

**MADALENA E MATILDE: REMINISCÊNCIAS DE CAPITU**  
**MADALENA AND MATILDE: REMINISCENCES OF CAPITU**

Adriana da Costa Teles<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute as reverberações de Capitu, personagem de *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, em Madalena e Matilde, protagonistas, respectivamente, de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque. O objetivo é investigar de que maneira essas criações do século XX e XXI retomam Capitu e o que as três personagens deixam sobre a estrutura social e familiar do qual são parte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dom Casmurro; São Bernardo; Leite derramado.

**ABSTRACT:** This article discusses reverberations of Capitu, *Dom Casmurro*'s character (1900), by Machado de Assis, in Madalena and Matilde, characters respectively from the novels *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos, and *Leite derramado* (2009), by Chico Buarque. Our aim is to investigate in which ways XX and XXI century creations carry Capitu's characteristics and what these three characters show about Brazilian social and familiar structure of which they are part.

**KEYWORDS:** Dom Casmurro; São Bernardo; Leite derramado.

Mais de sete décadas separam a publicação de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1934) e *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque. No entanto, esses romances, produzidos em contextos tão distintos, se irmanam ao retomar *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. É certo que nenhum dos dois traz referências diretas ao romance machadiano, o que não impede ao leitor familiarizado com a narrativa, identificar a intertextualidade, que é bastante evidente e já foi eventualmente abordada pela crítica. A maneira como cada um desses romances resgata o texto de Machado, no entanto, é peculiar, e permite caminhos reflexivos diversos. O que tomaremos, aqui, é o de discutir as reverberações de Capitu em Madalena e Matilde, protagonistas, respectivamente, de *São Bernardo* e *Leite derramado*. Tanto a personagem de Graciliano Ramos quanto a de Chico Buarque são criações complexas e ambíguas, edificadas pela memória de narradores rejeitados e melancólicos, que amarguram o desastre amoroso. Esse traço comum às personagens criadas no século XIX, XX e XXI mostra, por meio das narrativas de que são parte, certo incômodo que provocam em nossa sociedade de herança patriarcal, branca e cristã, constituída e dominada pelo machismo fidalgo de que os seus narradores são representantes. O objetivo deste artigo é investigar de que maneira Madalena e Matilde retomam Capitu e o que as três personagens deixam sobre a estrutura social e familiar dos quais são parte.

---

<sup>1</sup> Professora colaboradora da Universidade de São Paulo. ORCID 0000-0002-3032-3463

## Monstro de olhos verdes

*Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *Leite derramado* têm em comum o fato de serem narrativas do eu, textos ficcionais pretensamente autobiográficos. Justamente por isso, vale retomar, aqui, algumas considerações de Philippe Lejeune, que aborda a questão em alguns momentos de sua carreira. Seu trabalho, como sabemos, é bastante conhecido e teve a sua primeira versão publicada ainda na década de setenta, tendo sido revisto, pelo pesquisador, em outras etapas de sua trajetória, o que resultou em ensaios como “O pacto autobiográfico 25 anos depois”, que integra o volume publicado pela Editora da UFMG em 2014, *O pacto autobiográfico*. O procedimento de Lejeune atualiza o material discutido, a abordar um tema constantemente debatido na pós-modernidade, que questiona, inclusive, a identidade de um “eu”.

Em suas palavras, a identidade, na autobiografia “se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado” (Lejeune, 2008, p. 35). A condição para a autobiografia é que o “eu” dito pelo narrador corresponda ao “eu” dito pelo autor. Ou seja: “O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação” (Lejeune, 2008, p. 36). Manter a semelhança com o real é a forma pela qual o autor pode manter o pacto autobiográfico. Trata-se de um percurso que começa pelo reconhecimento de um autor como enunciador do texto e chega ao enunciado, no qual o narrador é reconhecido como sendo a voz do autor, que fala de si mesmo como objeto do enunciado. Esse percurso só pode ser creditado se o pacto autobiográfico for satisfeito através da necessidade de semelhança com o real. Há contratos autobiográficos ou biográficos ficcionais, caso dos romances citados acima. Esses contratos ficcionais correspondem a convenções que a narrativa reconhece há muito tempo. Nelas, os prefácios, as notas de rodapé, tudo são recursos ficcionais, e cessam no nome do autor ostentado na capa.

Considerando o universo ficcional e o pacto estabelecido com o leitor, podemos dizer que Capitu (de *Dom Casmurro*), Madalena (de *São Bernardo*) e Matilde (de *Leite derramado*) ganham vida em virtude de narradores que as edificam por meio do discurso. Sem essas vozes masculinas, elas não “existiriam”. Atendo-nos especificamente aos dois últimos romances, Paulo Honório e Eulálio sofrem em virtude da perda irreparável que cada uma delas proporcionou a eles. As duas se foram. O narrador de *São Bernardo* sabe que Madalena optou pela morte, Eulálio jamais teve notícia do destino de Matilde, que o abandonou com uma criança ainda de colo. É à luz da melancolia e da solidão que eles buscam preencher o vazio que elas deixaram em suas vidas. Mas é evidente que a memória, responsável por reconstruir esse passado, é refém do eu do presente da enunciação, que sofreu a ação do tempo, foi transformado pelos encontros e também pelos desencontros que a existência lhe proporcionou. Desse modo, o passado só existe quando recomposto por um eu invariavelmente diferente daquele que viveu os fatos que retoma. Vale resgatar, aqui, a concepção de tempo desenvolvida por Santo Agostinho. Para o pensador argelino, temos apenas o tempo presente. O passado seria uma forma particular de presente. Afinal, ele existe apenas quando o presente o retoma. O passado é uma reconstrução da memória operada no presente e, seria, assim, tão presente quanto qualquer presente, pois reconstrói, no agora, ocorrências experienciadas no passado por meio da memória, que é produção intelectual no presente. Capitu, Madalena e Matilde chegam até nós, portanto, como os fantasmas que são na mente desses personagens/narradores.

Bento Santiago, Paulo Honório e Eulálio Assumpção, por sua vez, são narradores profundamente marcados pelos ciúmes de suas respectivas esposas. Machado de Assis, como sabemos, criou, em *Dom Casmurro*, um paralelo com a tragédia *Otelo*, de Shakespeare, figura emblemática, no que diz respeito a essa temática, na literatura ocidental. Otelo é de uma espécie

de arquétipo do ciumento e, nas palavras de Yara Frateschi Vieira, não encontra paralelo anterior, pelo menos no imaginário ocidental (Vieira, 2002, p.336). Afinal, se retrocedermos no tempo, veremos que na comédia clássica e no teatro medieval, ou mesmo no renascentista, a figura do ciumento era cômica e até desprezível. Na poesia trovadoresca provençal – e também na lírica medieval galego-portuguesa, fortemente influenciada pela provençal – é o trovador – o amante – quem sofre por amor e jamais o faz com ciúme do marido ou de outro pretendente. Afinal, segundo as convenções do amor cortês, esse sentimento é uma manifestação doentia e tola, ligada ao orgulho e à cobiça e, assim, mais condizente com a figura do vilão. A dúvida e os mecanismos obsessivos que o ciúme desencadeia são traços que garantem a modernidade da abordagem desse sentimento na tragédia de *Otelo*. Shakespeare coloca o espectador para assistir a uma história com tormentos que antes não poderiam ser dramatizados. Afinal, era necessário que ruíssem as certezas que inauguram a modernidade para que Otelo experimentasse a insegurança frente a um mundo movediço, que o ameaça sem piedade. A maneira como o sentimento é retratado, um monstro de olhos verdes que nasce e vive dentro do sujeito, em certa independência do objeto: “the green-eyed monster, which doth mock the meat it feeds on”<sup>2</sup>, já aponta para a solidão da dúvida e o complexo mecanismo psíquico que a envolve. No entanto, o personagem de Shakespeare não experimenta o remoer do sentimento filtrado pelo tempo, nem a dúvida eterna e insolúvel que acompanharia alguns dos protagonistas de romances do século XIX e XX, como *Sonata a Kreutzer* (1889), de Tolstói, *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis e *O vestido cor de fogo* (1946), de José Régio – assim como *São Bernardo* (1934) e *Leite Derramado* (2006). O personagem shakespeariano tem acesso à “verdade” e tira a própria vida, depois de matar Desdêmona. Os três romances brasileiros trazem narradores-protagonistas profundamente solitários na dúvida, voltados obsessivamente para o passado em busca de uma resposta que justifique as escolhas que fizeram, sem qualquer esperança de encontrá-la.

A dinâmica obsessiva de pensamento do narrador de *Leite Derramado* é ainda mais proeminente do que a do protagonista de *São Bernardo*. O discurso de Eulálio, já no fim da vida, na cama de um hospital público, é esquizofrênico e fragmentário. Suas lembranças parecem peças do mosaico de sua existência, que ajudamos a montar. O foco de sua narrativa é a própria vida e, no centro dela, há a figura feminina em torno da qual gravitam suas lembranças. Matilde é o amor da juventude e a sua grande frustração amorosa, uma lembrança que não o abandona nunca. Eulálio conheceu a ex-esposa, a “mais moreninha das congregadas marianas”, na missa de sétimo dia de seu pai. A maneira como ele a descreve aponta para certo magnetismo oblíquo e fugidio, que nos faz retomar Capitu, como os seus olhos de ressaca:

(...) no momento em que o órgão dava a introdução para o ofertório, bati os olhos sem querer nela, desviei, voltei a mirá-la e não a pude mais largar. Porque assim suspensa e de cabelos presos, mais intensamente ela era ela em seu balanço guardado, seu tumulto interior, seus gestos e risos por dentro, para sempre, ai. Então, não sei como, em plena igreja me deu grande vontade de conhecer sua quentura. (Buarque, 2009, p.20-21)

Os primórdios do romance, que se deram de maneira ardente a ponto de fazerem o adolescente se julgar indigno do sacramento na missa de sétimo dia do próprio pai, já apontam para as agruras futuras, o “tumulto interior” da menina, com “gestos e risos por dentro”, a tentação pecaminosa que desperta no jovem Eulálio e o preconceito da mãe do rapaz, que jamais aceitará a nora: “ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo” (Buarque, 2009, p. 20). Esse romance, aparentemente

---

<sup>2</sup> Na tradução de Carlos Alberto Nunes: “é um monstro de olhos verdes,/ que zomba do alimento de que vive” (p.663)

fadado ao infortúnio, ganha um rumo decisivo com o ciúme do jovem marido: “O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa de sua feiura” (Buarque, 2009, p.62), observa o narrador maduro. O suposto amante era o francês Dubosc, colega de trabalho de Eulálio, que ganha intimidade na família e com quem Matilde dança o maxixe, a pedido do próprio marido, que só dançava a valsa, numa evidente amostra do descompasso que regia o relacionamento do casal.

Matilde integra várias facetas, algumas delas contraditórias. Ela é faceira e sedutora. Uma morena atrevida, que pulava ondas dando gritinhos de prazer e dançava o maxixe com despreocupação. Ao mesmo tempo em que é uma mãe devotada, é também desnaturada e desaparece, sem deixar vestígios, largando para trás a filha ainda lactante. Matilde é uma esposa amorosa e, por vezes, parece o retrato da felicidade, mas é também uma mulher traiçoeira e termina como a imagem da dor do narrador. O seu “tumulto interior” – atrevido e libertário – a torna pouco transparente a Eulálio e, finalmente, o assusta. A força surge, então, como estratégia de controle da esposa, que, ao que parece, não assimila sua legitimidade. Vejamos um exemplo:

E quando lhe anunciei que iríamos em breve ao cais do porto, para receber o engenheiro francês, ela se fez de rogada. Porque você era recém-nascida, e ela não podia largar a criança e coisa e tal, mas logo tomou o bonde para a cidade e cortou os cabelos à la garçonne. Chegado o dia, vestiu-se como achou que era de bom-tom, com um vestido de cetim cor de laranja e um turbante de feltro mais alaranjado ainda. (...) Mas ela estava tão ansiosa que se aprontou antes de mim, ficou na porta me esperando em pé. Parecia empinada na ponta dos pés, com os sapatos de salto, e estava muito corada ou com ruge demais. E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. (...) Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti que era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela. (Buarque, 2009, p.11-12)

A sensualidade de Matilde irrita o marido e nos remete a Bento, que se incomoda por Capitu mostrar os braços nos bailes cariocas. Deve ser observado que Matilde é mulata, etnia associada de maneira estereotipada à sexualidade e que os dois iriam receber um francês, no cais do porto. O contanto com o diferente tão exuberante fatalmente teria a atenção do europeu despertada. De laranja, salto, cabelos modernos e pintura no rosto, ela é demais para que Eulálio possa suportar. Trata-se, em última instância, de um sentimento de preservação de posse sobre a mulher, tentativa de enquadrá-la dentro do estereótipo de esposa/mãe que aparentemente não cabe na figura sensual que tem na porta de casa, pronta para ganhar a rua e o olhar de todos. A personalidade de Matilde é, sem dúvidas, de extrema importância. Sua opulência não cabe no modelo tradicional burguês e isso fica evidente para o narrador. Mas não é apenas isso. Há conquistas femininas das quais ela não abrirá mão. Os cabelos curtos e modernos, a maquiagem, que potencializa seus traços femininos, o laranja esfuziante, o sapato que a deixa na ponta dos pés são todos elementos que ajudam a compor uma figura que se afasta do convencional e do previsível, ameaça o poder de Eulálio sobre a esposa e o deixa sem chão e com raiva do que vê.

No que diz respeito à construção da personagem, vale a pena nos determos nas considerações de Margarida Alacoque Chaves, quando afirma que a sensualidade de Matilde “remete à permissividade sexual que, há longa data, marca a construção estereotipada das personagens negras e mulatas que, em nossa tradição cultural, são representadas, em sua maioria, como um corpo sexualmente disponível” (Chaves, p.113). A pesquisadora chama a atenção para outras personagens que carregariam esse traço e, de certo modo, ajudam a construir e a perpetuar o estereótipo. As negras, mulatas e pardas que inundam o universo literário de Gregório de Matos, ainda no Brasil colônia, e que são apresentadas sempre como desfrutáveis; Rita Baiana, de *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que leva Jerônimo à loucura com sua

sensualidade irresistível de mulata dos trópicos; Gabriela e Teresa Batista, criações de Jorge Amado, a primeira uma morena com cheiro de cravo e canela, personagem do romance que leva o seu nome, de 1958, a segunda nascida para a guerra em 1972.

Matilde, que à semelhança de Capitu, é cheia de atitude e curiosidades, é também ambígua e, por vezes, até contraditória. Ambas são refratárias a leituras simplistas, muito embora alguns críticos já tenham apontado para a superior complexidade da personagem de Machado com relação à de Chico Buarque. De qualquer modo, Matilde, que se expande na narrativa memorialística de Eulálio, mostra mais um homem que teve a sua vida arruinada por uma mulher que foi além de sua lógica burguesa. A sua particularidade fica por conta de encarnar essa problemática pela perspectiva do negro. Desse modo, se Matilde se irmana a Gabriela e Rita Baiana, na sensualidade e na cor da pele, difere delas por ser parte da elite carioca, o que a coloca em situação correlata à de Capitu. Deve ser observado, ainda, que, assim como a personagem de Machado, a de Chico Buarque também tem origem que difere daquela da família a qual integrará após o casamento. Matilde era a filha natural de um homem rico, o que marca a sua condição desigual para com a família do marido e as outras mulheres do meio em que circulará, situação que encontra paralelo com a de Capitu, que não vinha de uma família tradicional e só morava vizinha a Bento devido ao prêmio da loteria ganho pelo pai.

Ainda no que diz respeito à relação de Matilde com Gabriela e Rita Baiana, vemos que, sendo negra, ela foge do “lugar” que essa mulher mais comumente ocuparia socialmente. Afinal, é menos comum que uma mulher negra ou mulata esteja dentro de uma família tradicional da burguesia carioca e mais comum que se encontrasse em camadas populares da sociedade. Gabriela e Rita Baiana, por exemplo, não constroem famílias de formato convencional, ao contrário de Matilde. Essa condição carrega, para o narrador, o imprevisível. Como conciliar a sensualidade da negra, diretamente vinculada ao passado escravista do país e a todo o seu estereótipo sensual, ao papel de mãe de família burguesa carioca?

É essa distância para com certo padrão de expectativas que parece ser decisiva para a insegurança e o ciúme de Paulo Honório, em *São Bernardo*. Trata-se de um ponto crucial para a abordagem de Madalena, quando a contrapomos às personagens femininas que estamos discutindo. No romance de Graciliano Ramos, publicado trinta e quatro anos depois da narrativa de Machado estar disponível para venda, em 1900, Paulo Honório, o narrador-protagonista, resgata o insucesso amoroso do passado. A mola propulsora foi o seu ciúme doentio e os resultados ainda mais dramáticos devido ao suicídio de Madalena. Assim como *Dom Casmurro* (e também *Leite Derramado*), o romance é construído de maneira tal que a voz de seu narrador se impõe como fonte única de produção de sentido à história que nos traz.

À semelhança de *Dom Casmurro*, Paulo Honório contextualiza o leitor sobre os motivos que o levaram a compor o livro. Os dois primeiros capítulos da narrativa visam, assim, a estabelecer um pacto com o receptor e justificar a escrita de suas memórias, o que não é diferente do que encontramos no romance de Machado, cujas páginas iniciais são utilizadas por Bento Santiago para explicar a alcunha ganha do vizinho, a vida reclusa, a solidão de seus dias e a ideia de escrever suas memórias. Diferente de Bento, no entanto, Paulo Honório afirma que havia considerado um trabalho que envolvesse a presença de outras pessoas: “antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (Ramos, 1992, p.5). Os caminhos que essa intenção toma, no entanto, demonstram traços relevantes do narrador. Apesar da aparente intenção de aderir a certo método de trabalho, percebe-se que o que prevalece é antes o desejo de ficar à frente do projeto, no comando, atitude que marca a maneira como conduz a relação com Madalena e de onde se originam muitos dos conflitos que enfrentarão. Vejamos como o narrador apresenta o projeto do livro:

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as

citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (Ramos, 1996, p. 5)

A “divisão de trabalho” a que o narrador se refere é sinônimo, para ele, de colocar algumas pessoas para trabalharem para ele, o que demonstra a sua pouca disposição em se despir da posição de controle que demonstra, nos negócios, para a confecção do livro. Trata-se de uma postura arbitrária no trato com o outro e que visa a converter o poder financeiro em patrimônio intelectual. No entanto, a empreitada fracassa, uma vez que o fazendeiro não se vê representado na escrita que lhe é apresentada:

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! (Ramos, 1996, p. 7)

Coerente com a sua posição de proprietário rural, socialmente dominante naquele meio, o narrador não aceita a presença da camada letrada (sobre a qual tem ascendência e poder) na sua escrita e decide, por fim, que é somente a sua voz e o seu estilo de narrar que devem prevalecer. A opção de Graciliano Ramos, na confecção do romance, que produziu eventuais críticas (como alguém iletrado conduziria uma narrativa como aquela?), coloca às claras a personalidade do protagonista e já indica para o leitor de onde vem a voz a que terá acesso. Desse modo, o romance se constrói a partir do ponto de vista do dominante, uma vez que o narrador se recusa a adotar a linguagem do outro, dotada de um poder simbólico o qual ele não quer aderir.

Paulo Honório abandona, assim, a empresa e afirma que um dia “inicie a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem” (Ramos, 1996, p. 8). Trata-se da renúncia a uma linguagem supostamente elitista e pedante e, portanto, mais próxima ao homem comum, carente de cultura formal. Nas palavras de Valentim Faccioli, a decisão de Paulo Honório, “é decisiva para o pacto que ele firma com sua própria narrativa e através desta com o leitor. Através dela, ele pretende convencionar sua sinceridade, simplicidade e o tom confessional” (Faccioli, 1992, p. 52) para que a sua escrita encontre eco no bom senso do homem comum. No entanto, há dois lados nessa suposta sinceridade do narrador. Ao mesmo tempo em procura convencer o leitor – consciente ou inconscientemente – que a história que lerá vem de um homem simples, evidencia, por outro lado, sua postura arbitrária e pouco tolerante. Ao insinuar que a sua escrita é desprovida de práticas de poder, como a dos letrados, Paulo Honório camufla o ponto de vista unilateral que a sua narrativa traz e que nada mais é do que o exercício de força da camada economicamente dominante – a do proprietário –, que a narrativa mostra ser incomparavelmente mais forte e cruel.

A estratégia lembra a do narrador machadiano, que, ao simular certa casualidade na escolha do tema, pretende criar proximidade com o leitor. Paulo Honório talvez seja mais sincero do que Bento, uma vez que parece carregar culpa pelo fracasso do casamento e o conseqüente suicídio de Madalena. O narrador pressente sua responsabilidade no destino trágico que a esposa toma – e que acarreta conseqüências para si e para a sua propriedade, em franca decadência –, muito embora tente justificar suas atitudes no seu temperamento truculento, pontuado como algo quase inerente a si e impossível de ser evitado. No entanto, isso não

descarta sua suscetibilidade em querer atrair o outro para junto de si e do seu discurso. Cada um a seu modo – Bento Santiago, ex seminarista e advogado; Paulo Honório, fazendeiro rude, violento e iletrado – pretende estabelecer um pacto de lealdade com o leitor e trazê-lo consigo: “Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes” (Ramos, 1996, p.8).

É nesse contexto repleto de ressalvas que ficamos sabendo que, quando o narrador decide se casar, pensa em D. Marcela, filha do Dr. Magalhães. Mas em visita à casa de seu conhecido, encontra Madalena, uma mulher de aparência frágil, uma “presa”, em princípio, fácil de ser dominada, considerando o traço dominador do personagem:

Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis.

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço. (Ramos, 1996, p. 77)

A questão é que Madalena, apesar de aparentemente frágil, não é uma mulher que submete a si ou as suas ideias ao outro com facilidade e será um obstáculo constante à arbitrariedade rústica do marido, que não apenas não aceita o que ela pensa, como repudia mulheres “sabidas”: “não gosto de mulheres sabidas, chamam-se intelectuais e são horríveis” (Ramos, 2007, p. 158). O fazendeiro não sabe como agir frente a uma mulher superior intelectualmente a ele e, além do que, politicamente engajada. O casamento é percebido, por Paulo Honório, como um negócio que foi um tanto desvantajoso para ele, apesar de a expectativa inicial ser oposta. Vale a pena retomar, aqui, a passagem em que Paulo Honório propõe casamento a Madalena e que coloca em evidência o propósito de realizar um “bom negócio”:

– O seu oferecimento é vantajoso pra mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?

– Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. (Ramos, 1996, p. 89)

– Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.

– Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.

– Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.

– Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas. (Ramos, 1996, p. 93)

No que diz respeito ao casamento, a mentalidade de Paulo Honório se assemelha àquela do Brasil colônia e de meados do século XIX, quando o matrimônio era motivado por decisões

racionais e não sentimentais e visava à transmissão do patrimônio. Paulo Honório quer um herdeiro e Madalena lhe parece a mulher ideal para isso. O problema é que, casados, ele constata que ela se distancia de suas expectativas. Madalena não cabe no perfil da esposa e da dona de casa que ele tem como ideal<sup>3</sup>. Ela tem as suas opiniões, que não hesita em propagar, quer participar de maneira mais ampla das decisões relativas à casa e aos funcionários da fazenda, utilizar seus conhecimentos em benefício das atividades do lugar. Desse modo, ela participa das conversas entre os homens, afinal, é capaz de falar em pé de igualdade ou até mesmo de superioridade com relação a eles, preocupa-se com a escola implantada na fazenda, critica a metodologia de ensino utilizada pelo professor e sugere reformulações. É Miridan Knox Falci quem nos lembra que “no sertão nordestino do século XIX, a mulher de elite, mesmo com certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural” (Falci, 2012, p. 251). Não seria esse o modelo esperado por Paulo Honório? Mais uma vez, vemos os resquícios de expectativas oitocentistas frente a um comportamento rebelde a paradigmas.

O Capítulo vinte e um de *São Bernardo* deixa ver a discrepância tensa que separa os pontos de vista e as visões de mundo de Madalena e Paulo Honório. O casamento é ainda recente e a esposa começa a criar uma rotina na fazenda, que inclui visita aos colonos e mudanças no material didático da escola:

Pela manhã Madalena trabalhava no escritório, mas à tarde saía a passear, percorria as casas dos moradores. Garotos empalamados e beiçudos agarravam-se às saias dela. Foi à escola, criticou o método de ensino do Padilha e entrou a amolar-me reclamando um globo, mapas, outros arreios que não menciono porque não quero tomar o incômodo de examinar ali o arquivo. Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa Bíblia de capa preta, dos bodes. Mas contive-me. Contive-me porque tinha feito tenção de evitar dissidências com minha mulher e porque imaginei mostrar aquelas complicações ao governador quando ele aparecesse aqui. Em todo o caso era despesa supérflua. (Ramos, 1996, p. 106-107)

As dissidências que ele quer evitar ter com a esposa, tem com o empregado, que é o objeto da fúria do narrador. Na sequência da cena citada acima, Paulo Honório agride Marciano verbal e fisicamente: “Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira” (Ramos, 1996, p. 108). Marciano termina de cabeça baixa e sangrando. A violência não passa despercebida para Madalena.

- Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?
- Ah! sim! por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me. Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavença entre pessoas razoáveis. (Ramos, 1996, p. 109)

---

<sup>3</sup> Mais uma vez parecemos estar face uma concepção oitocentista de casamento. É Del Priore quem nos lembra que homens e mulheres possuíam, então, papéis bastante definidos no relacionamento, “o homem nascera para mandar, conquistar, realizar. O despotismo, antes privilégio de monarcas, passa a ser do marido, dentro da casa. A mulher, por sua vez, nascera para agradar, ser mãe (...)” (p.122).



As diferenças entre marido e mulher parecem vetores que seguem em sentido contrário, e ganham força na medida em que cada um age e/ou diz o que pensa. Desse modo, mesmo que Paulo Honório não queira expressar para a esposa o seu descontentamento com as aquisições para a escola, a seu ver completamente inúteis, sua agressividade se direciona para os polos mais fracos da cadeia de poder do qual está à frente, o que provoca a indignação da esposa, em um círculo que não se esgota, mas se retroalimenta de ressentimentos e frustrações. O casamento revela-se, assim, um “mau negócio” para Paulo Honório – e também para Madalena... Afinal, ele não sabe como agir com uma mulher assim. Nas palavras de Alfredo Bosi, “Paulo Honório cresceu e afirmou-se no clima da posse, mas a sua união com a professorinha idealista da cidade vem a ser o único decisivo malogro daquela posição de propriedade estendida a um ser humano” (Bosi, 1994, p. 403). Surge, assim, o ciúme, que faz, por fim, o romance transitar entre o social e o psicológico:

Tragédia do ciúme, no plano afetivo, e, ao mesmo tempo romance do desencontro fatal entre o universo do ter e o universo do ser. São Bernardo ficará, na economia extrema de seus meios expressivos, como paradigma de romance psicológico e social da nossa literatura. (Bosi, 1994, p. 403).

A diferença na caracterização de Capitu e Madalena fica por conta da voz rancorosa e ressentida de Dom Casmurro e da mágoa cheia de culpa de Paulo Honório. O que resta das duas personagens femininas, para o leitor, por sua vez, é a certeza de que elas desestabilizaram os seus respectivos maridos e tiveram os seus casamentos e vidas destruídas, ao confrontá-los com comportamentos que surpreenderam a lógica dominante e com os quais eles não puderam lidar com equilíbrio e racionalidade. Sobrou melancolia e frustração.

### Seres de papel

No ensaio “Uma linhagem esquisita” (2008), Silviano Santiago nos lembra que Capitu é um ser de papel. “É quem é por ser fruto duma *mentira* inventada por Machado de Assis, com a finalidade de se chegar à *verdade* poética sobre a *condição* – psicológica, social, política e econômica – da *mulher* carioca do século XIX brasileiro” (Santiago, 2008, p. 84, grifos do autor). Desse modo, Capitu, sem nunca ter existido, teria se transformado, “na verdade sobre a complexa identidade e situação da mulher numa sociedade da burguesia patriarcal periférica, cuja elite branca, letrada e cristã era constituída e dominada pelo machismo fidalgo, de que é exemplar o narrador do romance” (Santiago, 2008, p. 83, grifo do autor). Da mesma linhagem de Iracema, Capitu é, para o crítico, a manifestação mais inequívoca “do *real* feminino brasileiro, (...) notável encarnação de gênero (*gender*) na nossa literatura, descendente de mito feminino anterior, o *fundador* da brasilidade, Iracema, sacerdotisa tabajara, cujo corpo sagrado foi conspurcado por Martin, o conquistador português” (Santiago, 2008, p. 84-85, grifos do autor). Para o ensaísta mineiro, Capitu contrabalança a ingenuidade selvagem da personagem de José de Alencar. Seus “olhos oblíquos e dissimulados” são um contrapeso aos “lábios de mel” da virgem romântica, o que era historicamente necessário, segundo ele, para que o mito fundador se restaurasse nas figuras de Rita Baiana, de *O Cortiço* (Aluísio Azevedo, 1888) e de Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (Jorge Amado, 1958).

As personagens elencadas por Silviano Santiago possuem algo de míticas, no que diz respeito à representação de uma feminilidade brasileira. mestiças e/ou de origem humilde, elas são fortes e atrevidas, sensuais e astutas, sobreviventes em um ambiente notadamente dominado pela força masculina. Madalena e Matilde, por sua vez, recuperam outro lado desse mito, que talvez seja menos expansivo e mais doloroso, ao persistir de maneira quieta e cruel como elemento definidor de certo desequilíbrio de forças nas relações afetivas dentro da família

patriarcal brasileira. *São Bernardo e Leite derramado* retratam mulheres em um exercício corajoso, que afronta o poder e a dominação masculinos de dentro do casamento, célula social que reproduz toda a sua estrutura de dominação cultural, social e econômica.

O resultado desse duelo de poder é previsível. Da mesma maneira que Capitu não consegue sublevar a situação feminina na sociedade patriarcal brasileira de século XIX, em *Dom Casmurro*, tampouco conseguem Madalena ou Matilde, nos romances dos quais são parte. Reformulações e transgressões mais extensas escapam a esse sistema de poder. No entanto, o resultado, aparentemente desvantajoso apenas para a mulher, expõe, por outro lado, uma dupla fragilidade. A postura rebelde e libertária das personagens joga luz na pouca habilidade masculina em dominá-las e submetê-las. Por fim, os dois lados saem perdendo nessa luta. Os narradores dos três romances – Dom Casmurro, Paulo Honório e Eulálio Assumpção – terminam melancólicos e entristecidos, e compartilham uma espécie de fracasso existencial, que resulta em decadência, que nem sempre é financeira, mas que aponta para rupturas e desencontros difíceis de serem conciliados. Desse modo, as estruturas de poder, afrontadas por essas personagens rebeldes e irreverentes, expõem o masculino, que, entre o melancólico e o patético, são retratados no topo de uma estrutura predadora, artificial e profundamente ineficaz.

## Referências

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUARQUE, C. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHAVES, M. A. “Matilde: uma constelação exuberante”. *Aletria*, Belo Horizonte, v.26, n.2, p. 103-118, 2016.

DEL PRIORE, M. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

FACIOLI, Valentim A. “Dettera: ilusão e verdade – sobre a (im) propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.º 35, p. 43 a 68, São Paulo, 1993.

FALCI, M. K. “Mulheres do sertão nordestino”. In: DEL PRIORE, M. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LEJEUNE, F. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Cotia, 2008.

RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTIAGO, S. “Uma linhagem esquisita”. In: SCHPREJER, A. (org.) *Quem é Capitu?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SHAKESPEARE, W. *The complete works of William Shakespeare*. Scotland: Geddes & Grosset, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Tragédias. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

VIEIRA, Yara Frateschi. “O monstro de olhos vários: O ciúme na literatura”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 22, n. 2, nov. 2012.

Submetido em 13/01/2019

Aceito em 03/02/2019