-chave: ficção histórica, metaficção, Fernando Sabino.

ABSTRACT

This study, which adds a question mark to the title of the novel *Amor de Capitu*, by Fernando Sabino, brings up the discussion about canon and parody, and the conclusion is that the novel is just a pastiche and it doesn't achieve the critical distancing created by irony.

Key-words: historical fiction, metafiction, Fernando Sabino.

REFERÊNCIAS

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensino das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1985.

SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

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

WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais no discurso romanesco. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Ed. UFPR, 2001. p. 337-360.

_____. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et al. (Orgs.). *Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e Abralic, 1998.

_____. Dom Casmurro na ficção contemporânea. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC, 8., 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2002.