

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

IZABELLA MADDALENO

A APROPRIAÇÃO MACHADIANA DE A *DIVINA COMÉDIA* DE DANTE

**Juiz de Fora
2019**

IZABELLA MADDALENO

A apropriação machadiana de *A divina comédia* de Dante

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras.

Orientadora Prof.^a Dr.^a Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Juiz de Fora
2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MADDALENO, IZABELLA .

A apropriação machadiana de A divina comédia de Dante / IZABELLA MADDALENO. -- 2019.

142 f.

Orientador: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Dante no Brasil. 2. Dom Casmurro. 3. Memorial de Aires. I. Silva, Teresinha Vânia Zimbrão da, orient. II. Título.

IZABELLA MADDALENO

A apropriação machadiana de *A divina comédia* de Dante

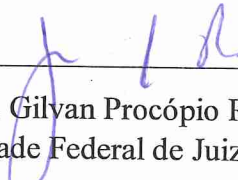
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras.

Aprovada em 16 de maio de 2019.

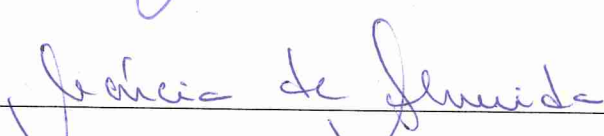
BANCA EXAMINADORA



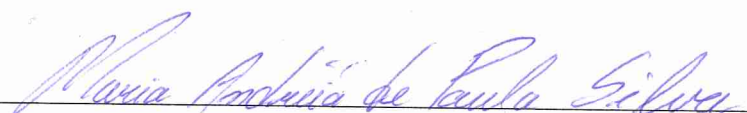
Prof.^a Dr.^a Teresinha Vânia Zimbrão da Silva (orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



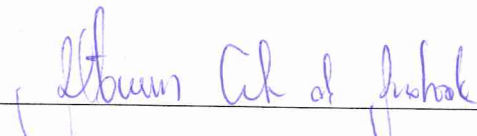
Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Márcia de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora



Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Dedico este trabalho ao meu amado pai (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Início os meus agradecimentos por Deus, agradeço por ter me permitido chegar até aqui, dando-me força, amparo e proteção, mesmo diante das adversidades.

Aos meus queridos pais que, com tanto esmero, se esforçaram para fazer o melhor que podiam. Zelosos com minha educação, sempre buscaram me auxiliar, apoiando minhas escolhas e decisões.

Expresso também meus sinceros agradecimentos, em especial, à minha orientadora, Teresinha Zimbrão, que durante estes nove anos de convivência acadêmica, acolheu-me com tamanha generosidade. Recordo-me que a nossa parceira começou quando eu ainda estava no terceiro período da graduação em Letras quando fui sua bolsista de iniciação científica. Foram três anos de muita aprendizagem, decisivos para que eu me interessasse pelo universo acadêmico da investigação e da pesquisa. Também foi neste momento em que passei a admirar o seu trabalho, o qual eu definiria como sendo: árduo, conciso e impecável. Com ela, aprendi não só conhecimento estritamente científico, mas também, e acima de tudo, valores que perpassam a vida de um profissional; valores que vão além da competência, aliando-se à ética, ao compromisso e, sobretudo, a um senso de justiça e humanidade, estando sempre disposta a ajudar, respeitando as nossas limitações.

No mestrado, lembro-me que foi um momento mais intenso que me exigiu muito empenho: a responsabilidade de realizar um bom trabalho e, mais uma vez, pude contar com o auxílio dela para ler aquilo que eu produzia, para me ajudar a refletir sobre o meu objeto de estudo; assim, defendi minha dissertação, satisfeita de ter feito uma boa pesquisa e de ter encontrado uma orientadora que deu o seu melhor para que eu finalizasse o meu trabalho com segurança e tranquilidade. No doutorado, ela não mediu esforços para me apoiar, por isso eu sempre estive muito motivada em fazer uma boa pesquisa, ao ver o empenho dela, apontando o caminho no qual eu deveria trilhar a tese, dando-me sugestões, indicando-me leituras, lendo e relendo com muita paciência os meus capítulos escritos. Na verdade, eu só consegui concluir este processo, devido à contribuição dela. Termino esta jornada, muito feliz e também muito saudosa, mas levarei na memória todos esses momentos de grande aprendizado.

Agradeço também ao professor Altamir Celio de Andrade, que sempre me ajudou academicamente desde o mestrado. E também pela oportunidade em participar do seu grupo de pesquisa, encontros bem proveitosos e reflexivos sobre a relação do literário com o sagrado, trazendo novos caminhos de pensar o texto literário de forma investigativa e inovadora.

À professora Márcia de Almeida, com a qual tive a oportunidade de fazer uma disciplina

sobre a autoria feminina no doutorado, que muito me auxiliou na análise das personagens femininas, postas em evidência nesta tese. Além disso, não poderia deixar de expressar minha admiração por seu trabalho incansável, enquanto docente de italiano, que muito me inspirou.

À professora Maria Andréia de Paula Silva, por ter aceitado o convite, e pelas sugestões feitas, durante a qualificação, fornecendo significativas diretrizes das quais eu tanto necessitava.

Ao professor Gilvan Procópio, pela gentileza e disponibilidade de ter aceitado o convite da banca, e também por suas aulas maravilhosas de Literatura Brasileira, durante minha graduação, que foram primordiais para o meu amadurecimento intelectual.

Aos professores suplentes internos e externos pela disposição e receptividade de comporem minha banca: Alexandre Faria e Pedro Bustamante, Edson Martins e Edmon Oliveira.

Aos meus amigos que sempre me apoiaram neste percurso, entendendo minhas ausências nos momentos mais festivos: Cristina Machado, Denes Clemente, Elaine de Fátima, Maria Clara Spinola, Angie Antunes, Jefferson Pontes, Cátia Duarte, Carla Baldutti, Rafael Fernandes, Luy Braida, Vanessa Vieira, Nívia Costa.

Aos meus irmãos, Ítalo e João Paulo.

RESUMO

A proposta dessa tese é contribuir para os estudos machadianos através da análise das referências do escritor brasileiro Machado de Assis à obra *A divina comédia*, do autor italiano, Dante Alighieri. As referências dantescas podem ser encontradas ao longo de toda a produção machadiana, sejam elas citações diretas de versos ou não. O italiano Edoardo Bizarri, o francês Jean Michel Massa, a americana Hellen Cawdell e os brasileiros Eugenio Gomes, Eugenio Vinci de Moraes e Teresinha Zimbrão da Silva, para citar alguns nomes, estudaram as referências de Machado de Assis à obra *A divina comédia*. Pois, considerando que dentre os romances machadianos com citações diretas de versos dantescos já foram estudados, da chamada fase da maturidade do escritor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Esau e Jacó*, nos propomos a estudar na tese os romances restantes, ou seja, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. No estudo dos dois romances, consideraremos tanto as citações dantescas, quanto as referências dantescas sem versos, além de convocarmos ainda outras obras machadianas onde essas citações ou referências se repetem, e que possam assim contribuir para a interpretação de Machado de Assis a partir de Dante.

Palavras-chaves: Machado de Assis; Dante Alighieri; *A divina comédia*.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to contribute to Machado studies by analyzing the references of the Brazilian writer Machado de Assis to Dante Alighieri's *Divine Comedy*. Dantesque references can be found throughout Machado's production, be they direct quotations of verses or not. Italian Edoardo Bizarri, French Jean Michel Massa, American Hellen Cawdell and the Brazilians Eugenio Gomes, Eugenio Vinci de Moraes and Teresinha Zimbrão da Silva, to name a few, have studied the references of Machado de Assis towards the work *Divine Comedy*. For, considering that among the Machado novels with direct quotations from Dantean verses, *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* and *Esau and Jacob*, belonging to the so-called phase of maturity of the writer, have already been studied, we propose to study in the thesis the remaining novels, namely *Dom Casmurro* and *Counselor Ayres' Memorial*. In the study of these two novels, we shall consider both the Dantesque quotations and the Dantesque references without verses, besides summoning other Machado works where these quotations or references are repeated, and which may thus contribute to the interpretation of Machado de Assis from Dante.

Keywords: Machado de Assis; Dante Alighieri; *Divine Comedy*.

“Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar Poetas”.

Machado de Assis

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
Edoardo Bizarri.....	13
Eugenio Vinci de Moraes.....	23
Outros estudos críticos	25
Nossa contribuição.....	26
1. DANTE NO BRASIL	31
1.1 Os primeiros leitores de Dante	33
1.2 As traduções de <i>A divina comédia</i> para o português	40
1.3 A tradução machadiana do canto XXV do <i>Inferno</i>	50
2. DOM CASMURRO (1899)	62
2.1 O narrador não confiável em <i>Dom Casmurro</i>	63
2.2 Selva obscura	69
2.3 Mulheres, bruxas e ciganas.....	73
2.4 Entre citações e alusões	90
2.5 Machado e Dante	96
3. MEMORIAL DE AIRES (1908)	102
3.1 O narrador não confiável em <i>Memorial de Aires</i>	103
3.2 <i>Ricorditi di me che son la Pia</i>	107
3.3 Del mal perverso	113
3.4 A traição nos entremeios da trama narrativa	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
A apropriação literária	130
A apropriação machadiana	133
A apropriação machadiana de <i>A divina comédia</i> de Dante Alighieri	135
REFERÊNCIAS.....	136
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	141

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Reminiscência dantesca de Machado em <i>Última Jornada</i>	15
Quadro 2: Citações dantescas na obra de literária de Machado	17
Quadro 3: Citação de <i>Vita Nuova</i>	19
Quadro 4: Citações dantescas nas obras jornalísticas	19
Quadro 5: Referências sem citações de versos	21
Quadro 6: Citação dantesca no poema Niâni	23
Quadro 7: Novos acréscimos	24
Quadro 8: <i>Melhor de descer que de subir</i>	25
Quadro 9: Nossa contribuição às referências de Machado a Dante	26
Quadro 10: Gonçalves de Magalhães e Dante	34
Quadro 11: Manuel de Araújo Porto Alegre e Dante	35
Quadro 12: Gonçalves Dias e Dante	35
Quadro 13: Álvares de Azevedo e Dante	36
Quadro 14: Junqueira Freire e Dante	39
Quadro 15: Castro Alves e Dante	39
Quadro 16: Tradução machadiana do Canto XXV de <i>A Divina Comédia</i>	53
Quadro 17: Versos d' <i>A Divina comédia</i> em <i>Dom Casmurro</i>	62
Quadro 18: Versos d' <i>A Divina comédia</i> em <i>Memorial de Aires</i>	103

CONSIDERAÇÕES INICIAIS¹

No quadro dos estudos machadianos, uma análise das relações de Machado de Assis com a Itália — isto é, dos contatos de Machado com a língua, a cultura, os homens e os acontecimentos da Península — poderia parecer, à primeira vista, de pouco relevância e de alcance meramente episódico. Não deixa, porém, de proporcionar dados e elementos de real interesse, quer para uma melhor interpretação do escritor e do homem, quer pelo que diz respeito a um determinado momento da formação da literatura brasileira (BIZARRI, 1961, p. 5).

Dante foi entre os autores preferidos por Machado de Assis, que dele fez objeto de estudo e de culto durante toda a sua vida. Esta predileção não pode causar estranheza se considerarmos as exigências estilístico-estéticas de Machado e seu íntimo conjugar-se com uma severa estrutura moral; é de estranhar, ao contrário, não tê-la os estudiosos devidamente sublinhada e analisada, pois basta denunciá-la a frequência de citações dantescas, em italiano, na obra de Machado, durante mais de quarenta anos (BIZARRI, 1961, p. 18).

Esta tese propõe contribuir para os estudos machadianos a partir da análise das referências de Machado de Assis (1839-1908) à obra de Dante Alighieri (1265-1321), *A divina comédia*, sejam estas citações diretas de versos ou não. Revisitaremos os poucos críticos que se ocuparam do tema e acrescentaremos considerações que esperamos ser relevantes para esses estudos.

É bem notável que o autor brasileiro fez referências às culturas e literaturas diversas, de tal forma que alguns críticos se debruçaram sobre a sua obra a fim de investigar tais particularidades. Os trabalhos mais conhecidos vão desde o do crítico Eugênio Gomes (1939), que analisou as influências inglesas em Machado, ao de Gilberto Pinheiro Passos (1996), que estudou a presença francesa no romance machadiano.

No entanto, a referência italiana em Machado ainda carece de ser melhor desenvolvida pela fortuna crítica do literato e é de grande importância para os estudos machadianos, uma vez que a sua recorrência é algo bastante significativo. Com efeito, a relação existente entre

¹ Parte dessas considerações iniciais foi publicada como artigo sob o título, “Machado de Assis e A divina comédia”, na revista *Machado de Assis em linha* de abril de 2019, <http://machadodeassis.fflch.usp.br/>.

Machado de Assis e a Itália foi um dos temas que quase passou despercebido pela crítica do escritor. Contudo, alguns pesquisadores se ocuparam do assunto, sobretudo no que diz respeito ao florentino Dante Alighieri, como veremos em seguida.

Edoardo Bizarri

O primeiro estudo de peso sobre a referência italiana na obra de Machado foi feito por Edoardo Bizarri que dissertou sobre o assunto em *Machado de Assis e a Itália* (1961) e também no artigo *Machado de Assis e Dante* (1965). No seu estudo, o italiano fez um exaustivo levantamento das citações diretas de versos dantescos que comparecem na obra do escritor brasileiro, como veremos adiante.

Não se sabe ao certo, devido à falta de documentação de cunho biográfico, quando Machado teve os seus primeiros contatos com a língua italiana. Assim, Bizarri, na tentativa de explicar tal iniciação, levantou algumas hipóteses que tentam demonstrar de que modo o autor teria começado a aprender o italiano. Uma de suas sugestões seria o contato de Machado com algum religioso ou liberal italiano. Acerca dessas hipóteses, o estudioso sublinha:

1) que tenha sido algum religioso, no período de sua primeira adolescência, quando Machado demonstrava certo pendor para o misticismo, tendo sido, ao que parece também coroinha. No Rio de Janeiro imperial, pela metade do século passado, era grande o número de religiosos italianos, e alguns deles aparecem, ainda que de escorço na ficção de Machado (...) 2) que tenha sido, ao contrário, algum liberal italiano, nos anos em que Machado começou a frequentar a livraria de Paula Brito. Naquela época havia no Rio um grupo bastante numeroso de liberais italianos (...) 3) que impelido pelo amor à ópera lírica, e talvez mesmo pela atração que sobre ele deve ter exercido desde cedo o mito romântico da poesia de Dante, Machado – que se beneficiava, sem dúvida, dos contatos acima indicados – tenha sido essencialmente um autodidata também no estudo da língua italiana (BIZARRI, 1961, p. 6-7).

As escritas de Machado sobre a Itália são perceptíveis desde a sua juventude, principalmente nos gêneros poesia e crônica em que já era notável o uso de palavras e expressões italianas, como assevera Bizarri:

De qualquer forma, certo e incontestável é que o interesse pela língua, a arte e as coisas da Itália aparecem muito cedo em Machado. A uma italiana (que obviamente é cantora) foi dedicada uma das primeiras poesias de Machado, que então contava dezesseis anos: esta poesia leva a data de 29 de julho de 1855, tendo sido publicada na “Marmota fluminense” de 15 de julho daquele mesmo ano (BIZARRI, 1961, p. 7).

Vale mencionar que Machado era um apreciador das óperas italianas, citando-as inúmeras vezes. Assim, notamos o quanto ele estava envolvido com a língua e cultura da Itália, demonstrando ainda ser um grande leitor e conhecedor da literatura italiana, tendo o hábito de citar versos dos autores italianos em língua original, dentre os quais, além de Leopardi e Tasso, “menciona ocasionalmente Giosué Carducci, Cesare Cantú, Cesare Lombroso e Paolo Mantegazza” (BIZARRI, 1961, p. 22-23). Entretanto, o encanto maior de Machado foi por Dante Alighieri. Cabe comentar que na biblioteca de Machado de Assis consta um exemplar em italiano de *La Divina Commedia*, publicado em 1868, tal como podemos constatar nas pesquisas feitas sobre essa biblioteca (MASSA, 1961; JOBIM, 2001).

Deveras, as referências dantescas podem ser vistas em toda a obra machadiana sejam elas com citações diretas de versos ou não. O apreço pelo escritor florentino é tão significativo que o autor brasileiro não deixou de expressar a sua admiração pela grandiosidade de Dante, dedicando-lhe expressões elogiosas, tal como ressaltado por Bizarri:

Com ou sem citações dos versos originais, numerosas são na obra de Machado cronista e narrador as referências a Dante e ao seu poema: ao “meu Dante”, ao “divino Dante”, aos “versos divinos do poeta”, que na lírica “1802-1885”, escrita em ocasião da morte de Victor Hugo, é representado como “... o velho e grave florentino/ que mergulha no abismo, e caminha no assombro/ baixa humano ao inferno e regressa divino” (BIZARRI, 1961, p. 19).

Cabe acrescentar que a forma métrica dos tercetos, a mesma adotada em *A divina comédia*, era utilizada por Machado, embora não fosse tão comum na escrita dos poetas brasileiros². Pondera Bizarri que este seria um indício de que o autor era de fato um hábil estudioso da obra literária do florentino:

Outro indício significativo do estudo do poema de Dante é fornecido pelo interesse que Machado poeta dispensa ao terceto e pela segurança com a qual domina esta forma métrica “muito pouco usada na poesia portuguesa, tanto tradicional, como do tempo”, conforme afirma Mario de Andrade (BIZARRI, 1961, p. 21).

E aqui importa notar que, antes de Bizarri, Mário de Andrade já havia relacionado Machado de Assis e Dante Alighieri. De fato, ao lermos o seu ensaio sobre Machado de Assis, em *Aspectos da literatura brasileira* ([1939]/1974), citado por Bizarri a respeito dos tercetos, confirmamos que o modernista analisou então o poema machadiano *Última Jornada* de 1875,

² É verdade que Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias utilizaram os tercetos antes de Machado (MASSA, 2015) e também deles se utilizou o parnasiano Olavo Bilac, como bem lembrado pela Profa. Dra. Maria Andréia Paula, a quem agradecemos a observação.

como sendo de inspiração dantesca. Eis suas palavras no mencionado ensaio a respeito de Machado: “quem o teria inspirado? ... A mim tenho como certo que foi Dante, no episódio de Paolo e Francesca” (ANDRADE, [1939]/1974, p. 100). E para comprovar sua afirmação, além de invocar o uso machadiano dos tercetos e de semelhanças com Dante na ideação do poema, acrescenta ainda:

Na *Última Jornada* há reminiscências pequenas e, reconheço, discutíveis, do Canto V do *Inferno*...Este começa, por exemplo, com o verso: “*Così discesi dal cerchio primaio*” / E Machado de Assis começa o seu: / “E ela se foi nesse clarão primeiro”. Pura coincidência talvez. Mas outras coincidências ou reminiscências prováveis aparecem. A imagem “Como um tronco do mato que desaba, tudo caiu”, evoca irresistivelmente o “*E caddi come corpo morto cade*” (ANDRADE, [1939]/1974, p. 100).

Bizarri não comenta a análise de Mário de Andrade; somente a sua afirmação sobre o uso machadiano dos tercetos, talvez por não haver no poema nenhuma citação explícita ao escritor florentino e aos seus versos. A preocupação maior do estudioso italiano é o levantamento das citações diretas de versos de Dante na obra do escritor brasileiro. Contudo, na sua análise, Mário de Andrade aponta, pelo menos duas, do que ele chama de possíveis “reminiscências” dantescas em *Última Jornada*, que julgamos importante notar como referência indireta aos versos de Dante e a respeito da qual organizamos um quadro³ para melhor visualização:

Quadro 1: Reminiscência dantesca de Machado em *Última Jornada*

Obra	Reminiscência dantesca de Machado	Versos d’A <i>divina comédia</i> ⁴
Poesia: “Última Jornada” In: <i>Americanas</i> (1875)	E ela se foi neste clarão primeiro (ASSIS, 2015c, p. 539). Como um tronco do mato que desaba, Tudo caiu (...) (ASSIS, 2015c, p. 539).	Così discesi del cerchio primaio (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 1). e caddi come corpo morto cade. (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 142).

Machado ainda traduziu o canto XXV do *Inferno*, um dos menos estudados e comentados pela crítica da época. Sua tradução dos versos dantescos foi descrita por Bizarri

³ Todos os quadros são de nossa autoria, exceto indicação contrária

⁴ Estamos utilizando a seguinte edição bilíngue: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2010.

como uma das melhores já realizadas até então para o português, sendo respeitada, quando possível, a estrutura linguística, o ritmo e o estilo de Dante:

Enfim, temos a tradução que Machado fez do canto XXV do *Inferno*, publicando-o inicialmente no “Globo” de 25 de dezembro de 1874. É, fora de dúvidas, a melhor tradução que Dante teve em língua portuguesa: não apenas pelo respeito à forma métrica original, mas também por conservar ao máximo, compativelmente com a diferente estrutura linguística, o ritmo e o estilo de Dante (BIZARRI, 1961, p. 21).

É verdade que outras traduções de *A divina comédia* foram publicadas desde que Bizarri escreveu o seu artigo em 1961, mas o mérito de Machado como tradutor de Dante persiste e é atestado por estudos recentes sobre as traduções de Machado de Assis⁵. Voltaremos à tradução machadiana do Canto XXV do *Inferno* adiante.

Enfim, como mencionamos, Bizarri levantou quantitativamente, as citações diretas que o autor brasileiro realizou dos versos dantescos. Importa notar que o estudioso italiano não se preocupou com interpretações e, sim, em fazer um levantamento. As obras citadas por Machado foram *Vita Nuova e A divina comédia*:

A primeira citação de Dante, extraída do capítulo XXIII da *Vita Nuova*, remonta, como já vimos, ao ano de 1864; as últimas encontram-se no *Memorial de Aires*, publicado em 1908, dois meses antes do falecimento do escritor. Em conjunto, na obra de ficção de Machado encontramos onze citações de Dante, e precisamente em: “Versos a Corina” (1864), epígrafe; “Aurora sem dia” (1873); *A mão e a luva* (1874), cap.6; *Helena* (1876), cap. 21; “O alienista” (1881); *Dom Casmurro* (1899), cap.129; *Esau e Jacó* (1904), frontispício e cap.12; *Memorial de Aires* (1908), sob as datas de 11 de fevereiro e 12 de setembro de 1888. A não ser a citação da *Vita Nuova*, as outras provêm do I, III (duas), V (três) e XXXIII canto do *Inferno*, e do V, XII e XXXIII canto do *Purgatório*, revelando, portanto, um conhecimento bastante amplo das duas primeiras partes da *Divina Comédia*. Mais doze citações dantescas que podem ser encontradas na obra de Machado jornalista, e provêm dos cantos III (quatro), V (cinco), XX e XXV do *Inferno* e do XXXIII do *Purgatório*. (BIZARRI, 1961, p. 18-19).

Note-se que o levantamento de Bizarri pontua somente as referências dantescas com citações de versos, e, veremos adiante, quando falarmos sobre os estudos de outros críticos, que uma citação direta de verso dantesco lhe escapou. Sobre as citações em jornal levantadas por Bizarri, importa acrescentar a nota de rodapé do estudioso italiano, revelando onde estas poderiam ser encontradas:

⁵ Ver, sobretudo, Diego Flores em artigo de 2017, Diálogos em tradução: Augusto de Campos e Machado de Assis. (<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n3p117>). Último em 20/05/2018.

Vejam-se o ensaio *A nova geração* (1879) e as crônicas de 1 de dezembro de 1877 na *Ilustração Brasileira*; de 16 de junho de 1878 no *Cruzeiro*; de 12 de novembro de 1886, 13 de janeiro de 1889, 23 de agosto de 1893, 9 de junho de 1895, 26 de janeiro, 5 de julho e 1 de novembro de 1896 na *Gazeta de Notícias* (BIZARRI, 1961, p. 19).

Este foi o levantamento feito por Bizarri no estudo de 1961, totalizando 23 citações, onze na obra literária e doze na jornalística. Em 1965, ele retoma esse levantamento que abarca desde a primeira citação em 1864 à última em 1908, mas faz então a seguinte afirmação: “No arco da produção machadiana nesses quarenta e quatro anos encontramos 24 citações dantescas (sem contar as referências diretas ou indiretas ao Poeta); das quais onze na obra de ficção e treze na produção jornalística” (BIZARRI, 1965, p. 133). Bizarri totaliza agora 24 citações ao invés de 23, pois aumentou de doze para treze as citações na obra jornalística. Note-se que, em alguns casos, o estudioso conta duas citações por crônica, de onde, talvez, a imprecisão na contagem destas em 1961.

Ainda a respeito dessas citações em jornal, notamos, no nosso levantamento, a ser detalhado nos quadros adiante, algumas imprecisões em relação às datas: a crônica de 1 de dezembro de 1877 na *Ilustração Brasileira*, que compõe a coletânea publicada entre 1876 e 1878 sob o título “História de 15 dias”, não apresenta citação dantesca, esta foi encontrada na crônica de 1 de janeiro de 1877 da mesma coletânea; a crônica de 12 de novembro de 1886, da coletânea publicada entre 1886 e 1888 na *Gazeta de Notícias* sob o título “Gazeta de Holanda”, também não apresenta citação dantesca, sendo esta encontrada na crônica de 13 de maio de 1887 da mesma coletânea; na crônica de 23 de agosto de 1893, que compõe a coletânea “A semana”, publicada entre 1892 e 1897 na *Gazeta de Notícias*, também não apresenta a citação dantesca, esta foi encontrada na crônica do dia 27 de agosto de 1893 da mesma coletânea.

Para uma melhor visualização, organizamos os quadros que se seguem: os dois primeiros com as onze citações dantescas na obra literária de Machado e o terceiro, com as treze citações na obra jornalística.

Quadro 2: Citações dantescas na obra de literária de Machado

Obra	Citação de Machado	Versos d’A divina comédia
Conto: “Aurora sem dia”. In: <i>Histórias da meia-noite</i> (1873)	Esta obra tinha por epígrafe o <i>nessun maggior dolore</i> do poeta florentino (ASSIS, 2015b, p. 205).	(...) <i>Nessun maggior dolore</i> (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 121).

<p><i>A mão e a luva</i> (1874) Cap. VI</p>	<p>Sobre tudo isto o obstáculo, aquela porta fechada, que bem podia ser a da <i>città dolente</i>, mas que em todo o caso ele quisera ver franqueada às suas ambições (ASSIS, 2015a, p. 329).</p>	<p>Per me si va ne la città dolente (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> III, 1).</p>
<p><i>Helena</i> (1876) Cap. XXI</p>	<p>Semelhante ao transviado florentino, achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta, — <i>diritta via</i> — e da fatal porta, onde temia ser despojado de todas as esperanças (ASSIS, 2015a, p. 458).</p>	<p>Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura/ché la diritta via era smarrita (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> I, 1-3).</p>
<p><i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> (1881). Cap. LVII</p>	<p>Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório: <i>Di pari, come buoi, che vanno a giogo</i> (ASSIS, 2015a, p. 657).</p>	<p>Di pari, come buoi che vanno a giogo (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> XII, 1).</p>
<p>Conto: “O alienista”. Cap. V. In: <i>Papéis avulsos</i> (1882)</p>	<p>O Padre Lopes que cultivava o Dante, e era inimigo do Coelho, nunca o via desligar-se de uma pessoa que não declamasse e emendasse este trecho: <i>La boca sollevò dal fero pasto /Quel "seccatore"...</i> (ASSIS, 2015b, p. 244).</p>	<p>La bocca sollevò dal fiero pasto quel peccator (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> XXXIII, 1-2).</p>
<p><i>Dom Casmurro</i> (1899) Cap. CXXIX</p>	<p>Um dia, iremos daqui até a porta do Céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, <i>come piante novelle./ Rinovellate di novelle fronde</i>. O resto em Dante (ASSIS, 2015a, p. 1029).</p>	<p>rifatto sì come piante novelle rinovellate di novella fronda (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> XXXIII, 143-144).</p>
<p><i>Esau e Jacó</i> (1904) Epígrafe Cap. XXII (duas citações)</p>	<p><i>Dico, che quando l'anima mal nata...</i> (ASSIS, 2015a, p. 1046).</p> <p>Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos: <i>Dico, che quando l'anima mal nata...</i> (ASSIS, 2015a, p. 1065).</p>	<p>Dico che quando l'anima mal nata (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 7).</p> <p>Dico che quando l'anima mal nata (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 7).</p>

<i>Memorial de Aires</i> (1908)	Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço assim chamada, é a de Dante: <i>Ricorditi di me, chi son la Pia</i> . (ASSIS, 2015a, p. 1212).	Ricorditi di me, che son la Pia (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> V, 133).
11 de fevereiro de 1888		
12 de setembro de 1888	Entrei nesta dúvida, — se teriam estado juntos na rua ou na loja a que ela veio, ou no banco, ou no inferno, que também é lugar de namorados, é certo que de namorados viciosos, <i>del mal perverso</i> (ASSIS, 2015a, p. 1246).	(...) del nostro mal perverso (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 93).

E ainda a citação machadiana, no poema “Versos a Corina”, da única obra de Dante que não é *A divina comédia*.

Quadro 3: Citação de *Vita Nuova*

Obra	Citação de Machado	<i>Vita Nuova</i> cap. XXIII
Poesia: “Versos a Corina” Epígrafe. In: <i>Crisálidas</i> (1864)	<i>Tacendo il nome di questa gentilissima</i> (ASSIS, 2015c, p. 397).	(...) tacendo lo nome di questa gentilissima (ALIGHIERI, 1932, p. 36).

Por fim, as treze citações dantescas na obra jornalística. Como mencionamos, em alguns casos, contam-se duas citações por crônica.

Quadro 4: Citações dantescas nas obras jornalísticas

Obra jornalística	Citação de Machado	Versos d’ <i>A divina comédia</i>
1 de janeiro de 1877 “História de 15 dias” In: <i>Ilustração Brasileira</i>	... <i>qui mi scusi</i> A urgência, <i>si fior la penna abborra</i> . (ASSIS, 2015c, p. 314).	(...) e <i>qui mi scusi</i> <i>la novità se fior la penna abborra</i> (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> XXV, 143-144).
16 de junho de 1878	... <i>che’l pianto degli occhi</i>	(...) <i>che’ l pianto de li occhi le natiche bagnava per lo fesso</i>

“Notas semanais” In: <i>O Cruzeiro</i>	<i>Le natiche bagnava per lo ferro</i> (ASSIS, 2015d, p. 388).	(ALIGHIERI, <i>Inf.</i> XX, 23-24).
1 de dezembro de 1879 “A nova geração” In: <i>Revista Brasileira</i>	<i>Non ragionar de lor, ma guarda e passa</i> (ASSIS, 2015c, p. 1248).	non ragioniam di lor, ma guarda e passa (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> III, 51).
13 de maio de 1887 “Gazeta de Holanda” In: <i>Gazeta de Notícias</i>	E longo bando de grou, Como os de que fala o Dante, Que <i>van cantando lor lai</i> ; (ASSIS, 2015d, p. 668).	E come i gru van cantando lor lai, (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 46).
13 de janeiro de 1889 “Bons dias!” In: <i>Gazeta de Notícias</i>	<i>Servate ogni speranza, o voi ch’entrate!</i> (ASSIS, 2015d, p. 792).	Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> III, 9).
27 de agosto de 1893 “A semana” In: <i>Gazeta de Notícias</i> (duas citações)	<i>E come i gru van cantando lor lai, Facendo in aere di sè lunga riga</i> (ASSIS, 2015d, p. 944). <i>E como i gru van cantando lor lai</i> (ASSIS, 2015d, p. 944).	E come i gru van cantando lor lai, facendo in aere di sé lunga riga (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 46- 47). E come i gru van cantando lor lai, (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 46).
9 de junho de 1895 “A semana” In: <i>Gazeta de Notícias</i>	<i>Fama di loro il mondo esser non lassa; Misericórdia e giustiza li sdegna: Non ragioniam di lor, ma guarda e passa</i> (ASSIS, 2015d, p. 1101).	Fama di loro il mondo esser non lassa; misericordia e giustiza li sdegna: non ragioniam di lor, ma guarda e passa (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> III, 49-51).
26 de janeiro de 1896 “A semana” In: <i>Gazeta de Notícias</i> (duas citações)	<i>Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate</i> (ASSIS, 2015d, p. 1164). <i>Venite a noi parlar, s’altri nol niega</i> (ASSIS, 2015d, p. 1164).	Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> III, 9). venite a noi parlar, s’altri nol niega! (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 81).
5 de julho de 1896 “A semana” In: <i>Gazeta de Notícias</i>	<i>Rifatto sì, come piante novelle. Rinovellate di novella fronda...</i> (ASSIS, 2015d, p. 1209).	rifatto sì come piante novelle rinovellate di novella fronda, (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> XXXIII, 143-144).
1 de novembro de 1896 “A semana” In: <i>Gazeta de Notícias</i>	(...) não só o dos <i>dolci sospiri</i> , como o da sua rima <i>dubbiosi desiri</i> . Não caberia aqui cantar como Francesca:	(...) Al tempo d’i dolci sospiri, (...) che conosceste i dubbiosi disiri? (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 118-120).

(duas citações)	<i>Questi che mai da me non fia diviso</i> (ASSIS, 2015d, p. 1244).	questi, que mai da me non fia diviso (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 135).
-----------------	---------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------

Notemos ainda que Bizarri (1965) pontuou, sem preocupação de fazer um levantamento exaustivo, algumas referências diretas a Dante e/ou à *A divina comédia*, sem citação de versos, que organizamos no quadro que se segue:

Quadro 5: Referências sem citações de versos

Obra	Referência de Machado a Dante
Crônica: 5 de julho de 1864 In: <i>Diário do Rio de Janeiro</i>	Dante, autor da <i>Divina Comédia</i> , foi 14 vezes embaixador da sereníssima República de Florença, e se o seu poema conquistou a admiração do mundo, os seus serviços de homem público mereceram a consideração dos seus conterrâneos e a ingratidão de sua pátria (ASSIS, 2015 d, p. 111).
Conto: “Tempo de crise” (1873) In: <i>Jornal das Famílias</i>	Continua, meu Virgílio. Pois vai ouvindo, meu Dante (ASSIS, 2015b, p. 1143).
Crônica: 1 de agosto de 1876 “História de 15 dias” In: <i>Ilustração Brasileira</i>	Quem era certo cavalheiro italiano que gastou a vida a duelar-se em defesa da <i>Divina Comédia</i> , sem nunca a ter lido? (ASSIS, 2015d, p. 285).
Crônica: 1 de novembro de 1876 “História de 15 dias”. In: <i>Ilustração Brasileira</i>	(...) mas o bom geralmente não faz delirar. O ótimo, sim, senhor. Petrarca é o bom: Dante é o ótimo (ASSIS, 2015d, p. 303).
Conto: “D. Mônica” Agosto a outubro de 1876. In: <i>Jornal das Famílias</i>	(...) A alma de Gaspar subiu ao sétimo céu e desceu para o último abismo, de um lance fez toda a jornada de Dante, ao invés, subindo ao paraíso e caindo de lá no derradeiro círculo do Inferno onde o diabo lhe apareceu, não com as três cabeças que o poeta lhe dá, mas com pouco mais de três dentes, que tantos possuía a tia de seu tio (ASSIS, 2015b, p. 1420).
Poesia: 10 de junho de 1880 In: <i>Gazeta de Notícias</i> 1901. In: <i>Ocidentais</i>	Sonetos: Camões Quando, transposta a lúgubre morada Dos castigos, ascende o florentino A região onde o clarão divino Enche de intensa luz a alma nublada

	<p>A saudosa Beatriz, a antiga amada, A mão lhe estende e guia o peregrino, (...) Tu que também o Purgatório andaste, Tu que rompestes os círculos do Inferno, (...) (ASSIS, 2015c, p. 565).</p>
<p>Crônica: 15 de julho de 1883</p> <p><i>Crônicas de Lélío. In: Gazeta de Notícias</i></p>	<p>A Camisaria Especial é o ponto do universo onde os trocos, quando são de mais, não são restituídos ao dono da casa. O camiseiro põe todo o cuidado em contar o dinheiro: conta, reconta, soma, diminui, multiplica, divide, unta cuspe nos dedos para não perder nada; é o seu método. Se algum bilhete sai demais — ninguém o restituiu, vai forrar a porta do inferno dantesco (ASSIS, 2015d, p. 446).</p>
<p>Conto: “Só!”</p> <p>06 janeiro de 1885. In: <i>Gazeta de Notícias</i></p>	<p>Essa hora eloquente e profunda, que ninguém mais cantará como o divino Dante, ele só a conhecia pelo gás do jantar, pelo aspecto das viandas, ao tinir dos pratos, ao reluzir dos copos, ao burburinho da conversação, se jantava com outras pessoas, ou pensando nelas, se jantava só (ASSIS, 2015c, p. 180).</p>
<p>Poesia: “Relíquia Íntima”</p> <p>15 janeiro de 1885. In: <i>A Estação</i></p>	<p>Em que o Dante regressa do Inimigo (ASSIS, 2015c, p. 840).</p>
<p>Poesia: “1802-1885”. 1901. In: <i>Ocidentais</i></p>	<p>Dos tiranos, e o velho e grave florentino, Que mergulha no abismo, e caminha no assombro, Baixa humano ao inferno e regressa divino (ASSIS, 2015c, p. 566).</p>
<p>Crônica: 25 de agosto de 1895</p> <p><i>A semana</i> In: <i>Gazeta de Notícias</i></p>	<p>Dante, sendo embaixador, deu exemplo aos governos de que um homem pode escrever protocolos e poemas, e fazer tão bem os poemas, que ainda saíam melhores que os protocolos. (ASSIS, 2015d, p. 1121).</p>
<p>Crônica: 15 de dezembro de 1895</p> <p><i>A semana. In: Gazeta de Notícias</i></p>	<p>Por mais que o velho Crispi e o seu inimigo Cavalloti estraguem o próprio idioma com os barbarismos que o Parlamento impõe, um homem de boa vontade pode ouvi-los, com o pensamento nos tercetos de Dante, e se os repetir consigo, acaba crendo que os ouviu do próprio poeta. Tudo é sugestivo neste mundo (ASSIS, 2015d, p. 1153).</p>
<p>Romance: <i>Memorial de Aires</i> (1908)</p> <p>01 de agosto de 1888</p>	<p>A reconciliação eterna, entre dois adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito. Não conheço igual na <i>Divina Comédia</i>. Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante (ASSIS, 2015a, p. 1233).</p>

Eis então o levantamento parcial feito por Bizarri das referências diretas a Dante e/ou a *A divina comédia*, sem citação de versos. Depois do italiano, coube ao francês, Jean-Michel Massa, o papel de pesquisar a presença de Dante em Machado de Assis. Massa não fez acréscimos às citações inventariadas por Bizarri. No seu estudo, escrito em 1965, *A presença de Dante na obra de Machado de Assis* (2015), além de comentar algumas citações de Dante já levantadas por Bizarri, também comentou a tradução do Canto XXV do *Inferno*, a qual dedicaria mais atenção no estudo de 1970, *Machado de Assis tradutor* (2008).

Após estes olhares lançados na década de 1960 e 1970 pelos críticos italiano e francês, acerca da presença de Dante Alighieri na obra machadiana, destacaremos em seguida um outro estudioso que, quatro décadas depois, se ocupou das referências feitas por Machado de Assis à obra dantesca, *A divina comédia*.

Eugenio Vinci de Moraes

O pesquisador Eugenio Vinci de Moraes em sua tese de doutoramento (2007) intitulada, *A tijuca e o pântano: A divina comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*, defendida pela Universidade de São Paulo, retomou o trabalho de Edoardo Bizarri, encontrando e acrescentando uma citação direta de verso de Dante, presente no poema machadiano *Niâni*, que escapou ao levantamento feito pelo italiano em 1961-1965, acréscimo que organizamos no quadro abaixo:

Quadro 6: Citação dantesca no poema *Niâni*

Obra	Citação de Machado	Versos d' <i>A divina comédia</i>
Poesia: “Niâni” Epígrafe. In: <i>Americanas</i> (1875)	<i>...che piange</i> <i>Vedova, sola</i> (ASSIS, 2015c, p. 497).	(...) che piagne vedova e sola (...) (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> VI, 112-113).

Com o achado de Moraes, o número de citações diretas de versos dantescos na obra machadiana subiu em uma citação, totalizando 25 citações: doze na obra literária e treze na jornalística. Ao contrário de Bizarri, cuja preocupação maior foi levantar as citações, Moraes se dedicou à interpretação destas, mais precisamente àquelas que comparecem nos romances *Helena* (verso do canto I do *Inferno*), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (verso do canto XII do *Purgatório*) e no conto *O Alienista* (verso do canto XXXIII do *Inferno*).

Notemos que ao interpretar a citação dantesca em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Moraes mencionou uma interpretação anterior, *Uma página dantesca de Machado de Assis* (1999), artigo de Oswaldo Ceschin que lhe teria servido de inspiração e que se soma à fortuna crítica dos estudos sobre Dante e Machado. Moraes interpretou ainda as referências dantescas, sem citação de versos, apontadas por Bizarri nos contos *D. Mônica* e *Tempo de crise*, além de interpretar o poema *Última Jornada* como sendo de fato inspirado no canto V do *Inferno*, tal como defendeu primeiro Mário de Andrade.

Saindo do espaço definido pelo levantamento de Bizarri, Moraes defendeu a autoria machadiana de uma paródia a Dante e a interpretou. Deveras, em *Vida e obra de Machado de Assis* (1981), Raymundo Magalhães Júnior comenta sobre uma possível paródia de Machado ao *Inferno* de Dante, sob o pseudônimo de Dr. Semana, publicada em crônica de 12 de julho de 1874 da *Semana Ilustrada* sob título, “Inferno – canto suplementar ao poema de Dante pelo Dr. Semana”, composta por 109 versos. Pois foi essa paródia que Moraes defendeu e interpretou como sendo, de fato, machadiana. O crítico ainda interpretou a citação de verso dantesco que descobriu no poema *Niâni* e as referências, sem citação de versos, que considerou tanto no conto machadiano de 1878, *Antes da missa (conversa de duas damas)*, como também no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ambas não relacionadas por Bizarri.

Portanto, além de acrescentar uma referência dantesca, com citação de verso, que escapou ao levantamento feito por Bizarri, Moraes acrescentou ainda duas referências sem citação de versos. Para uma melhor visualização, segue o nosso quadro sobre mais este acréscimo de Moraes ao estudo de Bizarri:

Quadro 7: Novos acréscimos

Obra	Referência de Machado a Dante
Conto: “Antes da missa (conversa de duas damas)” 07 de maio de 1878. In: <i>O Cruzeiro</i>	D. Beatriz e D. Laura (ASSIS, 2015c, p. 1219).
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> (1881)	Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu (ASSIS, 2015a, p. 653).

Além dos trabalhos de Edoardo Bizarri, Mário de Andrade, Jean-Michel Massa, Oswaldo Ceschin e Eugênio de Moraes, citados até o momento, é possível acrescentar ainda outros trabalhos relevantes para o estudo das referências machadianas a *A divina comédia*,

sobretudo no que diz respeito ao romance *Esaú e Jacó*, que traz como epígrafe um verso dantesco.

Outros estudos críticos

Notemos que pouco antes do levantamento de 1961, feito por Bizarri, o machadiano Eugênio Gomes, em 1958, escreveu o ensaio *O testamento estético de Machado de Assis* (GOMES, 1958, in: ASSIS, 2015a), onde estudou o romance *Esaú e Jacó* e interpretou a citação de Dante, *Dico, che quando l'anima mal nata...* que comparece duas vezes no romance: como epígrafe e também no capítulo XII. A brasilianista Helen Caldwell, em *Machado de Assis* (1970), também estudou o romance, considerando a referência dantesca. Décadas depois, nos artigos *Flagrantes da reescritura machadiana da tradição católica* (1999) e *Machado de Assis: Dico, che quando l'anima mal nata* (2015), a referência a Dante no romance recebeu o estudo da crítica Teresinha Zimbrão da Silva. Notemos também que tanto Caldwell, em *Machado de Assis* (1970), quanto Silva, em “Flagrantes da reescritura machadiana da tradição católica” (1999), além de estudarem no romance o verso dantesco, *Dico, che quando l'anima mal nata...*, estudaram também o título do segundo capítulo de *Esaú e Jacó*, “Melhor de descer que de subir”, como uma referência indireta a um verso dantesco do Canto IV do *Purgatório*. Segue o nosso quadro sobre mais este acréscimo aos estudos sobre as referências de Machado de Assis à obra *A divina comédia*:

Quadro 8: *Melhor de descer que de subir*

Obra	Referência de Machado	Versos d' <i>A divina comédia</i>
<i>Esaú e Jacó</i> (1904) Cap. II	Melhor de descer que de subir (ASSIS, 2015a, p. 1050).	e quant' uom piú va su, e men fa male (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> IV, 90).

Como mencionamos, dentro da fortuna crítica machadiana, já há alguns estudos considerando as citações dantescas levantadas por Bizarri em 1961-1965. De fato, tanto os romances *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Esaú e Jacó*, como também o conto *O Alienista* e o poema *Niâni*” já foram interpretados a partir dessas citações. Explicitaremos em seguida a contribuição que essa tese se propõe aos estudos machadianos a partir da análise das referências de Machado de Assis à obra *A divina comédia*.

Nossa contribuição

Aos trabalhos de Bizarri e de Moraes sobre as referências machadianas, sem citação de versos, a Dante e/ou à obra *A divina comédia*, acrescentamos o nosso próprio levantamento, também parcial, no seguinte quadro:

Quadro 9: Nossa contribuição às referências de Machado a Dante

Obra	Referência de Machado a Dante e/ou a <i>A divina comédia</i>
Poesia: “Versos a Corina”. In: <i>Crisálidas</i> (1864)	É a doce Beatriz, flor e honra do Lácio, Seguindo além da vida as viagens do Dante (ASSIS, 2015 c, p. 627).
Crônica: 31 de janeiro de 1865. In: <i>Ao acaso</i>	Sim, ilustres prelados, — sim, monsenhor Pinto de Campos, — a casta e foragida virtude voltou a ocupar o trono da humanidade; o século regenerou-se; já não há indiferença, nem dúvida, nem impiedade; os vícios abriram voo, como as águas dantescas, e volveram para sempre aos antros do inferno; o diabo cortou as pontas e lançou a causa ao fogo; Mefistófeles abandonou o Fausto; o Fausto repousa no seio de Margarida; o mundo é um Éden; a vida é um idílio: estamos em pleno Teócrito (ASSIS, 2015d, p. 229).
Carta (1868). Ao s. ex. o sr. Conselheiro José de Alencar. In: <i>Miscelânea</i>	Escolhendo-me para Virgílio do jovem Dante que nos vem da pátria de Moema (...) (ASSIS, 2015c, p. 1147).
Conto: “Linha reta e linha curva” (1869). In: <i>Contos Fluminenses</i>	Passou à Itália e levantou o espírito à altura das recordações da arte clássica. Viu a sombra de Dante nas ruas de Florença; viu as almas dos doges pairando saudosas sobre as águas viúvas do mar Adriático; a terra de Rafael, de Virgílio e Miguel Ângelo foi para ele uma fonte viva de recordações do passado e de impressões para o futuro (ASSIS, 2015b, p. 111).
Conto: “Uma águia sem asas” (1872). In: <i>Contos Avulsos</i>	Vem, meu anjo, passemos uma vida assim! Inspira-me, e eu serei maior que Petrarca e Dante, porque tu vales mais que Laura e Beatriz! ... (ASSIS, 2015b, p. 1087).
Conto: “Aurora sem dia” (1873). In: <i>Histórias da meia noite</i>	Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca (ASSIS, 2015b, p. 200). - Uma moça, é pouco; diga a mais gentil criatura que o sol ainda alumiu, uma sílfide, a minha Beatriz, a minha Julieta, a minha Laura... (ASSIS, 2015b, p. 203).

Crônica: “1 de julho de 1876”. In: <i>História de 15 dias</i>	Não aconteceu o mesmo àquele sujeito do Ceará, a quem quiseram dar a última casa, estando ele vivo, e mais que vivo. Um minuto mais, tinha ele cinco palmos de terra sobre o ventre, por outras palavras um suplício maior que o de todos os que inventou Dante (ASSIS, 2015d, p. 279).
Conto: “As academias de São” (1884). In: <i>Histórias sem data</i>	Mas a alma do rei não ouviu o resto. Lépidia e cintilante, deixou o seu vaso físico e penetrou no corpo de Kinnara, enquanto a desta se apoderava do despojo real. Ambos os corpos ergueram-se e olharam um para o outro, imagine-se com que assombro. Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que a deles dois. Eu mando-os calar a todos três. Buoso e a cobra não se encontram mais, ao passo que os meus dois heróis, uma vez trocados, continuam a falar e a viver juntos — coisa evidentemente mais dantesca, em que me pese à modéstia (ASSIS, 2015d, p. 429).
Conto: “Último capítulo” (1884). In: <i>Histórias sem data</i>	Rufina (permitam-me esta figuração cromática) não tinha a alma negra de lady Macbeth, nem a vermelha de Cleópatra, nem a azul de Julieta, nem a alva de Beatriz, mas cinzenta e apagada como a multidão dos seres humanos (ASSIS, 2015b, p.350).
Crônica: 27 de agosto de 1893. In: <i>A semana</i>	Os bacilos da saúde não são só modelos de virtudes públicas e privadas. Dotados de algum intelecto, associam-se para compor um talento ou um gênio, e são eles que formam as novas ideias, discursos e livros. Há uns poéticos, outros oratórios, outros políticos, outros cientistas. Dante era um homem de muitos bacilos. A vontade também se rege por eles; uma grande ação pode não ser mais que o esforço comum dos bacilos do coração e dos rins. Enquanto eles consolidam um tecido, Napoleão ganha a batalha de Iena (ASSIS, 2015d, p. 945).
Crônica: 15 de dezembro de 1895. In: <i>A semana</i>	Lopes Neto foi meter-se na Itália, para que esquecessem os seus provados talentos e os serviços que prestou ao Brasil. Não faltam ali cidades nem vilas onde um homem possa dormir as últimas noites, ou andar os últimos dias entre um quadro eterno e uma eterna ruína. A língua que ali se ouve imagino que repercutirá na alma estrangeira como as estrofes dos poetas da terra. Por mais que o velho Crispi e o seu inimigo Cavalloti estraguem o próprio idioma com os barbarismos que o parlamento impõe, um homem de boa vontade pode ouvi-los, com o pensamento nos tercetos de Dante, e se os repetir consigo, acaba crendo que os ouviu do próprio poeta. Tudo é sugestivo neste mundo (ASSIS, 2015d, p. 1153).

<p>Conto: “Uma por outra” (1897). In: <i>Contos Avulsos II</i></p>	<p>Chamei-lhe Pia. Se me perguntares a razão deste nome, ficarás sem resposta; foi o primeiro que me lembrou, e talvez porque a Ristori representava então a Pia de Tolomei. Assim como chamei Sílvia à outra, assim chamei Pia a esta; mania de lhe dar um nome. A diferença é que este se prestava melhor que o outro a alusões poéticas e morais; atribuí naturalmente à desconhecida a piedade de uma grande alma para com uma pobre vida, e disse isto mesmo em verso, — rimado e solto (ASSIS, 2015d, p. 279).</p>
<p>Romance: <i>Quincas Borba</i> (1891). Capítulo CXLVIII</p>	<p>Dante, que viu tantas coisas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois. Rubião era ainda dois (ASSIS, 2015a, p. 864).</p>
<p>Romance: <i>Dom Casmurro</i> (1899). Capítulo XXXII</p>	<p>(...) Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar Poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, —para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse (ASSIS, 2015a, 939-940).</p>
<p>Romance: <i>Esaú e Jacó</i> (1904). Capítulo CXIII</p>	<p>Flora, se visse os gestos de ambos, é provável que descesse do Céu, e buscasse maneira de os ouvir perpetuamente, uma Beatriz para dois. Mas não viu ou não lhe pareceu bem descer. Talvez não achasse necessidade de tornar cá, para servir de madrinha a um duelo que deixara em meio (ASSIS, 2015a, p. 1185).</p>

Eis então o nosso levantamento parcial sobre as referências machadianas, sem citação de versos, a Dante e/ou à obra, *A divina comédia*. Insistimos que não temos a pretensão de esgotar o tema. Um levantamento exaustivo sobre estas referências escapa aos objetivos dessa tese. Contudo, com o levantamento parcial que temos até o momento, somado ao levantamento exaustivo das citações diretas de versos dantescos realizada por Bizarri e completada por Moraes, podemos fazer algumas observações gerais.

Machado cita ou se refere a episódios do *Inferno* e do *Purgatório*, o *Paraíso* fica de fora. Em sua maioria, são episódios conhecidos e muito citados: a chegada ao Inferno, a entrada na *Città*, as passagens sobre Francesca e Ugolino, dentre outros personagens dantescos. Algumas citações e referências são caras a Machado e se repetem ao longo da sua obra.

Considerando que dentre os romances machadianos com citações diretas de versos dantescos, levantadas por Bizarri, já foram estudados, da chamada fase da maturidade do escritor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Esau e Jacó*, nos propomos aqui a estudar os romances restantes, ou seja, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. No estudo dos dois romances, consideraremos tanto as citações dantescas quanto as referências dantescas sem versos, além de convocarmos outras obras machadianas listadas nessa introdução onde essas citações ou referências se repetem e que possam de algum modo contribuir para a interpretação de Machado de Assis a partir de Dante.

A tese se estruturará do seguinte modo:

No capítulo um, veremos a introdução de Dante Alighieri no Brasil e de sua obra, *A divina comédia*. Destacaremos os primeiros leitores de Dante, e ainda versaremos acerca dos principais escritores que antes de Machado de Assis fizeram referências à obra do poeta italiano, tais como: Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Castro Alves. Comentaremos também as traduções parciais e integrais de *A divina comédia* para o português desde a de 1843, que foi a do italiano Luís Vicente De Simoni, passando pela tradução do canto XXV do *Inferno*, realizada por Machado de Assis em 1874, a qual analisaremos até a tradução, em edição bilíngue, de Italo Eugenio Mauro, de 2010, que utilizaremos nessa tese.

O capítulo dois será dedicado ao estudo do romance *Dom Casmurro*, publicado em 1899. Nele analisaremos a citação que Machado fez dos versos 143 e 144 do canto XXXIII do *Purgatório*, além de uma referência sem citação de verso à obra *A divina comédia*, registrada no nosso levantamento. Dialogaremos aqui com os trabalhos de Helen Cadwell (1960), Silviano Santiago ([1978]/2000), John Gledson ([1984]/2005), Roberto Schwarz (1991) e (1997), Valentim Facioli (1998) e Alfredo Bosi ([1999]/2007), dentre outros críticos.

O capítulo três tratará do último romance de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, publicado em 1908, pouco antes da morte do autor, no qual estudaremos duas citações do canto V do *Purgatório*, versos 93 e 133, e uma referência sem citação de verso sobre *A divina comédia*, registrada no levantamento de Bizarri. Estabeleceremos então um diálogo, sobretudo, com os trabalhos de John Gledson (1986), Cilene Margarete Pereira (2007), Luiza Franco Moreira (2009), Pedro Fragelli (2014) e Teresinha Zimbrão da Silva (2015).

Todos esses trabalhos têm em comum a defesa da não confiabilidade do narrador machadiano, seja este o advogado e ex-seminarista Bento Santiago, narrador de *Dom Casmurro*, seja o conselheiro e diplomata aposentado Aires, narrador do *Memorial de Aires*. A partir das referências dantescas listadas nessa introdução, dialogaremos com esses trabalhos acrescentando diversas considerações, sobretudo no que diz respeito à temática da traição, presente e relevante em ambos os romances e também em *A divina comédia*. Esperamos que esses acréscimos aos críticos anteriores venham a contribuir de modo relevante para os estudos machadianos, além disso, explicitaremos ainda, nas considerações finais da tese, a potencial contribuição de Machado de Assis para a definição, ainda em curso dentro do contexto literário, do termo apropriação.

1. DANTE NO BRASIL

Ao que se consta, o primeiro exemplar de *A divina comédia*, no Brasil, foi encontrado antes do século XVII, conforme assinalou o estudioso dantiano, Luís da Câmara Cascudo, em *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil* (1963). Segundo Cascudo, o pesquisador Alcantara Machado apresentou a hipótese de que a obra de Dante teria chegado aqui por intermédio de uma mulher estrangeira e alfabetizada, fato raro para a época, e sobre o qual ele nos informa:

Alcantara Machado (1875-1941) entremostra uma possibilidade (...) no espólio de Manuel Vandala há um volume de um título truncado: *La Divina...* Dar-se-á que o poema do Alighieri tenha leitor em São Paulo? Esse Manuel Vandala era casado com mulher estrangeira e alfabetizada, raridade notável no possível meado do século XVII, época presumível do fato. “Dentre as criaturas do sexo feminino que aparecem nos inventários somente duas sabem assinar o nome. São Leonor de Siqueira, viúva de Luis Pedroso e sogra do capitão-mor Pedro Taques de Almeida, e Madalena Holsquor, viúva de Manuel Vandala, que parece flamenga. Seria uma outra e bem diversa *La Divina*, espanhola, ou italiana, sem presente identificação? A primeira edição impressa da *Divina Commedia* é de abril de 1472 (Ludovico Dolce, imp. Giolito, Foligno) e o título, pelo qual se eternizou, aparece inicialmente na edição veneziana de 1555. É apenas uma vaidosa esperança do leitor seiscentista no Brasil (CASCUDO, 1963, p. 26-27).

Outra hipótese é que os primeiros exemplares da obra italiana estavam concentrados com os jesuítas, que vinham de Portugal para o Brasil, com o objetivo de catequizar os índios, trazendo das terras portuguesas a literatura que apreciavam. Segundo o estudioso Romeu Porto Daros, provavelmente foi na Bahia que se iniciou a circulação de *A divina comédia*: “No Brasil Colônia dos primeiros momentos da nação, a circulação de exemplares da obra de Dante deve ter ocorrido na Bahia, sede do Governo Geral e da escola de formação da Companhia de Jesus” (DAROS, 2012, p. 99).

Cabe comentar que deveria haver outros registros sobre a *A divina comédia*, entretanto, devido à expulsão dos jesuítas, uma parte do acervo deles se perdeu, e por isso ficou difícil encontrar mais informações acerca da chegada da obra italiana e sobre a existência de outros exemplares e publicações, como destacou o crítico Marco Lucchesi em *Navegações pela obra clássica de Dante* (2013):

O poema sacro fazia parte do acervo de jesuítas e beneditinos, cujo registro do primeiro exemplar da *Comédia*, segundo Câmara Cascudo, remonta ao século XVII. Devia haver outros e anteriores registros. Mas, após a expulsão dos jesuítas, as bibliotecas dos colégios como que dissolveram, vendidas, furtadas, ou, ainda, e principalmente, “espedaçadas do bicho”, com diz o auto

de inventário dos livros achados no colégio dos jesuítas do Rio, em 1725 (LUCCHESI, 2013, p. 97-98).

Com efeito, nos três séculos do Brasil colonial, o poeta Dante não esteve muito presente, em virtude de duas circunstâncias: inicialmente a hegemonia dos jesuítas no Brasil, depois a ascensão do movimento iluminista, tal como assinalou o pesquisador Romeu Porto Daros:

Duas razões, entre outras, podem ajudar a explicar a baixa presença de Dante nos três primeiros séculos de existência do Brasil: primeiramente pelo domínio clerical do ensino. O *Ratio Atque Instituto Studiorum*, abreviadamente *Ratio Studiorum*, idealizado por Inácio de Loyola e publicado em 1599, era o método pedagógico que estabelecia normas para regulamentar o ensino nos colégios jesuítas. Em 1570, vinte e um anos após a sua chegada ao Brasil, a rede educacional jesuíta já era composta por cinco escolas de instrução elementar (Porto Seguro, Ilhéus, São Vicente, Espírito Santo e São Paulo de Piratininga) e três colégios (Rio de Janeiro, Pernambuco e Bahia). Este sistema hegemonizou a educação brasileira até 1759, quando os jesuítas foram expulsos do Brasil por decisão de Sebastião José de Carvalho, o marquês de Pombal, primeiro-ministro de Portugal, em decreto assinado por Dom José I. O momento político da Europa, neste período, era marcado pelo absolutismo, que tinha no iluminismo sua oposição. No contexto de inspiração iluminista, ocorre a perseguição e expulsão da congregação religiosa de todos os domínios portugueses. A segunda razão se explica pela ascendência das ideias do movimento francês iluminista na intelectualidade brasileira, no decorrer do século XVIII. Como se constata, a censura às ideias e à obra de Dante, paradoxalmente, se deu, de um lado pela Igreja Católica, que via na sua obra um forte anticlericalismo e, de outro lado, pelos iluministas, que consideravam sua obra religiosa, e, portanto, contrária ao laicismo da doutrina. Nesse período, não se tem conhecimento de traduções brasileiras da *Divina Comédia* (DAROS, 2012, p. 100-101).

Neste sentido, os escritores que se inspiraram em Dante surgiram de modo tímido e esparsamente. Muitos deles eram religiosos e aproximaram-se da obra dantiana devido à temática teológica e cristã que a *A divina comédia* versava. Ao que se consta, foram quatro autores que inicialmente compuseram seus textos literários apropriando-se de Dante, dentre eles temos:

Padre José de Anchieta (1534-1597), que, no auto *Na Vila de Vitória*, usa uma alegoria para se referir à *Ingratidão* que se assemelha à alegoria da Loba do primeiro canto da *Divina Comédia*. Bento Teixeira (1561-1618), que escreveu *Prosopopéia*, publicada em 1601, e Frei Manuel de Itaparica (1704-1768), que escreveu *Eustaquidos*, são autores de duas epopeias que carregam elementos da *Divina Comédia*. O Frei Francisco de São Carlos (1763-1829) escreveu o poema *A Assunção da Santíssima Virgem*, um dos casos de evidência da presença de Dante (DAROS, 2012, p. 99).

Foi somente no século XIX que a obra dantiana passou a ser mais revisitada e também citada na literatura brasileira, visto que anteriormente foram poucos os escritores que apropriaram-se de Dante. Sobre isso enfatizou Lucchesi:

A ideia de Dante como gênio exilado e incompreendido cresce a partir do século XIX, e a *Comédia* torna a povoar a bibliópolis daqui e de além-mar. No Romantismo, o Inferno parece adequar-se ao prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, com seus olhos binários, atraídos pela oposição do belo e do feio, locatários de um mesmo território (LUCCHESI, 2013, p. 98).

De fato, os autores românticos, como veremos, identificaram-se com a obra de Dante Alighieri, inspirando-se nos personagens Ugolino e Francesca, pois eles representavam figuras bem heroicas, coadunados com os ideais do Romantismo brasileiro, dado que a figura do herói compunha o enredo das obras deles: “A época romântica sentiu muitas afinidades com Dante, e a celebridade que cerca diversos episódios essenciais de *A divina comédia* data do século XIX. Durante esse período Ugolino e Francesca da Rimini são os heróis românticos” (MASSA, 2008, p. 85). Nota-se que Francesca comparece no canto V do *Inferno* e o Conde Ugolino está presente no canto XXXIII.

1.1 Os primeiros leitores de Dante

A presença de Dante, no Brasil colônia, já era notável através de citações dos versos dantianos. Os escritores coloniais faziam referências explícitas ou implícitas aos textos do poeta. O crítico Marco Lucchesi particularmente nos aponta dois autores que citaram a obra do literato italiano antes do Romantismo, o padre Antônio Vieira (1608-1697) e o frei Manoel de Santa Itaparica (1704-1768):

Antes de Machado, Dante floresce na poesia dos poetas coloniais, que ou realizaram translatos ou lhe multiplicaram as citações, absorvendo parte do cenário do Inferno e de sua temperatura, como é o caso de Manoel de Santa Itaparica em *Estáquidos*, quando ecoam os harmônicos do canto 3 do Inferno: Angústias, dores, pena e sentimento, / suspiros, ânsias e penalidades, / gemidos tristes e cruel tormento, / (...) A mesma atmosfera de horror surge com redobrada energia nos sermões de Antônio Vieira (...). As entranhas satânicas do engenho de açúcar, definido como “doce inferno”, são assim descritas pelo padre Vieira: “E, verdadeiramente, quem vir na escuridão da noite aquelas fornalhas tremendas perpetuamente ardentes; as labaredas que estão saindo aos borbotões de cada uma, pelas duas bocas ou ventas por onde respiram o incêndio” (LUCCHESI, 2013, p. 96).

Outros poetas e leitores de Dante que se inspiraram em *A divina comédia* foram os românticos Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães.

Vale pontuar que eles se basearam nos episódios e nos personagens mais conhecidos do livro dantiano, tal como sublinhou Lucchesi:

As leituras se repetem, quase todas centrípetas, ou seja, desinteressadas pelo organismo da *Divina Comédia*, em prol de personagens recortadas, que lembrem os traços de Quasímodo de Notre Dame. O ímã dessa tendência atraía apenas o ferro de um punhado de nomes e episódios, minando a poderosa unidade da *Comédia*. Donde a quantidade de virgílios e beatrizes, francescas e ugolinos, capazes de alimentar a fome de citações de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães (LUCCHESI, 2013, p. 98).

Para uma melhor visualização, explicitaremos a relação de alguns dos principais escritores que mencionamos acima, ao poeta italiano, buscando exemplificar a produção literária deles. Nosso objetivo não é esgotar o assunto, mas tão somente demonstrar a importância que Dante Alighieri representou para a Literatura Brasileira, já que, muitas vezes, foi citado e referenciado.

Nosso recorte contemplará o Romantismo, uma vez que é a partir desse período que poderemos observar uma maior frequência de referências a Dante. Perceberemos que a presença dantiana, anteriormente considerada ocasional e escassa, aos poucos foi se tornando bem expressiva, demonstrando o quanto o poeta italiano foi apreciado e estimado pelos autores brasileiros, então vejamos:

Quadro 10: Gonçalves de Magalhães e Dante

Gonçalves de Magalhães (1811-1882)	Referência de Magalhães a Dante
Poesia: “Roma, no Coliseu” (1836)	Chega aos campos que o Arno fertiliza; Entra em Florença, e em Santa Cruz visita De Dante a sepultura. Sentado está com merencório gesto; Dir-se-á qu’inda do Inferno hórridas cenas Se lhe antolham; e o mísero Ugolino Mirrado entre cadáveres corruptos Dos inocentes filhos, miserandos, Como esfaimado tigre ossos roendo. Pousa na destra o rosto, e co’a sinistra Sustenta o imortal livro; Chora de um lado a Poesia, e do outro Itália veneranda está dizendo: —ONORATE L’ALTISSIMO POETA (MAGALHÃES, 1865, p. 78).

Poesia: “Em Ferrara” (1836)	Homero, mendigou de porta em porta! Tu, oh Ravena, o fugitivo Dante Viste iracundo praguejar seu fado. (MAGALHÃES, 1865, p. 93).
-----------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 11: Manuel de Araújo Porto Alegre e Dante

Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)	Referência de Manuel Araújo a Dante
Poesia: “Colombo” (1866) Canto I	Da Cruz siderea, que previra o Dante Em fatídico enlevo, quando illeso E adeosado quebrou do inferno as portas, E a teus pés, aspirando a gloria eterna, De estrellas enflorou a excelsa fronte! (ARAÚJO, 1866, p. 74)
Poesia: “Colombo” (1866) Canto VII	O homem de tres almas! Sobranceiras A tantas ruínas, luminosas, vivas, As grandes vozes se ouvirão ainda De Petrarca, Ariosto, Tasso e Dante! (ARAÚJO, 1866, p. 167)
Poesia: “Colombo” (1866) Canto XVII	De Dante o espectro pesará sobre ella, Como a torre de Giotto, té que a Itália O guelfo diadema aos pés arroje; Com ellas cahirão, Genua a suberba, Por minha inspiração; Varsovia (ARAÚJO, 1866, p. 387)

Quadro 12: Gonçalves Dias e Dante

Gonçalves Dias (1823-1864)	Referência a Dante e a sua obra	Versos d’<i>A divina comédia</i>
Poesia: “Recordação” (1846) <i>Primeiros Cantos</i>	Nessun maggior dolore... -- Dante (epigráfe) (DIAS, 1969, p. 28).	Nessun maggior dolore ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 121).
Poesia: “O Vate” (1846) <i>Primeiros Cantos</i>	E o vate entanto o pálido semblante Meditabundo sobre as mãos firmara, Suplicando ao Senhor do interno d'alma. Foram santos então. - Homero o mundo Criou segunda vez, - o inferno o Dante (DIAS, 1969, p. 49).	

Quadro 13: Álvares de Azevedo e Dante

Álvares de Azevedo (1831-1852)	Referência a Dante e à sua obra	Versos d'A divina comédia
Poesia: "O poeta" <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	<i>Ricorditi di me.....</i> DANTE, <i>Purgatório</i> (AZEVEDO, 1996, p. 27).	ricorditi di me, che son la Pia (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> V, 133).
Poesia: "Crepúsculos na montanha" <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	<i>Lo bel pianeta he ad amar conforta</i> <i>Faceva tutto rider l'oriente</i> DANTE, <i>Purgatório</i> (AZEVEDO, 1996, p. 43).	Lo bel pianeto che d'amar conforta/ faceva tutto rider l'oriente (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> I, 19).
Poesia: "Hinos do profeta" <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	Milton, Homero e Dante, Sonhar-se, num delírio momentâneo, A alma da criação e o som que vibra A terra palpitante... (AZEVEDO, 1996, p. 86)	
Poesia: "Ideias Íntimas" <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	Junto do leito meus poetas dormem — O Dante, a <i>Bíblia</i> , Shakespeare e Byron (AZEVEDO, 1996, p. 112).	
Poesia: "Boêmios" <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	Com Dante e Ariosto eu hei de ver-me... Se eu fizer um poema, certamente (AZEVEDO, 1996, p. 115).	
Poesia: "É ela! É ela!" <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	É ela! é ela! meu amor, minh'alma, A Laura, a Beatriz que o céu revela... É ela! é ela! — murmurei tremendo, E o eco ao longe suspirou — é ela! (AZEVEDO, 1996, p. 143).	
Poesia: Fantasia <i>Lira dos Vinte Anos</i> (1849)	<i>Quanti dolci pensier, quanto disio!</i> DANTE (AZEVEDO, 1996, p. 151).	
Peça teatral: <i>Macário</i> (1852)	O amor? Que te disse que era o amor? É uma fome impura que se sacia. O corpo faminto é como o conde Ugolino na sua torre — morderia até num cadáver (AZEVEDO, 1988, p. 14).	
Peça teatral: <i>Macário</i> (1852)	A poesia morre — deixá-la que cante seu adeus de moribunda — Não escutes	

	<p>essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para apaixonar-se pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita. Músicos — nunca serão Beethoven nem Mozart.</p> <p>Escritores — todas as suas garatujas não valerão um terceto do Dante (...) É que ele pensa que a música do verso é o acompanhamento da harmonia das ideias e ama cem vezes mais o Dante com sua versificação dura, os rasgos de Shakespeare com seus versos ásperos, do que os alexandrinos feitos a compasso de Sainte-Beuve ou Turquety (...) Ilusões! O amor — a poesia — a glória. — Ilusões! Não te ris tu comigo da glória. — Ilusões! Não te ris tu comigo da glória, como eu rio dela? A glória! entre essa plebe corrupta e vil que só aplaude o manto do Tartufo e apedreja as estátuas mais santas do passado! Glória! Nunca te lembras do Dante, de byron,] de Chatterton o suicida? (AZEVEDO, 1988, p. 37-39).</p>	
<p>Poesia: “Ato único” <i>Poemas malditos</i> (1853)</p>	<p>Um céu mais glorioso, ali com Tasso, Com Dante e Ariosto eu hei de ver-me (AZEVEDO, 1988, p. 18).</p>	
<p><i>O poema do Frade</i> (1853)</p>	<p>O que herói de novelas assemelha. Vemos agora a poesia a rodo! Nem há nos botequins face vermelha, Amarelo caixeiro, alma de lado, Nem Bocage d'esquina, vate imundo, Que não se creia um Dante vagabundo! (AZEVEDO, 1988, p. 48).</p>	
<p><i>O poema do Frade</i> (1853)</p>	<p>Não teve o Dante mágoa mais profunda Quando na sombra ergueu o condenado, De um crânio carcomido a boca imunda E enxugou-a em cabelo ensanguentado: E contou sua lívida vingança Na mansão da eternal desesperança! Nem mais estremeceu quando o passado</p>	

	<p>Do túmulo na sânie revivia. . . Quando o velho rugindo sufocado De fome e raiva ainda se torcia. . . Como quando as crianças se mordiam, E ardentes, moribundas, pão! pediam! Quando contou as noites regeladas E o ar da podridão. . . e a fome impura Saciando nas carnes desnervadas De seus filhos. . . de sua criatura! Como a pantera emagrecida come Os filhos mortos p'ra cevar a fome! Acordei ao tremer de calafrios Com o peito de mágoas transbordando; Enxuguei com a mão suores frios Que sentia na face porejando! E um dia o pesadelo que eu sentira Mesclou-se aos moles sons de minha lira (AZEVEDO, 1988, p. 50-51).</p>	
<p>Poesia: “Invocação” <i>Poemas malditos</i></p>	<p>De infrene inspiração a voz ardente Como o galope do corcel da Ucrânia Em corrente febril que alaga o peito A quem não rouba o coração — ao ler- te? Foste Ariosto no correr dos versos, Foste Dante no canto tenebroso (AZEVEDO, 1988, p. 56).</p>	
<p>Conto: Bertram <i>Noite na taverna</i> (1855)</p>	<p>— Quem eu sou? na verdade fora difícil dizê-lo: corri muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida. Fui poeta e como poeta cantei. Fui soldado e banhei minha fronte juvenil nos últimos raios de sol da águia de Waterloo. Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século. Bebi numa taverna com Bocage — o português, ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante e fui a Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado (...) — Muito bem! adivinhaste. Só erraste não dizendo que talvez ambas as coisas a um tempo. Sêneca o disse: — a poesia é a insânia. Talvez o gênio seja uma alucinação e o entusiasmo precise da</p>	

	embriaguez para escrever o hino sanguinário e fervoroso de Rouget de l'Isle, ou para, na criação do painel medonho do Cristo morto de Holbein, estudar a corrupção no cadáver. Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron havia uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe? (AZEVEDO, 1988, p. 10).	
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Quadro 14: Junqueira Freire e Dante

Junqueira Freire (1832-1855)	Referência de Junqueira Freire a Dante
Notas de <i>Inspirações do claustro</i> (1855)	Eu confesso-me, pois, eclético: quero dizer que tenho a ambição de abarcar o mundo, não como Alexandre em seu todo, mas como os Apícios em seu melhor. Si diviso lá n'um ponto do céu um crepúsculo de poesia, tomo o pegaso de Homero, ou o anjo de Milton, e para lá me arrojoo. Si sonho que n'uma caverna do abismo esconde-se uma figura poética, para lá me encaminho também pela mão de quem guiou Orpheu, ou pela mão de quem guiou o Dante (FREIRE, 1867, p. 228).
Notas de <i>Inspirações do claustro</i> (1855)	É-me preciso, todavia, dizer uma cousa. No canto fúnebre à morte do meu melhor amigo França-Esbouças, digo que tenho uma alma feita a um ceticismo inato. Há quase uma hipérbole poética. Meu ceticismo não é um pyrrhonismo absoluto, mas essa dúvida que Descartes aconselhava, essa dúvida do Dante: Che non men che saper, dubbiar m'aggrada. Isto sou eu, e não mais. Que importa, porém, o que eu seja? (FREIRE, 1867, p. 230).

Quadro 15: Castro Alves e Dante

Castro Alves (1847-1871)	Referência a Dante e à sua obra	Versos d'<i>A divina comédia</i>
Poesia: “Mocidade e morte” (1870)	E perto avisto o porto Imerso, nebuloso, o sempre noite Chamado — Eternidade. — Laurindo. Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. Dante (ALVES, 1997, p. 88).	Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> III, 9).

Poesia: “Poesia e Mendicidade” (1870)	Tasso implora um olhar! / Vai Ossian mendicante... / Caminha roto o Dante! / e pede pão Camões (ALVES, 1997, p. 33).
Poesia: “Navio Negroiro” (1880)	Era um sonho dantesco... o tombadilho / Que das luzernas avermelha o brilho (ALVES, 1997, p. 280).
Poesia: “Navio Negroiro” (1880)	Qual um sonho dantesco as sombras voam!... / Gritos, ais, maldições, preces ressoam! (ALVES, 1997, p. 281).

Ao longo da produção literária desses escritores, percebemos o quanto eles dialogaram com o texto dantiano, fazendo referências ao *Inferno* e ao *Purgatório*. Escritores esses que são anteriores a Machado, provavelmente foram lidos por ele. Neste sentido, Machado também enveredou por este caminho, fazendo referências com ou sem citações de versos a Dante e a sua obra. Sabemos que ele, em 1864, já lia e citava o escritor italiano, iniciando esta jornada com o poema “Versos a Corina”. A partir daí a frequência de Dante em suas obras foi aumentando e ocupando outros gêneros literários a que o autor brasileiro veio se dedicar.

1.2 As traduções de *A divina comédia* para o português

Para traduzir Dante, é preciso que o intérprete possua a envergadura de um verdadeiro poeta, pois semelhante proeza requer um notável esforço de talento e de língua (CENNI, 1975, p. 313).

Nos tempos do Brasil colonial, a tarefa de verter os livros em língua estrangeira para a língua portuguesa era praticamente inexistente, visto que não era de interesse da coroa portuguesa incentivar, em sua colônia, uma vida intelectual e literária. O único objetivo dos portugueses era obter lucro, através do ouro e das especiarias, por isso o governo absolutista português proibia e controlava as ideias que vinham do exterior que pudessem prejudicar a dominação aqui exercida, assim evidenciou o crítico José Paulo Paes em *Tradução: a ponte necessária* (1990):

A tradução, entendida como atividade regularmente exercida para atender à demanda literária de um público leitor, não existiu nem poderia jamais ter existido no Brasil colonial. Durante os três séculos em que esteve sob a tutela sufocante do absolutismo português, a vida intelectual do país foi mofina. Interessado tão-só nos produtos agrícolas ou no ouro que daqui extraía, e na exclusividade do mercado de que aqui dispunha para as suas mercadorias,

Portugal fez o quanto pôde para manter a sua colônia transatlântica em estado de inferioridade mental. Não só proibiu a instalação no Brasil de uma universidade e de tipografias como também, através de uma censura férrea e de um ensino jesuítico de índole retrógrada e imobilista, cuidou de impedir a circulação de perigosas “ideias estrangeiras”. Se se tiver em conta que o papel da atividade tradutória é precisamente o de pôr as “ideias estrangeiras” ao alcance do entendimento nacional, não será difícil entender por que ela praticamente inexistiu durante o nosso período colonial (PAES, 1990, p. 11-12).

Ao que se tem registro, no século XVII, é possível encontrar algumas traduções de poucos livros. Em 1618, em Lisboa, o Padre Antônio de Araújo traduziu o *Catecismo na língua brasílica*. Na produção literária, Gregório de Matos parodiou alguns escritores estrangeiros, e um esquecido letrado, Diogo Gomes Carneiro, realizou algumas versões de obras para o português. Embora, tais traduções pudessem ser notadas, configuravam-se como casos isolados, sobretudo, aquelas de obras literárias quase inexistentes. Nos finais do século XVIII, os poetas mineiros, Cláudio Manuel da Costa e José Basílio da Gama, traduziram as poesias do poeta italiano Pietro Metastasio. A respeito disso nos evidenciou Paes:

Talvez se possa considerar como um dos marcos históricos da tradução entre nós a publicação em Lisboa, no ano de 1618, de um *Catecismo na língua brasílica*, preparado pelo Pe. Antônio de Araújo. (...) Como tradução adaptativa também, mas já agora de índole exclusivamente literária, se podem considerar as paráfrases ou imitações de Quevedo e Gôngora encontráveis na produção de Gregório de Matos, o mais importante poeta barroco das Américas. Sílvio Júlio as considerava deslavados plágios, mas Wilson Martins pondera que, em certos casos, o suposto plágio “nada ficava devendo ao original, se é que o não melhorava”. Quanto às traduções em prosa deixadas por Diogo Gomes Carneiro, um esquecido letrado brasileiro do século XVII cuja sermonística foi recentemente avaliada por Massaud Moisés no volume inicial de sua *História da literatura brasileira*, e que verteu do latim a *História da guerra dos tártaros*, de Valente d’Oliveira, do toscano parte da *História do capuchinho escocês*, de Renchino, bem como, do castelhano, uma obra edificante de Nieremberg, pode-se dizer que elas têm interesse meramente histórico (...) Cláudio Manuel da Costa, além de ter sido o autor dos melancólicos sonetos cuja “imaginação da pedra” levou Antônio Cândido a considerá-lo, dos poetas mineiros, “o mais profundamente preso às emoções e valores da terra”, traduziu, ora em rima solta, ora em boa prosa teatral, sete peças de Pietro Metastasio, criador do melodrama poético que tanto o celebrizou na Europa dos setecentos; o dramaturgo italiano, por sua vez, dedicou ao seu devotado tradutor brasileiro uma cantata e um drama lírico. Outro árcade mineiro, José Basílio da Gama, também verteu para o português um poema de Metastasio, *A liberdade*, que chegou a ser publicado em volume (Lisboa, 1776) (PAES, 1990, p. 12).

Somente com a chegada de D. João VI que o Brasil começou a modificar-se e a transformar-se, pois, para manter a coroa portuguesa, acostumada ao conforto e à regalia, em

terras brasileiras, era preciso que o progresso aqui chegasse, alterando, por consequência, a vida social e cultural do país. Dessa maneira, em 1808, a primeira tipografia foi fundada, e, a partir disso, as traduções tiveram o seu espaço no cenário brasileiro. Foi, neste período, que várias obras literárias passaram a aumentar e a circular, possibilitando que os leitores tivessem acesso aos grandes escritores da literatura Ocidental:

A impressão de jornais e livros só se tornaria possível após a vinda de D. João VI para cá, quando o Brasil finalmente se abre para o mundo, inclusive o mundo das ideias. Em 1808 fundou-se no Rio a Imprensa Régia, a nossa primeira tipografia, já que as tentativas anteriores de aqui instalar pelos haviam sido severamente coibidas pelo governo colonial. Dois anos depois de sua fundação, a Imprensa Régia imprimia um livro traduzido pelo conde de Aguiar, o *Ensaio sobre a crítica*, do poeta inglês Alexander Pope (...) Entre as obras traduzidas que a Imprensa Régia editou por essa época, figuravam igualmente as *Várias sentenças de Ovídio*, traduzidas por J. Alexandre da Silva; em versão de Lima Leitão, as *Cantatas de Jean-Baptiste Rousseau*, poeta neoclássico francês hoje esquecido e que não se deve confundir com Jean-Jacques Rousseau; e os *Provérbios de Salomão*, traduzidos em quadrinhas rimadas por José Elói Otoni. Mineiro, contemporâneo da Inconfidência, Otoni viveu alguns anos na Europa (PAES, 1990, p. 13-14).

Enfim, em meados do século XIX, o escritor Dante Alighieri foi apresentado ao público leitor brasileiro, por meio da primeira tradução no Brasil de partes de *A divina comédia*, realizada por um italiano, residente no Rio de Janeiro, Luís Vicente De Simoni, em *Ramalhete poético do parnaso italiano*, publicada em 1843. Nesta obra, De Simoni verteu não somente Dante, mas também outros poetas italianos, tais como: Petrarca, Ariosto e Monti, além disso dedicou essa antologia ao Imperador Dom Pedro II.

Vale ressaltar que, no prefácio, o tradutor italiano faz considerações relevantes sobre alguns princípios que julgava importantes em versões de obras estrangeiras. Ao que indica, ele compreendia a tradução como uma cópia do original em que se devia observar a fidelidade ao autor, aproximando-se sempre do texto de origem, a fim de preservar o vocabulário, a métrica e o estilo do escritor vertido. Sobre isso pontuou o tradutor:

Persuadidos de que toda uma versão é como a cópia de um quadro, e de que a cópia melhor e mais perfeita deste é a que não só o desenho, mas as sombras, cores, estilo e graça do original reproduz sobre outra superfície: geral e constante cuidado nosso foi sempre nas versões que fizemos, o fazermos passar para qual delas, ou todos ou o maior número de elementos de beleza, que distinguirão o original e sobretudo os mais salientes, e que constituirão o seu caráter principal: alvo a que sempre deve dirigir-se a mira de todo bom tradutor (DE SIMONI, 1843, p. VI).

De Simoni não realizou a tradução integral de *A divina comédia*, só de alguns cantos. No total, foram sete cantos, sendo que três deles correspondem ao canto inicial de cada uma das partes, que seriam: os Cantos I do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*. Como podemos notar, esses cantos procuraram dar uma noção geral do assunto tratado pela obra, apresentando-a. Os Cantos V e XXXIII do *Inferno* também foram vertidos; na verdade, eles constituem os episódios mais famosos e conhecidos dos leitores de Dante. O Canto V narra a respeito do casal de amantes, Paolo e Francesca, que foram condenados ao *Inferno* devido à infidelidade. Já o canto XXXIII traz a história do Conde Ugolino que morreu de forma bem dolorosa. O último canto foi o XXXI do *Paraíso* que retrata a chegada de Beatriz ao assento celeste. Assinalemos que De Simoni realizou do *Inferno* apenas uma tradução parcial: no canto V, traduziu os versos 70 até 142, e no canto XXXIII, os versos 1 até 88.

Em relação aos aspectos estilísticos do texto, o tradutor conservou a mesma forma dantiana, preservando a metrficação, e seguindo a sequência (ABC/ BCB/ CDC/ DED) do texto original. Os versos decassílabos⁶ e a *terza* rima dantianas também foram mantidos, como podemos observar no exemplo da primeira estrofe do Canto I do *Inferno* de Dante: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura/ Che la diritta via era smarrita” (Inf. III, 1-3), quando comparada com a tradução de De Simoni: “No meio do correr da nossa vida/ Me achei andando em uma selva escura/ Pois a estrada direita ia perdida” (Inf. III, 1-3).

Na verdade, De Simoni teve o cuidado de produzir uma versão que preservasse não somente o sentido do texto literário de origem, mas também os elementos estilísticos, o que conferiu a qualidade dessa versão, uma vez que a tarefa de traduzir harmonicamente e ritmicamente um texto poético em uma outra língua não é um trabalho fácil, bem como comentou o teórico francês Étienne Dolet em *Clássicos da tradução* (2006):

A boa tradução não só haverá de cuidar do sentido, da *intention de l'auteur* [intenção do autor], mas os recriará na língua de chegada com toda a sua força e esplendor, produzindo um texto harmônico, rítmico, retórico, literário. A função da retórica é harmonizar e embelezar a alma e o corpo de cada discurso, torná-lo estilisticamente atrativo, por isso a essência desta *ars* se encontra na *elocutio* [elocução]. E das partes da *elocutio*, a que mais zela pela estética é o *ornatus* [ornamentação]. Entre os elementos que, por sua vez, compõem o *ornatus*, o que toca diretamente à boa composição é a *compositio*, a correspondência prosaica da versificação poética (DOLET, 2006, p. 82).

⁶ Observa-se que a contagem de sílabas poéticas do italiano é diferente do português. Sendo assim, é preciso considerar que na métrica italiana os versos de Dante são hendecassílabos e não decassílabos. Neste sentido, os versos dantianos foram traduzidos em belos decassílabos por De Simoni.

De fato, a tradução de Luís Vicente De Simoni foi de vital importância para a inserção de Dante na língua portuguesa. Além disso, nas últimas páginas de sua obra, o tradutor fez uma pequena apresentação de 25 escritores de língua italiana traduzidos, contribuindo para que eles fossem conhecidos e estudados. A sumária bibliografia sobre Dante traz uma breve introdução sobre a origem do poeta. É possível perceber a admiração que De Simoni possuía pelo escritor italiano, descrevendo-o de forma bastante elogiosa, tal como notamos neste trecho:

Foi o homem mais sábio do seu século, e de um saber universal para aquela época que chama-se século de Dante. (...). Nenhum sábio, nenhum poeta foi dotado de uma imaginação mais forte, mais grande e mais variada do que ele. A este respeito o seu poema é superior a todos os que tem sido escritos, e é duvidoso que alguém para o futuro possa superá-lo (DE SIMONI, 1843, p. 1).

Quanto *A divina comédia*, o tradutor italiano percorreu acerca da organização estrutural de seus cantos, e ainda fez um resumo do enredo da obra, tecendo comentários que ajudam a entender um pouco o contexto em que ela está inserida. Assim lemos:

O seu poema compõe-se de 100 cantos em terça-rima ou tercetos, contendo ao todo 14113 versos hendecassílabos ou heroicos, isto é, 1.153 menos que o do Tasso. É dividido em três partes: 1º Inferno; 2º Purgatório; 3º Paraíso. A primeira com 34, e as outras com 33 cantos cada uma. É uma viagem que o poeta finge ter feito por essas três partes: nas duas primeiras em companhia de Virgílio, e a terceira em companhia de Beatriz sua amada (...) Nesta viagem descreve o Inferno, o Purgatório e o Paraíso tais quais sua imaginação lhe figurou, e várias espécies de tormentos sofridos, e bem-aventuranças gozadas pelas pessoas que finge lá encontrar, com as quais fala e tem várias conversas, e algumas das quais indica por seus nomes. Muitas delas são da antiguidade, mas a maior parte são dos seus tempos, e algumas destas até ainda viventes na sua época e cuja alma ele já põe no Inferno, enquanto o corpo ainda anda neste mundo animado por um demônio (DE SIMONI, 1843, p. 1-2).

Com efeito, a versão de *A divina comédia*, realizada por De Simoni, serviu de inspiração para outras traduções posteriores, algumas delas foram as mesmas dos episódios escolhidos pelo tradutor italiano, como é o caso da que foi realizada pelo imperador D. Pedro II. Ele traduziu parcialmente os dois cantos mais famosos da obra italiana: o canto V e o canto XXXIII do *Inferno*. Segundo o pesquisador Romeu Portos Daros, a motivação do imperador de traduzir Dante adviria do texto vertido de Luís Vicente De Simoni, assim lemos:

um indicativo importante sobre o período em que Dom Pedro II pode ter se entusiasmado pela *Divina Comédia*, e se sentido compelido a traduzi-la, é a publicação, em 1843, do livro o *Ramalhete poético do parnaso italiano*, de Luiz Vicente De Simoni. (...) A conjectura de que esse livro possa ter influenciado Dom Pedro II se funda no fato - para além do interesse literário

- de que ele é uma homenagem ao consórcio de Dom Pedro II com a princesa italiana Teresa Cristina, conterrânea de De Simoni. Antes do prefácio, o autor publica uma série de poemas de sua autoria, nos quais aparecem elogiosas menções ao Monarca. No primeiro poema, intitulado —O voto do anjo da inocência, De Simoni canta acontecimentos da vida de Dom Pedro II até o matrimônio. Em alguns versos, fica clara a presença de elementos da *Divina Comédia* e transparece a intenção de comparar a princesa Teresa Cristina com Beatriz (DAROS, 2012, p. 109-110-111).

Conforme mencionado, De Simoni, em sua versão do texto dantiano, procurou conservar-se fiel ao original, tanto na forma quanto no conteúdo. Ideia que D. Pedro II pareceu seguir, como sublinhou Daros, ao nos evidenciar a similaridade de tais traduções:

Outro tema tratado no livro, e que também pode ter influenciado Dom Pedro II são as reflexões, que constam no prefácio, sobre o ato de traduzir. De Simoni comungava com a tese de que a tradução deveria causar um efeito semelhante ao que o original teria causado nos seus leitores, e que, portanto, a tradução deveria, tanto no conteúdo, como na forma, manter-se fiel ao original. Assim, o tradutor contrapunha-se à corrente francesa conhecida como *belles infidèles*, que propunha a nacionalização das traduções, preservando do texto original o conteúdo, ou seja, o princípio da fidelidade ao espírito, e não à letra (DAROS, 2012, p. 112).

Como mencionamos, Dom Pedro II escolheu os mesmos trechos vertidos por De Simoni: o canto V, versos 73 a 142, e o canto XXXIII, versos 1 a 90 do *Inferno*, ou seja, traduziu mais dois versos além de Simoni. Na verdade, não é conhecida nenhuma motivação para a seleção de tais cantos, porém sabe-se que eles eram bem difundidos e admirados tanto pelos leitores quanto pelos tradutores, como delineou Daros:

Não existem elementos para afirmar as razões que levaram à escolha desses dois cantos. Um indício, como mostram as opções do próprio De Simoni, é de que essas duas histórias da *Divina Comédia* estavam entre as mais difundidas, e, por conseguinte, entre as mais apreciadas pelos leitores e estudiosos de Dante - particularmente a tragédia de Paolo e Francesca -, e que, na Europa e em outras partes do mundo, eram das passagens que mais seduziam tradutores. Acrescente-se ainda que, no século XIX, os artistas e os escritores da Europa e do Brasil estavam sob a influência do romantismo, e que esses buscavam inspiração em temas da idade média para expressar seu ideal de mundo e de vida (DAROS, 2012, p. 113).

Em sua dissertação, O imperador tradutor: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II, Romeu Porto Daros comparou a versão do episódio de “Paolo e Francesca” de Dom Pedro II com a De Simoni, evidenciando que os textos possuem semelhanças entre si. A título de exemplo, o pesquisador demonstra que o canto V do imperador possui leves modificações, sendo possível perceber as similaridades em relação ao De Simoni:

é nítida a influência, tanto na forma como no conteúdo, dos tradutores entre si, possivelmente de De Simoni sobre Dom Pedro II, que por vezes parece

estar passando a limpo o texto do tradutor italiano. O verso 133 é exatamente igual. Nos demais, alguns possuem pequenas alterações, mas que não escondem a similaridade. No verso 93, De Simoni usa — “dor” e Dom Pedro II — “dó”. No verso 94, o primeiro usa — “praz” e o segundo — “apraz” e há pequenos deslocamentos na ordem das palavras. No verso 138, Dom Pedro II troca o — “mais”, usado por Simoni, por — “para”, etc (DAROS, 2012, p. 119).

Neste sentido, Daros argumenta que D. Pedro II conhecia bem a tradução de De Simoni, consultando-a. Isso o possibilitou melhorar sua versão, e para diferenciar os textos, o monarca optou por excluir os termos que eram parecidos:

Parece que Dom Pedro II, antes de escrever o manuscrito definitivo, revisitou a tradução de De Simoni e fez ajustes na sua com o objetivo de eliminar termos muito coincidentes, ou mesmo, que a partir da De Simoni, foi trabalhando. Deste modo, o Monarca ao cotejar o seu texto com o de De Simoni, teve oportunidade de fazer distinções em relação a este e, ainda, melhorar a sua própria tradução. Essas semelhanças não necessariamente são indicativas de que a tradução de De Simoni tenha condicionado a tradução de Dom Pedro II. Possivelmente, o que pode ter sucedido, como sugere o estado dos manuscritos que foram originados no primeiro jorro de ideias, é que Dom Pedro II conhecia bem a tradução de De Simoni, tendo-a lido muitas vezes. Talvez esta tenha sido a primeira versão para o português que conheceu. Como, também, conhecia muito bem e já havia lido muitas vezes o original do canto V do —Inferno— - lembre-se que, desde cedo, Pedro de Alcântara dominava a língua italiana – e esse conhecimento resultou numa primeira versão já muito próxima do manuscrito definitivo (DAROS, 2012, p. 120).

É inegável que a influência de De Simoni prevaleceu na versão do imperador. Contudo, o pesquisador ainda pondera que, em outras partes da translação, é possível notar distinções entre os tradutores:

Portanto, tem-se uma situação através da qual se caracteriza um processo de influência e não de condicionamento de um escritor sobre o outro. Em boa parte dos versos, Dom Pedro II fez uma construção bastante distinta da De Simoni na forma, e em alguns casos até com distinção de sentido (DAROS, 2012, p. 120-121).

Um outro brasileiro a traduzir Dante foi o poeta Antônio Gonçalves Dias que verteu, em 1844, um fragmento do canto VI do *Purgatório* de Dante que só seria publicado em 1876 nas suas *Obras póstumas*. E, dentre os tradutores brasileiros mais antigos de *A divina comédia*, estaria ainda um padre que teria trasladado trechos de Dante em publicação de 1868. É o que nos afirma o pesquisador Franco Cenni, em seu livro, *Italianos no Brasil* (1975):

Os tradutores de episódios esparsos foram numerosos e entre os mais notáveis poetas brasileiros. Em 1844, o grande poeta maranhense Gonçalves Dias traduzia o canto VI do *Purgatório*, publicado somente em 1867, no segundo

volume de suas *Obras Póstumas* (...) Em pesquisas a que procedia o poeta C. Tavares Bastos, a fim de compilar seu livro *Dante e outros poetas italianos na interpretação brasileira*, o autor descobriu um dos mais antigos tradutores do poeta, no Brasil, o jesuíta padre Carlo Candiani (...) do qual tinha publicado, em 1868, um *Ensaio de tradução de poesias italianas na língua dos brasileiros*, sem levar o nome do autor, que uma nota manuscrita aposta em exemplar existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, esclarecia ser o próprio padre Candiani (CENNI, 1975, p. 313-314).

Machado de Assis também fez uma tradução de Dante, mais especificamente do canto XXV do *Inferno*, que foi publicada no jornal *O Globo*, em 1874, e depois essa versão foi inserida em *Ocidentais* no ano de 1901, sob o título “Dante”. Voltaremos mais adiante a essa tradução.

No Brasil, a primeira versão completa de *A divina comédia* para o português foi realizada pelo Barão da Vila da Barra, Francisco Bonifácio de Abreu, em 1887, porém publicada, postumamente, em 1888, como explicitou Franco Cenni: “A tradução completa da *divina comédia* feita pelo barão da Vila da Barra, apareceu como obra póstuma em 1888, havendo sucessivamente duas edições impressas em Paris pelo livreiro editor H. Garnier, e mais outra em 1942” (CENNI, 1975, p. 313).

Essa tradução não foi avaliada pela crítica como uma das melhores já realizadas. Os versos seriam rebuscados demais, além de faltar certa sonoridade rítmica, tal como argumentou o crítico Marco Lucchesi: “O esforço maior veio do Barão da Vila da Barra, traduzindo a *Comédia* em brancos decassílabos, com alguma fluência, mas desprovida de toda delicadeza: Da minha vida em meio do caminho/ tenho perdido o rumo verdadeiro, / em uma selva escura dei comigo” (LUCCHESI, 2013, p. 98-99). Depois dessa publicação, destaca-se a tradução brasileira de José Pedro Xavier Pinheiro que editou, em 1888, somente a parte do *Inferno* para a língua portuguesa brasileira. Em 1907, o tradutor publicou *A divina comédia* de modo integral. De fato, essa versão é a mais conhecida e, talvez, a mais lida; é ela que se encontra disponível na internet no domínio público, popularizando-a ainda mais. E foi considerada de boa qualidade se comparada com a do Barão da Vila, apresentando versos em decassílabos. Em sua segunda edição, as gravuras ilustrativas de Gustave Doré foram inseridas, propiciando maior vivacidade as narrativas de Dante. De acordo com Lucchesi, a maior inspiração de Xavier Pinheiro teria sido a versão de Machado de Assis do canto XXV do *Inferno*:

A prosa do século XIX também se ressentia das ressonâncias diretas ou indiretas de Dante. Penso em Nabuco ou Rui, além de Machado – *primus inter pares* –, que inspirou Xavier Pinheiro a fazer a primeira tradução integral da *Comédia* em terça-rima, depois da leitura daquele mesmo canto 25 do *Inferno*, publicado em 1874 (LUCCHESI, 2013, p. 99).

Neste sentido, percebemos a importância da tradução machadiana, ao influenciar outros tradutores na difícil tarefa de verter a obra de Dante para a língua portuguesa. Entretanto, Marco Lucchesi faz algumas ponderações sobre o texto de Xavier Pinheiro em relação ao verso decassílabo e às rimas empregadas:

O decassílabo é duro e a distribuição das similitudes já não se apoia na superfície cristalina do verso de Dante (cristalino mesmo nas passagens escuras ou nubladas), mas num espaço cheio de solda, que revela como são forçadas as ligações entre os hemistíquios ou predicados. As rimas de Xavier Pinheiro sofrem a falta de ar dos participios e dos advérbios exaustos. Sua tradução lembra uma floresta de galhos retorcidos, como a dos suicidas em Dante, mas com um sentimento de enfado e insuficiência (LUCCHESI, 2013, p. 99-100).

Depois da versão de Xavier Pinheiro, o próximo tradutor de *A divina comédia* foi Cristiano Martins, que publicou, em 1976, a versão integral da obra, sendo reeditada, em 1999. Segundo Lucchesi, Martins traduziu a obra de Dante de forma harmoniosa, respeitando o ritmo e a rima e, portanto, assemelhando-se ao texto original, comentando-a de forma elogiosa:

A mais acabada tradução da *Divina Comédia* veio de Cristiano Martins (...) O equilíbrio do ritmo, quase um recitativo mozartiano, denuncia o modo pelo qual se ordenam os tercetos, em torno de decassílabos feitos de vidro ou cristal, igualmente sáficos ou heroicos, do mesmo material diáfano do esquema rítmico (LUCCHESI, 2013, p. 100).

Todavia, o crítico enumerou alguns problemas apresentados na tradução de Cristiano Martins tais como: o emprego de algumas rimas “ásperas” e a falta de termos filosóficos de origem latina que deveriam constar no *Paraíso*. No entanto, são apenas pequenas observações que não desqualificam a qualidade da obra trasladada de Cristiano Martins:

O único senão iria para os cenários de rimas ásperas, que aparecem bissextas em Cristiano Martins, sem contar a ausência do turpilóquio, sempre mitigado, quando não subtraído, de que destaco o verso *ed elli avea del cul fato trombeta*, que se transforma em *como a uma tuba, à roda, sopros dando*. Além disso, os termos filosóficos de origem latina, com vocábulos e definições de alta precisão, essenciais ao *Paraíso*, desaparecem. Faltam os extremos semânticos da obra dantesca (LUCCHESI, 2013, p. 100).

A primeira tradução em prosa para a língua portuguesa de *A divina comédia*, no Brasil, foi a de Hernâni Donato, em 1980. As ilustrações de Gustave Doré também podem ser vistas na edição. O tradutor nos apresenta, em um prefácio, uma bibliografia sobre Dante Alighieri e alguns comentários sobre a *A divina comédia*. O objetivo de fazer uma versão em prosa seria

com o intuito de facilitar a leitura da obra, para que um leitor que tenha menos intimidade com a poesia possa, mesmo assim, ter acesso à produção de Dante, sobre isso comentou:

Há traduções bastante da *Divina Comédia* para o português. (...) Trabalhos bem conduzidos (...) mas... vezes e vezes fazem coçar a cabeça e olhar para o céu o leitor menos versado nas contorções da fidelidade ao metro e ao malabarismo da formulação poética. Traduções para intelectuais, para iniciados (DONATO, 1981, p. XV-XVI).

No Brasil, a versão mais recente para a língua portuguesa de *A divina comédia* é a de Italo Eugenio Mauro, publicada em 1998. No ano de 2000, ela foi premiada com o Jabuti, e está dividida em três volumes, trazendo uma publicação bilíngue. Estratégia interessante, pois o leitor que tenha um conhecimento da língua italiana ou até mesmo uma certa curiosidade pode consultar o texto original. A edição de 2010 com prefácio de Otto Maria Carpeaux é a que estamos utilizando nessa tese.

Em Portugal, as traduções de *A divina comédia* só começaram a surgir na segunda metade do século XIX. A primeira tradução integral de *A divina comédia* foi realizada por Domingos José Ennes, publicada entre os anos de 1887 e 1889. De fato, as translações parciais de episódios famosos de Dante eram mais comuns e vigoravam na cena literária tanto no Brasil quanto em Portugal. A respeito da primeira tradução integral dantiana nas terras lusófonas o pesquisador Luca Trifiletti comentou, em seu trabalho, *Recepção de A divina comédia em Portugal*:

Surpreende então observar que as primeiras traduções integrais da *Divina Commedia* em língua portuguesa apareçam só no fim do século XIX, quando são dadas à estampa a tradução de Francisco Bonifácio de Abreu, barão da Vila da Barra (Rio de Janeiro, 1888), e a de Domingos José Ennes (Lisboa, publicada entre 1887 e 1889). Diferente é a situação no que diz respeito às traduções parciais e às reelaborações limitadas dos cantos mais conhecidos; os trechos nos quais tomam a palavra Francesca da Polenta e o conde Ugolino della Gherardesca são os que mormente afetaram o imaginário coletivo e que portanto mais chamaram a atenção de tradutores e literatos: contam-se 14 traduções do canto V de 6 autores diferentes, só entre 1857 e 1896; aliás, a recuperação de Dante no século XIX está ligado ao Romantismo, corrente que em Portugal teve mais importância e longevidade do que noutros países (TRIFILETTI, 2015, p. 5-6).

Como podemos notar, a primeira versão completa de *A divina comédia* publicada, no Brasil, em 1888, e a de Portugal, editada por volta de 1887, são posteriores à tradução parcial de Machado de Assis. Portanto, em 1874, quando o escritor verteu o canto XXV do *Inferno*, ninguém tinha feito a tradução integral de *A divina comédia*, tanto no Brasil quanto em

Portugal. Não sabemos se Machado teve acesso às traduções parciais, posto que em sua biblioteca só constava um exemplar italiano de *A divina comédia*.

Vale comentar que, entre o período de 1901 a 1950, também foi possível encontrar outras obras de Dante traduzidas, como *Vida Nova* e *Monarquia*. Contudo, é inegável que as traduções de *A divina comédia* foram as mais intensas e de maior volume, atestando a importância deste grande clássico da Literatura Ocidental, como explicitou Maria Teresa Arrigoni em *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*:

Ao tratar, neste primeiro momento, das obras de Dante Alighieri traduzidas no Brasil – no período que vai de 1901 a 1950 – não posso deixar de apontar para o fato de que, embora constem uma tradução da *Vida Nova* e uma da *Monarquia*, na grande maioria dos volumes consultados constatou-se a presença marcante de traduções da *Divina Comédia* (DC), esse clássico que é sem dúvida o mais conhecido em termos de literatura medieval, senão o único a frequentar tantos séculos e chegar a nós leitores de hoje (ARRIGONI, 2011, p. 43).

1.3 A tradução machadiana do canto XXV do *Inferno*

Como mencionamos, Machado de Assis fez uma tradução em 1874 do canto XXV do *Inferno*, que o crítico Edoardo Bizzari defendeu como a melhor até então realizada em língua portuguesa. Segundo Bizzari, Machado conseguiu conservar a estrutura linguística, o ritmo e o estilo de Dante, tarefa difícil para um tradutor, já que, às vezes, é necessário suprimir um desses elementos para que se possa produzir um bom texto. Acerca da qualidade da versão machadiana do canto XXV, sublinha o estudioso:

É, fora de dúvidas, a melhor tradução que Dante teve em língua portuguesa: não apenas pela correta interpretação e pelo respeito à forma métrica original, mas também por conservar ao máximo, compativelmente com a diferente estrutura linguística, o ritmo e o estilo de Dante. Somente uma íntima congenialidade com o poeta italiano e um demorado estudo do Poema poderiam levar Machado a tão significativa façanha (BIZZARI, 1961, p. 21).

No entanto, o que mais chama a atenção sobre essa versão é que esse canto não era muito conhecido e nem ao menos traduzido. Muitos estudiosos tentaram entender o motivo de tal escolha, levantando inúmeras hipóteses tal como explicitado por Bizzari: “Mario de Andrade pergunta-se porque Machado teria escolhido justamente o canto XXV do *Inferno*, um dos mais esquisitos, e procura uma explicação de caráter psicológico no humorismo amargo que

informava a concepção da vida e dos homens” (BIZZARI, 1961, p. 21). Acerca disso, o crítico italiano faz duas ponderações a respeito do texto vertido de Machado, a primeira delas seria que o escritor teria sido original ao escolher um canto desconhecido, deixando de seguir as tendências da época e a outra observação é a de que ele teria vertido um canto que poderia ser reconhecido pela crítica, devido à complexidade estilística:

(...) Em todo caso, a respeito de Machado tradutor de Dante e da dúvida levantada por Mario de Andrade, duas considerações se impõem, mais relevantes de qualquer hipotética tentativa de explicação: 1) Machado não se deixou levar pelo gosto da época e pela moda, amarrados a uma leitura episódica do poema e seduzidos só pelos cantos que apresentam grandes figuras dramáticas, escolhendo um canto sem personagem principal, sem acontecimentos históricos, um dos cantos menos conhecidos, então, do *Inferno* 2) o canto XXV, escolhido por Machado, deveria ser posteriormente reconhecido pela crítica como um dos mais interessantes e complexos do Poema, devido aos problemas de técnica expressiva e de linguagem poética impostas pela ousadia da figuração (metamorfose de homens em cobras e vice-versa). Tudo isso comprova a existência, no escritor, de uma instintiva e excepcional sensibilidade estética e atesta uma leitura da *Divina Comédia* orientada sobretudo por grande atenção aos problemas do estilo e da linguagem (BIZZARI, 1961, p. 21-22).

Também já mencionamos que a tradução de Machado foi estudada ainda pelo francês Jean Michel Massa em *La présence de Dante dans l'oeuvre de Machado de Assis* (1965), e em *Machado de Assis tradutor* ([1970]/2008). Massa também tenta entender o motivo que levou o escritor brasileiro a escolher o canto XXV e comenta sobre a versão de Machado:

Machado de Assis admirava Dante profundamente, e notamos que a escolha do canto XXV do *Inferno* que constitui uma homenagem ao poeta italiano teria talvez um significado mais dinâmico, que integrasse Dante às diversas pesquisas formais efetuadas pela escola parnasiana. De sorte que a *Divina Comédia*, relida em 1874, parecia próxima, por seus motivos plásticos e escultóricos, da estética do tempo. O valor da tradução feita por Machado de Assis deriva de sua grande fidelidade ao texto original, e a versão brasileira é fiel à letra e ao espírito das *terzines* dantescas. Machado de Assis, numa linguagem firme e vigorosa, ultrapassou os obstáculos técnicos, mesmo os da *terza rima* cujo emprego é tão delicado (MASSA, 2008, p. 85).

O mérito de Machado como tradutor de Dante é atestado por estudos recentes. No artigo, *Diálogos em tradução: Augusto de Campos e Machado de Assis* (2017), o pesquisador Diego do Nascimento Rodrigues Flores defendeu a qualidade da tradução de Machado de Assis do canto XXV e comparou-a com a versão que Augusto de Campos faz de um outro canto do *Inferno*, o canto XXVIII, com o propósito de analisar as escolhas realizadas pelos tradutores, defendendo que o procedimento de translação deles é equivalente.

Sobre o texto vertido de Augusto de Campos, o estudioso sublinhou de modo elogioso as qualidades ali presentes, uma vez que Campos mantém: o mesmo ritmo, versos decassílabos e *terzas* rimas do poema de Dante. O tradutor alcança ainda versos fluentes e sonoros, possibilitando que o texto seja de fácil leitura, além do seu enriquecimento com aliterações.

Quanto a Machado, Flores delineia as mesmas características de tradução que podem ser vistas no texto de Augusto de Campos, tais como: o emprego de *terzas* rimas, o uso de versos decassílabos, a linguagem simples e direta, coadunando com o projeto de Dante. A respeito disso comenta:

Se observarmos agora a tradução de Machado de Assis, encontraremos, primeiramente, métrica impecável: todos os versos escritos em decassílabos, em vários dos quais encontramos alternância binária do acento ora na 4^a e 10^a sílabas (...), mas bastante comum no decorrer da tradução, ora decassílabos heroicos, acentuados na 6^a sílaba (...) Poder-se-ia reprovar Machado por não utilizar exclusivamente o decassílabo heroico, de herança italiana. Mas nem mesmo Dante foi regular no seu uso, e na própria *Commedia* há exemplos de decassílabos nada ortodoxos, com acento na 7^a sílaba (...) é admirável também a naturalidade dos versos de Machado, que conservam a linguagem simples e direta de Dante” (FLORES, 2017, p. 132).

A temática presente no canto XXV do *Inferno* é a metamorfose na qual a serpente e o homem transformam-se em um único ser. Percebemos no levantamento feito na introdução que, no conto *As academias de Sião*, publicado em 1884, Machado se refere a este episódio que havia traduzido em 1874. Escreve ele no conto:

Mas a alma do rei não ouviu o resto. Lépidamente e cintilante, deixou o seu vaso físico e penetrou no corpo de Kinnara, enquanto a desta se apoderava do despojo real. Ambos os corpos ergueram-se e olharam um para o outro, imagine-se com que assombro. Era a situação do Buoso e da cobra, segundo conta o velho Dante; mas vede aqui a minha audácia. O poeta manda calar Ovídio e Lucano, por achar que a sua metamorfose vale mais que a deles dois. Eu mando-os calar a todos três. Buoso e a cobra não se encontram mais, ao passo que os meus dois heróis, uma vez trocados, continuam a falar e a viver juntos — coisa evidentemente mais dantesca, em que me pese à modéstia (ASSIS, 2015d, p. 429).

Também em *Quincas Borba*, publicado em 1891, Machado volta a se referir ao mesmo episódio da metamorfose:

Dante, que viu tantas coisas extraordinárias, afirma ter assistido no inferno ao castigo de um espírito florentino, que uma serpente de seis pés abraçou de tal modo, e tão confundidos ficaram, que afinal já se não podia distinguir bem se era um ente único, se dois. Rubião era ainda dois (ASSIS, 2015a, p. 864).

Na tradução machadiana, é possível perceber a tensão e o conflito que a cena evoca. Ademais, pela complexidade do episódio tratado, notamos que traduzir tais versos requer muita habilidade e um grande conhecimento da língua italiana, pois Machado não só conseguiu conservar o sentido do texto original, mas soube adequar a sua tradução à forma métrica de Dante.

Vejam os na íntegra o canto XXV do *Inferno*, e a tradução de Machado de Assis:

Quadro 16: Tradução machadiana do Canto XXV de *A Divina Comédia*

Canto XXV do <i>Inferno</i> de Dante	Tradução machadiana
Al fine de le sue parole il ladro le mani alzò con amendue le fiche, gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadro!».	Acabara o ladrão, e, o ar erguendo As mãos em figas, deste modo brada: “Olha, Deus, para ti o estou fazendo!”
Da indi in qua mi fuor le serpi amiche, perch' una li s'avvolse allora al collo, come dicesse 'Non vo' che più diche';	E desde então me foi a serpe amada, Pois uma vi que o colo lhe prendia, Como a dizer: “Não falarás mais nada!”
e un'altra a le braccia, e rilegollo, ribadendo sé stessa sì dinanzi, che non potea con esse dare un crollo.	Outra os braços na frente lhe cingia Com tantas voltas e de tal maneira Que ele fazer um gesto não podia
Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi d'incenerarti sì che più non duri, poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?	Ah! Pistoia, por que numa fogueira Não ardes tu, se a mais e mais impuros, Teus filhos vão nessa mortal carreira?
Per tutt' i cerchi de lo 'nferno scuri non vidi spirto in Dio tanto superbo, non quel che cadde a Tebe giù da' muri.	Eu, em todos os círculos escuros Do inferno, alma não vi tão rebelada Nem a que em Tebas resvalou dos muros.
El si fuggì che non parlò più verbo; e io vidi un centauro pien di rabbia venir chiamando: «Ov' è, ov' è l'acerbo?».	E ele fugiu sem proferir mais nada. Logo um centauro furioso assoma A bradar: “Onde, aonde a alma danada?”
Maremma non cred' io che tante n'abbia, quante bisce elli avea su per la groppa infin ove comincia nostra labbia.	Marema não terá tamanha soma De reptis quanta vi que lhe ouriçava O dorso inteiro desde a humana coma.
Sovra le spalle, dietro da la coppa, con l'ali aperte li giacea un draco; e quello affuoca qualunque s'intoppa.	Junto à nuca do monstro se elevava De asas abertas um dragão que enchia De fogo a quanto ali se aproximava.
Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,	“Aquele é Caco” – o Mestre me dizia, –

che, sotto 'l sasso di monte Aventino,
di sangue fece spesse volte laco.

Non va co' suoi fratei per un cammino,
per lo furto che frodolente fece
del grande armento ch'elli ebbe a vicino;

onde cessar le sue opere biece
sotto la mazza d'Ercule, che forse
gliene diè cento, e non sentì le diece».

Mentre che sì parlava, ed el trascorse,
e tre spiriti venner sotto noi,
de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,

se non quando gridar: «Chi siete voi?»;
per che nostra novella si ristette,
e intendemmo pur ad essi poi.

Io non li conoscea; ma ei seguette,
come suol seguir per alcun caso,
che l'un nomar un altro convenette,

dicendo: «Cianfa dove fia rimaso?»;
per ch'io, acciò che 'l duca stesse attento,
mi puosi 'l dito su dal mento al naso.

Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

Com' io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia.

Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
e con li anteriòr le braccia prese;
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;

li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue
e dietro per le ren sù la ritese.

Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera

“Que, sob rochas do Aventino, ousado
Lagos de sangue tanta vez abria

Não vai de seus irmãos acompanhado
Porque roubou malicioso o armento
Que ali pascia na campanha ao lado.

Hércules com a maça e golpes cento,
Sem lhe doer um décimo nefando,
Pôs remate a tamanho atrevimento.”

Ele falava, e o outro foi andando.
No entanto embaixo vinham para nós
Três espíritos que só vimos quando

Atroara este grito: “Quem sois vós?”
Nisto a conversa nossa interrompendo
Ele, como eu, no grupo os olhos pôs.
Eu não os conheci, mas sucedendo,
Como outras vezes suceder é certo,
Que o nome de um estava outro dizendo,

“Cianfa aonde ficou?” Eu, por que esperto
E atento fosse o Mestre em escutá-lo,
Pus sobre a minha boca o dedo aberto.

Leitor, não maravilha que aceitá-lo
Ora te custe o que vás ter presente
Pois eu, que o vi, mal ousou acreditá-lo.

Eu contemplava-os, quando uma serpente
De seis pés temerosa se lhe atira
A um dos três e o colhe de repente.

Co'os pés do meio o ventre lhe cingira,
Com os da frente os braços lhe peava,
E ambas as faces lhe mordeu com ira.

Os outros dois às coxas lhe alongava,
E entre elas insinua a cauda que ia
Tocar-lhe os rins dura os apertava.

A hera não se enrosca nem se enfia
Pela árvore, com a horrível fera

per l'altrui membra avviticchiò le sue.

Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era:

come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno».

Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste
in una faccia, ov' eran due perduti.

Fersi le braccia due di quattro liste;
le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
divenner membra che non fuor mai viste.
Ogne primaio aspetto ivi era casso:
due e nessun l'immagine perversa
parea; e tal sen gio con lento passo.

Come 'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,
folgore par se la via attraversa,

sì pareva, venendo verso l'epe
de li altri due, un serpentello acceso,
livido e nero come gran di pepe;

e quella parte onde prima è preso
nostro alimento, a l'un di lor trafisse;
poi cadde giuso innanzi lui disteso.

Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.

Elli 'l serpente e quei lui riguardava;
l'un per la piaga e l'altro per la bocca
fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.

Ao pecador os membros envolvia.

Como se fossem derretida cera,
Um só vulto, uma cor iam tomando,
Quais tinham sido nenhum deles era.

Tal o papel, se o fogo o vai queimando,
Antes de negro estar, e já depois
Que o branco perde, fusco vai ficando.

Os outros dois bradavam: “Ora pois,
Agnel, ai triste, que mudança é essa?
Olha que já não és nem um nem dois!”

Faziam ambas uma só cabeça,
E na única face, um rosto misto,
Onde eram dois, a aparecer começa.

Dos quatro braços dois restavam, e isto,
Pernas, coxas e o mais ia mudando
Num tal composto que jamais foi visto.
Todo o primeiro aspecto acabado;
Dois e nenhum era a cruel figura,
E tal se foi a passo demorado.

Qual camaleão, que variar procura
De sebe às horas em que o sol esquenta,
E correndo parece que fulgura,

Tal uma curta serpe se apresenta,
Para o ventre dos dois corre acendida,
Lívida e cor de um bago de pimenta.

E essa parte por onde foi nutrida
Tenra criança antes que à luz saísse,
Num deles morde, e cai toda estendida.

O ferido a encarou, mas nada disse;
Firme nos pés, apenas bocejava,
Qual se de febre ou sono ali caísse.

Frente a frente, um ao outro contemplava,
E à chaga de um, e à boca de outro, forte
Fumo saía e no ar se misturava.

Taccia Lucano ormai là dov' e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;

ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte.

Insieme si rispuosero a tai norme,
che 'l serpente la coda in forza fesse,
e 'l feruto ristinse insieme l'orme.

Le gambe con le cosce seco stesse
s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
non facea segno alcun che si paresse.

Togliea la coda fessa la figura
che si perdeva là, e la sua pelle
si facea molle, e quella di là dura.
Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

Poscia li piè di rietro, insieme attorti,
diventarono lo membro che l'uom cela,
e 'l misero del suo n'avea due porti.

Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
di color novo, e genera 'l pel suso
per l'una parte e da l'altra il dipela,

l'un si levò e l'altro cadde giuso,
non torcendo però le lucerne empie,
sotto le quai ciascun cambiava muso.

Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
e di troppa matera ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie;

Cale agora Lucano a triste morte
De Sabelo e Nasídio, e atento esteja
Que o que lhe vou dizer é de outra sorte.

Cale-se Ovídio e neste quadro veja
Que, se Aretusa em fonte nos há posto
E de Cadmo em serpe, não lhe tenho inveja.

Pois duas naturezas rosto a rosto
Não transmudou, com que elas de repente
Trocassem a matéria e o ser oposto.

Tal era o acordo entre ambas que a serpente
A cauda em duas caudas fez partidas,
E a alma os pés ajuntava estreitamente.

Pernas e coxas vi-as tão unidas
Que nem leve sinal dava a juntura
De que tivessem sido divididas.

Imita a cauda bífida a figura
Que ali se perde, e a pele abranda, ao passo
Que a pele do homem se tornava dura.
Em cada axila vi entrar um braço,
A tempo que iam esticando à fera
Os dois pés que eram de tamanho escasso.

Os pés de trás a serpe os retorcera
Até formarem-lhe a encoberta parte,
Que no infeliz em pés se convertera.

Enquanto o fumo os cobre, e de tal arte
A cor lhes muda e põe à serpe o velo
Que já da pelo do homem se lhe parte;

Um caiu, o outro ergueu-se, sem torcê-lo
Aquele torvo olhar com que ambos iam
A trocar entre si o rosto e a vê-lo.

Ao que era em pés as carnes lhe fugiam
Para as fontes, e ali do que abundava
Duas orelhas de homem lhe saíam

<p>ciò che non corse in dietro e si ritenne di quel soverchio, fé naso a la faccia e le labbra ingrossò quanto convenne.</p> <p>Quel che giacëa, il muso innanzi caccia, e li orecchi ritira per la testa come face le corna la lumaccia;</p> <p>e la lingua, ch'avëa unita e presta prima a parlar, si fende, e la forcuta ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta.</p> <p>L'anima ch'era fiera divenuta, suffolando si fugge per la valle, e l'altro dietro a lui parlando sputa.</p> <p>Poscia li volse le novelle spalle, e disse a l'altro: «I' vo' che Buoso corra, com' ho fatt' io, carpon per questo calle».</p> <p>Così vid' io la settima zavorra mutare e trasmutare; e qui mi scusi la novità se fior la penna abborra.</p> <p>E avvegna che li occhi miei confusi fossero alquanto e l'animo smagato, non poter quei fuggirsi tanto chiusi, ch'i' non scorgessi ben Puccio Sciancato; ed era quel che sol, di tre compagni che venner prima, non era mutato; l'altr' era quel che tu, Gaville, piagni.</p>	<p>E o que de sopra ainda lhe ficava O nariz lhe compõem e lhe perfaz E o lábio lhe engrossou quanto bastava.</p> <p>A boca estende o que por terra jaz E as orelhas recolhe na cabeça, Bem como o caracol às pontas faz.</p> <p>A língua, que era então de uma só peça, E prestes a falar, fendida vi-a, Enquanto a do outro se une, e o fumo cessa.</p> <p>A alma, que assim tornado em serpe havia, Pelo vale fugiu assobiando, E esta lhe ia falando lhe cuspia.</p> <p>Logo a recente espádua lhe foi dando E à outra disse; “Ora com Buoso mudo; Rasteje, como eu vinha rastejando!”</p> <p>Assim na cova sétima vi tudo Mudar e transmudar; a novidade Me absolva o estilo desonrado e rudo.</p> <p>Mas que um tanto perdesse a claridade Dos olhos meus, e turva a mente houvesse, Não fugiram com tanta brevidade, Nem tão ocultos, que eu não conhecesse Púcio Sciancato, única ali vinda Alma que a forma própria não perdesse; O outro chorá-lo tu, Gaville, ainda.</p> <p>(ASSIS, 2015c, p. 570- 575).</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Estilisticamente, o texto de Dante é composto por versos decassílabos com o esquema métrico, ABA/BCB/ CDC/ DED, constituído por *terzas* rimas poéticas. O canto XXV é formado por 151 versos e 51 estrofes. Machado segue o esquema métrico dantiano, ABA/BCB/DED e também as *terzas* rimas poéticas, mantém o mesmo número de versos, porém, quanto ao número de estrofes reduz para 50, pois a penúltima e a última estrofes dantianas foram reunidas em uma mesma estrofe pelo tradutor brasileiro. Analisaremos, em seguida, a versão machadiana de alguns versos com o objetivo de exemplificar algumas

características dessa tradução. Princípios pela modificação do texto original com o fim de manter a métrica dos textos decassílabos:

Al fine de le sue parole il ladro	Acabara o ladrão, e, o ar erguendo
le mani alzò con amendue le fiche,	As mãos em figas, deste modo brada:
gridando: «Togli, Dio, ch'a te le squadro!».	“Olha, Deus, para ti o estou fazendo!”

Ao observarmos os primeiros versos da tradução de Machado, vemos que ele optou por palavras que são mais próximas e semelhantes ao texto original, tais como: ladrão (*ladro*), mãos (*mani*), fiche (*figas*) e Deus (*Dio*). Com relação aos tempos verbais, ocorrem modificações, onde lê-se no original o pretérito “alzò”, na tradução, temos o gerúndio “erguendo” e o gerúndio “gridando” foi versado para o presente do indicativo “brada”. Na tradução machadiana, “o ar erguendo” diferencia-se do original, que traz a ideia das mãos sendo erguidas pelo ladrão: “Le mani alzò con amendue fiche” (ALIGHIERI, Inf. XXV, 2), uma escolha que também difere do sentido do texto original, possivelmente a fim de manter o esquema métrico.

Mentre che sì parlava, ed el trascorse,	Ele falava, e o outro foi andando.
e tre spiriti venner sotto noi,	No entanto embaixo vinham para nós
de' quai né io né 'l duca mio s'accorse,	Três espíritos que só vimos quando

Nesta parte, também a fim de conservar o mesmo esquema métrico, vemos que Machado realiza algumas modificações que se distanciam do texto de Dante: a conjunção “mentre”, que significa “enquanto”, não está presente na versão machadiana. O verbo no tempo pretérito “trascorse” foi traduzido para o gerúndio “andando”. No segundo verso, a conjunção “no entanto” foi acrescentada não tendo nenhum correspondente em Dante. E os vocábulos “tre spiriti”, que comparecem no segundo verso, foram transferidos para o terceiro verso do texto machadiano.

Vale sublinhar que, em Dante, a estrofe tem sentido completo, ainda que o primeiro verso da próxima estrofe esclareça mais ainda: nem ele, nem seu “duca” perceberam os espíritos (fim da estrofe mencionada), a não ser quando veio o grito (próxima estrofe). Na tradução há uma quebra: a estrofe necessita do primeiro verso da seguinte. O sentido e o todo são mantidos, mas a forma perfeita de Dante não.

Co' piè di mezzo li avvinsè la pancia	Co' os pés do meio o ventre lhe cingira,
e con li anterior le braccia prese;	Com os da frente os braços lhe peava,
poi li addentò e l'una e l'altra guancia;	E ambas as faces lhe mordeu com ira.

No trecho acima, é possível notar ainda a mesma característica adotada por Machado para preservar a métrica dantiana, ou seja, alteração de alguns tempos verbais e escolhas de vocábulos distintos do original. Nos dois primeiros versos, notamos a modificação dos tempos verbais, pois “avvinse” está no pretérito perfeito, sendo versado para o português no pretérito mais-que-perfeito. Também o verbo italiano “prese” corresponde ao pretérito perfeito, e foi transladado para o pretérito imperfeito. No terceiro verso, a expressão “l’una e l’altra”, significando “uma e outra”, foi alterada para a palavra “ambas”. No italiano, o verbo “addentare” aparece como um possível sinônimo de “mordere”, mas tem um sentido muito mais forte. A intensidade de Dante foi mantida por Machado por meio da especificação “com ira”.

Passemos então a outra característica da tradução machadiana, a conservação do estilo simples e direto dos versos dantescos:

Sovra le spalle, dietro da la coppa,
con l'ali aperte li giacea un draco;
e quello affuoca qualunque s'intoppa.

Junto à nuca do monstro se elevava
De asas abertas um dragão que enchia
De fogo a quanto ali se aproximava.

Nesta parte do *Inferno*, Dante se depara com um dragão que cospe fogo. Machado versa este trecho, usando um vocabulário simples e acessível aos leitores, tais como “monstro”, “elevava”, “asas abertas”, “dragão”, “enchia”, “fogo”, “ali” e “aproximava”, facilitando a leitura e a compreensão dos versos que foram traduzidos.

Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,
che, sotto 'l sasso di monte Aventino,
di sangue fece spesse volte laco.

“Aquele é Caco” – o Mestre me dizia, –
“Que, sob rochas do Aventino, ousado
Lagos de sangue tanta vez abria

No trecho acima, percebemos o quanto Machado tenta se aproximar do texto de Dante, ao mesmo tempo, selecionando palavras simples e de fácil compreensão, como “aquele”, “mestre”, “dizia”, “rochas”, “ousado”, “lagos de sangue” e “abria”. O leitor pode retornar ao texto original e identificar os vocábulos correspondentes como “Lo mio maestro disse”, para “o mestre me dizia”, “Questi è Caco”, para “Aquele é Caco”, “sotto il sasso di monte Aventino”, para “sob as rochas do monte Aventino” e “di sangue laco” para “lagos de sangue”.

Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse;
anzi, co' piè fermati, sbadigliava
pur come sonno o febbre l'assalisse.

O ferido a encarou, mas nada disse;
Firme nos pés, apenas bocejava,
Qual se de febre ou sono ali caísse.

Nos versos traduzidos, também se pode notar que a linguagem empregada é clara e direta. Ao compararmos com o original, vemos que algumas palavras se aproximam do texto

dantesco, como “ma nulla disse”, para “mas nada disse”, “co’ piè fermati”, para “firme nos pés”, “sonno”, para “sono” e “febbre”, para “febre”.

Notemos, enfim, que o tradutor Machado é interpretativo, buscando preservar o sentido de Dante sem seguir uma tradução literal. Vejamos:

Per tutt' i cerchi de lo 'nferno scuri non vidi spirto in Dio tanto superbo, non quel che cadde a Tebe giù da' muri.	Eu, em todos os círculos escuros Do inferno, alma não vi tão rebelada Nem a que em Tebas resvalou dos muros.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nos versos originais, vemos que a noção estabelecida por Dante é a de que ele nunca encontrara um espírito tão soberbo que ia contra Deus. Na tradução de Machado, encontramos “Do inferno alma não vi tão rebelada”, aqui não há menção da palavra Deus, mas **se** preserva a ideia do original de que a alma está revoltada.

El si fuggì che non parlò più verbo; e io vidi un centauro pien di rabbia venir chiamando: «Ov' è, ov' è l'acerbo?».	E ele fugiu sem proferir mais nada. Logo um centauro furioso assoma A bradar: “Onde, aonde a alma danada?”
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A expressão “non parlò più verbo” poderia ser traduzida como “não falou mais um verbo” ou então “não falou mais uma palavra”, mas Machado optou por realizar uma versão mais interpretativa, utilizando “sem proferir mais nada”. Em “pien di rabbia” se traduziria para “cheio de raiva”, contudo o tradutor versa para o vocábulo “furioso”. A palavra italiana “acerbo” tem o sentido de “não maduro” e foi interpretada por “alma danada”. A atitude da alma de rebelar-se deixou o Centauro cheio de raiva, e Machado usou o termo “alma danada” para referir-se a ela. Ao que parece, é o comportamento dela que está associado a palavra “acerbo”, visto que o ato de se revoltar não adiantaria nada, pois ela já está condenada.

Voltemos a uma das estrofes já mencionadas para acrescentar mais uma observação:

Sovra le spalle, dietro da la coppa, con l'ali aperte li giacea un draco; e quello affuoca qualunque s'intoppa.	Junto à nuca do monstro se elevava De asas abertas um dragão que enchia De fogo a quanto ali se aproximava.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Notemos o quanto Machado é interpretativo, traduzindo Dante com palavras que são próprias do português e que não têm possíveis semelhanças com o italiano. Em “dietro la coppa”, Machado traduz literalmente “junto à nuca”, mas “sovra le spalle”, que significa “sobre as costas”, não encontramos no texto de Machado, sendo esta parte versada, através da interpretação de “giacea” como “se elevava”, ainda que o significado não seja esse. No último

verso, “quello affuoca qualunque s’intoppa” pode ser traduzido, literalmente como “aquele queimava qualquer um que se aproximasse”. No entanto, no texto traduzido, encontramos a seguinte interpretação para o verso “enchia de fogo a quanto ali se aproximava”.

O crítico francês Massa já havia sublinhado o quão Machado fora genial: “a versão que ele propõe do canto XXV por sua fidelidade, e suas infidelidades, testemunha suficientemente sua maestria nessa língua romana” (MASSA, 2008, p. 49). Neste sentido, é inegável que a tradução machadiana tenha tornado o canto XXV do *Inferno* mais acessível para os leitores de língua portuguesa. O diferencial não seria apenas a acessibilidade a Dante, mas também a produção de um texto legível que pode ser lido da mesma forma que foi constituído no original. O teórico Antonie Bermam em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2013), teorizou a respeito desta estratégia, nomeando-a de aclimatação, ocorrendo quando o tradutor consegue transmitir o sentido da obra original de tal modo que se faz pensar que esse texto foi escrito na língua vertida:

O sentido é captado na língua para a qual se traduz. Para tanto, deve ser despojado de tudo que não se deixe transferir. *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua.* Para que haja anexação, o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada. Pois a captação não libera o sentido numa linguagem mais absoluta, mais ideal ou mais “racional”: ela o encerra simplesmente numa outra língua, considerada, é verdade, como mais absoluta, mais ideal e mais racional. E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria (BERMAN, 2013, p.45).

2. DOM CASMURRO (1899)

Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu.... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada (ASSIS, 2015a, p. 931).

Dom Casmurro, publicado em 1899, apresenta a história de Bento Santiago que, já em idade avançada, narra em primeira pessoa as suas vivências desde a infância até a fase da velhice. De fato, Machado de Assis entrega então a narração do seu mais famoso romance a um advogado e ex-seminarista que nos conta como o menino Bentinho se tornou o velho Casmurro.

Sublinhamos que as referências a *A divina comédia* nesse romance, podem ser vistas em um total de duas: uma citação dos versos 143 e 144 do canto XXXIII do *Purgatório* e uma referência sem citação de verso, aludindo a uma situação narrativa presente em *A divina comédia*, conforme apresentamos no quadro a seguir:

Quadro 17: Versos d’*A Divina comédia* em *Dom Casmurro*

<i>Dom Casmurro</i>	Versos d’ <i>A divina comédia</i>
Capítulo CXXIX Um dia, iremos daqui até a porta do Céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, <i>come piante novelle, Rinovellate di novelle fronde</i> . O resto em Dante (ASSIS, 2015a, p. 1029).	rifatto sí come piante novelle/ rinovellate di novella fronda (ALIGHIERI, Purg. XXXIII, 142-143).
Capítulo XXXII Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar Poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse (ASSIS, 2015a, 939940).	

Ressaltamos que as referências descritas no quadro acima se assemelham a outras referências realizadas por Machado a Dante, explicitadas na introdução dessa tese, e que serão convocadas a seu tempo ao longo de nossa análise do romance nas páginas que se seguem.

2.1 O narrador não confiável em *Dom Casmurro*

Réu e advogado de defesa são, respectivamente, Bento e Dom Casmurro. Dom Casmurro, como bom advogado que devia ser, toma para si a defesa de Bentinho, arquitetando uma peça oratória onde se nos afigura de primeira importância seu aspecto propriamente forense (era escrita por um advogado) e seu aspecto moral-religioso (escrita por um ex-seminarista) (SANTIAGO, 2000, p. 33-34).

De início percebemos que o traço mais saliente da retórica do advogado-narrador é o *apriorismo*. Ele sabe de antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada. Sua estruturação dos fatos, sua apresentação do comportamento humano dos personagens (inclusive Bentinho) é informada pelo rigor da demonstração a ser estabelecida. Assim, para Dom Casmurro o essencial era provar (e sair vencedor) que o conhecimento que tinha dos atos de Capitu quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre a Capitu adulta e misteriosa (SANTIAGO, 2000, p. 33-34).

O bom mocinho, com provas embasadas em meras suposições, deu o veredito final e condenou Capitu ao suplício do isolamento, da solidão e do afastamento de sua própria terra natal. Já foram realizados estudos, mostrando que Capitu foi acusada e condenada, sem direito à defesa por um marido autoritário e machista. Os trabalhos de Helen Cadwell (1960), Silviano Santiago ([1978]/2000), John Gledson ([1984]/2005), Roberto Schwarz (1991) e (1997), Alfredo Bosi ([1999]/2007), Valentim Facioli (1998), dentre outros, mostram isso. Dialogaremos aqui com todos estes críticos.

A trama narrativa do romance não é tão simples quanto aparenta ser, seu enredo é intrincado e com um enigma pronto para ser investigado. Cabe evidenciar a afirmação do crítico Roberto Schwarz, em *Dois meninas* (1997), sobre a complexidade do romance, que só foi percebida mais de meio século depois da sua publicação e por uma crítica americana, Helen Caldwell:

Dom Casmurro (1899) é um bom ponto de partida para apreciar a distância, na verdade o adiantamento que separava Machado de Assis de seus compatriotas. O livro tem algo de armadilha, com lição criativa incisiva — isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma. A eventual solução, sem ser propriamente difícil, tem custo alto para o espírito conformista, pois deixa mal

um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira. Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago — o Casmurro — com necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis (SCHWARZ, 1997, p. 9).

Neste sentido, os estudos sobre o romance feitos por Helen Caldwell contribuíram significativamente para a mudança de perspectiva por parte da crítica brasileira, já que ela foi a primeira a assinalar acerca da não confiabilidade do narrador em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960). A partir disso, Capitu deixou de ser vista como a culpada certa do ato de traição e as atenções foram voltadas para quem a julgou, o personagem Bento e também narrador. Os críticos posteriores lançaram-se na tarefa de decifrar esse enigmático narrador, desconfiando daquilo que ele narrou como verdade absoluta e incontestável, o que possibilitou a renovação das leituras machadianas.

Um outro crítico que se centrou na figura do narrador com o propósito de desvendá-lo foi Silviano Santiago no artigo *Retórica da verossimilhança* ([1978]/2000), defendendo a tese de que o narrador, por meio de acontecimentos e situações, que afirmavam serem verossímeis, realizou uma elaborada acusação, baseada nos princípios morais e religiosos, contra Capitu. Santiago inicia o seu artigo, chamando a atenção para a consciência pensante e vacilante do narrador, que tenta suggestionar o leitor a se tornar juiz e condenar o protagonista:

Qualquer das duas atitudes tomadas na leitura de *Dom Casmurro* (condenação ou absolvição de Capitu) trai, por parte do leitor, grande ingenuidade crítica, na medida em que ele se identifica *emocionalmete* (ou se simpatiza) com um dos personagens, Capitu ou Bentinho, e comodamente já se sente disposto a esquecer a grande e grave proposição do livro: a consciência pensante e vacilante, que tem necessidade de reconstruir na velhice a casa de Matacavalos onde viveu sua adolescência. O leitor, esquecendo a consciência pensante do sexagenário, tomava a posição de juiz e sentia-se na obrigação de dar seu veredicto sobre os *fantasmas* do narrador, quando na realidade o único interesse que Machado de Assis deseja é despertar para a pessoa moral de Dom Camurro (SANTIAGO, 2000, p. 29-30).

Dessa maneira, o crítico esclarece que, para o entendimento do romance pelo leitor, é preciso que se tome um distanciamento dos personagens e também do próprio narrador a fim de que se tenha uma visão completa da obra e não somente de modo parcial, pois é neste ponto que se encontra a armadilha, como assinalou:

O romance de Machado é antes de tudo um romance ético, onde se pede, se exige a reflexão do leitor sobre o todo. No caso específico de *Dom Casmurro*, identificar-se com Bentinho ou com Capitu, é não compreender que a reflexão moral exigida pelo autor requer certa distância dos personagens e/ou narrador,

aliás, a mesma distância que Machado, como autor, guarda deles (SANTIAGO, 2000, p. 30).

Segundo Santiago, é o narrador, detendo o controle da escrita, que a usa de forma estruturada, elaborada e persuasiva com a finalidade de contar a própria verdade, respaldada na autoridade do homem da lei e da fé:

(...) Réu e advogado de defesa são, respectivamente, Bento e Dom Casmurro. Dom Casmurro, como bom advogado que devia ser, toma para si a defesa de Bentinho, arquitetando uma peça oratória onde se nos afigura de primeira importância seu aspecto propriamente forense (era escrita por um advogado) e seu aspecto moral-religioso (escrita por um ex-seminarista) (SANTIAGO, 2000, p. 33-34).

É se valendo da estratégia da verossimilhança que Bento fundamentou a narração dos fatos, convencendo o leitor a seguir o caminho de culpabilizar a personagem pelo adultério, conforme ponderou o crítico:

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

Outro ponto destacado para a construção da retórica da verossimilhança pelo narrador foi a recriação dos fatos não exatamente como sucedem, usando como justificativa a falta de memória:

Outro traço preciso e importante para definir a retórica da verossimilhança é o predomínio da *imaginação* sobre a *memória* na investigação do passado. Machado de Assis, em pelo menos dois capítulos, deixa claro que quis dar ao narrador a ocasião de levantar o contraste entre as duas faculdades e estabelecer nítida vitória da fantasia. Trata-se do Cap. XL, “Uma égua”, e do que leva o número LIX, “Convivas de boa memória”. E em ambos para frisar ainda mais a vitória da imaginação, elabora um pequeno detalhe que reforça por comparação e por oposição a falta de memória (SANTIAGO, 2000, p. 35).

Cabe mencionar ainda que Casmurro também adota a técnica de apontar como igual aquilo que é tido por semelhante, convencendo o leitor por meio do bom senso, como ressaltado por Santiago:

Outro aspecto ainda, não menos desprezível, da retórica de *Dom Casmurro* é o fato de recusar sistematicamente a procura da identidade perfeita entre dois elementos, procurando antes impingir ao leitor proposições que traduzem

igualdade pela semelhança. Mesmo deixando de lado a regra de três (menina/adulta: fruto/ casca) (...) A persuasão, no presente caso, surge, portanto, da entrega ao leitor daquilo mesmo que sua mente já está preparada para receber (...) O convencimento não é feito com a esperança de que o leitor evolua seu modo de pensar, ou de encarar os problemas, mas pelo fato de lhe propor como base para seu julgamento aquilo mesmo que já possui: o bom senso (SANTIAGO, 2000, p. 37).

O crítico inglês John Gledson em *Machado de Assis: impostura e realismo* ([1984]/2005) também analisou a não confiabilidade do narrador. Ele inicia sua argumentação, explicitando que o narrador machadiano é um enganador que visa persuadir os leitores, a partir da sua própria versão dos acontecimentos. Acontecimentos esses que são contados por ele como verdades absolutas, conforme assinalou:

Antes, todavia, devem ser estabelecidos dois pontos importantes a respeito da situação da narrativa de Bento. Primeiro, ele é, evidentemente, um enganador que está tentando nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história; mas, visto que também tenta persuadir a si próprio (e talvez por ser um bom advogado), podemos confiar nos fatos da maneira como nos são fornecidos (se o termo “fato”, um tanto vago, puder ser aceito por enquanto). Esse pode ser um “livro omisso”, nos próprios termos de Bento (I, 868), porém, mesmo aí, dada a necessidade que ele sente de se convencer “racionalmente” pela “prova” do adultério da esposa, temos certa garantia de exatidão. Sua impostura provém antes disto mesmo, de que não nos permite ver que isto é um argumento (GLEDSON, 2005, p. 20-21).

Segundo Gledson, a própria organização do romance, no qual as informações mais preponderantes aparecem de forma fragmentada, ao longo do texto, contribuem para que o leitor possa ser persuadido por esse narrador, sem levantar suspeitas:

O isolamento dos episódios e a moral evidente que deles se deduz estão, é claro, indissolavelmente ligados. Por outro lado, *Dom Casmurro* opera sobre extensões muito mais amplas, permitindo que as informações fiquem menos concentradas e, assim sejam absorvidas menos conscientemente. Com efeito, o tom fragmentário se torna ele mesmo parte de um plano retórico que pode iludir o leitor, quando o romance é, na verdade, minuciosamente estruturado do princípio ao fim (GLEDSON, 2005, p. 25-26).

Outra característica apontada pelo crítico são as interpretações e manipulações feitas por Casmurro, de modo crescente, que conduzem o leitor a chegar às conclusões propostas por ele:

De fato, à medida que a história prossegue e se tornam mais frequentes as interrupções e manipulações do enredo, permanece esse amálgama de lógica distorcida e coerência psicológica, o qual assume papel crescente no sentido de conduzir o leitor às conclusões desejadas por Bento (GLEDSON, 2005, p. 30).

Roberto Schwarz em *Duas meninas* (1997) observa que a leitura conformista feita pelo leitor, ao aliar-se às ideias de Bento, é conduzida pela figura prestigiosa que o narrador demonstra ser fundamentada através da posição social de quem detém a palavra, logo o leitor se vê seduzido por Casmurro:

Se a viravolta crítica não ocorre ao leitor, será porque este se deixa seduzir pelo prestígio poético e social da figura que está com a palavra. Aliás como recusar a simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos, dos pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada? Em consequência, a despeito das decisivas indicações em contrário, prevaleceu a leitura conformista (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Schwarz reitera que a obra é dividida em duas partes, na primeira, bem ao tom do romantismo, apresenta a história do casal, que diante dos obstáculos obtém a vitória do casamento. No entanto, na segunda parte, é notável a presença do conservadorismo e é então, por meio desta perspectiva, que Bento envenena o leitor contra Capitu. A imagem do bom moço dá lugar ao do marido traído e rancoroso, segundo nos delineia o crítico:

Vimos que na primeira metade do livro o amor, a inteligência e a confiança recíproca de um casal levam a melhor sobre uma promessa ao céu e sobre a prevenção de classe. A vitória não dura, pois na segunda metade o universo tradicional vai reaparecer e se impor, agora dentro do próprio casal. O marido narrador evolui para um clima especialíssimo de poesia envenenada, entre patético, desgovernado e prepotente, propriamente reacionário, cuja fixação é um dos méritos notáveis do romance (SCHWARZ, 1997, p. 10).

O crítico nos adverte que o teor do conflito é modificado na segunda metade do livro quando Bento acusa Capitu de adultério. Na primeira metade, prevalece o ciúme com o intuito de ganhar ares de moço impulsivo e ingênuo, escapando assim do julgamento do leitor:

Agora o que chama a atenção do leitor são os paroxismos de ciúme a que Bento é dado desde sempre, anteriores à paternidade e ao casamento. Ainda adolescente ele queria rasgar a amiga com as unhas, julgá-la e talvez perdoá-la por crimes que ele inventava segundo a necessidade íntima. Os episódios dessa natureza são diversos e, uma vez ligados entre si, redefinem o caráter de quem está com a palavra, bem como o valor desta, alterando inteiramente a configuração do conflito. Se a primeira leitura não vai por aí é porque a arte literária do Casmurro dirige a nossa desconfiança noutro sentido, e também porque evoca as crises de ciúme em ordem dispersa, como fatos de diferentes gêneros, e não como um problema. Trata-as como singularidade psicológicas, anedotas da vida ginásiana, acidentes esporádicos, ilustrações de um temperamento impulsivo e ingênuo, às voltas com a dissimulação feminina e a frieza da razão. Assim, a identificação tardia do algoz em que se presumia a vítima, bem como o desmascaramento das avaliações misóginas e

obscurantistas que permitiram aquele quiproquó, decorrem da travação básica da obra (SCHWARZ, 1997, p. 17).

Depois de Schwarz, foi a vez do crítico Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar* ([1999]/2007) fazer considerações relevantes acerca do narrador machadiano. Considerações essas que corroboram a visão dos outros críticos apresentados que nos incitam a olhar o enigmático narrador com ares de desconfiança. Assim, Bosi sublinha que, em alguns momentos da narração, Bento demonstra o seu lado frágil, capaz de cometer erros, bem como de confessá-los ao leitor sem a menor cerimônia:

O texto de Bento Santiago não se poupa a si mesmo aos olhos do leitor, confessando-se inteiro nas suas fraquezas e tentações, com suas quedas pifiamente racionalizadas, seus medos e superstições, suas covardias e promessas descumpridas, seus ímpetos perversos, quando não criminosos, sua autoindulgência em matéria de encontros clandestinos, fazendo, em suma, de si próprio um retrato que está longe do medalhão refeito de dignidade ou do cavalheiro impoluto. Mas sua voz não soa com o mesmo timbre do desfrutador cínico que contou um dia por desfastio as suas memórias póstumas e encenou a própria imprudência (BOSI, 2007, p. 37-38).

A estratégia adotada por Casmurro de apresentar os seus próprios defeitos é interessante, uma vez que garante uma aproximação complacente e piedosa por parte do leitor, que se vê diante de um homem supostamente frágil, e que só agiu de modo impulsivo devido ao adultério da mulher. Assim, o narrador tenta ludibriar o leitor através de um tom confessional de suas próprias limitações e fraquezas. Neste sentido, ele é caracterizado pelo crítico como trapaceiro, causando confusão no leitor, sugestionando ou dizendo, o que o autor não diria. A respeito dessa especificidade de se encontrar nos romances machadianos, sobretudo, em *Dom Casmurro*, a dissociação entre a figura do autor e do narrador, o crítico afirma:

Para entender os romances em primeira pessoa (...) particularmente *Dom Casmurro*, uma vertente da crítica machadiana formulou uma hipótese controversa, mas crucial: haveria nesses romances uma dissociação da perspectiva em duas dimensões: de um lado o foco narrativo explícito; de outro, a consciência autoral. O foco explícito não corresponderia ao verdadeiro olhar do autor e assumiria o papel do narrador trapaceiro capaz de confundir o leitor, dizendo ou sugerindo o que o autor não diria, pensando o que o autor não pensaria e omitindo as reais intenções do seu criador (BOSI, 2007, p. 38).

Em *Dom Casmurro*, Machado constrói um narrador que busca persuadir o leitor a fim de que ele acredite na veracidade da sua narração. A estratégia de advogado e ex-seminarista é conquistar as pessoas para que o defendam como marido traído, valendo-se da imagem de um homem sério e extremamente confiável. E então, como podemos perceber, os críticos

explicitados contribuíram por desvelar as artimanhas usadas por esse hábil narrador, renovando os estudos machadianos com a hipótese da dissociação da perspectiva autor/ narrador.

Na verdade, o romance *Dom Casmurro* nos faz refletir acerca da temática da traição: um marido tenta culpabilizar sua esposa por infidelidade, vitimando-se neste papel. Para perceber isso, é preciso analisar o discurso do marido e o seu lugar de fala. A situação nos é descrita, através das memórias de um advogado rico, de boa família e religioso, que se diz enganado pela vizinha pobre, ambiciosa e diabólica, que, com aqueles olhos de cigana oblíqua e dissimulada, que o Diabo lhe deu (ASSIS, 2015a), o desvirtuou da *diritta via*.

2.2 Selva obscura

Deixai toda esperança, ó vós que entráis.
Essas palavras vi, num tom escuro
escritas sobre o alto de uma porta (ALIGHIERI,
Inf. III, 9- 11)⁷

Nas primeiras páginas do romance, lemos que através da escrita de suas memórias o narrador anseia resgatar as suas vivências, ou seja, “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2015a, p. 907). Ora, estamos diante de um narrador solitário, fechado em si mesmo, de “hábitos reclusos e calados” (ASSIS, 2015a, p. 906), casmurro e de poucas amizades.

Suas memórias são retratadas de modo perturbador, chegando ao ponto de ele não conseguir mais se desvencilhar delas, visto que estão entremeadas por uma atmosfera sombria, as quais sempre insistem em retornar. Como podemos notar nesta passagem: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?” (ASSIS, 2015a, p. 907). Observemos que o vocábulo “sombra” é bem produtivo, posto que ele nos evoca outras palavras de mesmo campo semântico tais como: trevas, escuridão, obscurantismo e penumbra. O narrador nos salienta que a sua história será permeada de uma possível atmosfera sombria, trágica e obscura, no qual ele se insere. A referência ao personagem Fausto de Goethe nos remete à história do pacto com o Diabo e o vazio e a escuridão que as sombras trazem nos fazem lembrar o início de *A divina comédia*.

No primeiro canto do *Inferno*, encontramos Dante, perdido e desolado, em uma selva sombria: “A meio caminhar de nossa vida/ fui-me encontrar em uma selva escura:/ minha via

⁷ Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate. / Queste parole di colore oscuro/ vid'io scritte al sommo d'una **porta**; (Inf. III, 9- 11)⁷ (Grifo nosso).

perdida (*Inf. I, 1-3*)”⁸. Vale frisar que a selva escura representa uma metáfora para o pecado, Dante, tendo se desviado do caminho do bem, está perdido na direção do mal, da morte e do pecado. Ele sente medo e temor por estar nesta condição, onde a obscuridade o permeia e a inquietude da noite se faz presente: “que o coração de medo me cerrava, / (...) toda essa noite de pavor repleta” (*Inf. I, 15- 21*)⁹.

Nesta perspectiva, vemos que tanto Dante quanto Bentinho, antes de realizarem a viagem, um empreendendo a caminhada por um percurso físico ou metafísico e o outro memorialístico, estão sozinhos e envoltos pelas sombras que os afligem. Lemos que Dante afastou-se do justo caminho, mas de forma momentânea, pois ao encontrar Virgílio e depois Beatriz, a recondução para a vereda do bem foi garantida. Quanto a Bento, outra é a história. Notemos que o Casmurro elabora uma teoria para explicitar que a vida é uma grande ópera e que o maestro responsável por executá-la é o próprio Diabo:

— A vida é uma ópera e uma grande ópera (...) Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, — e acaso para reconciliar-se com o céu, — compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno. — Senhor, não desaprendi as lições recebidas, disse-lhe. Aqui tendes a partitura, escutai-a, emendai-a, fazei-a executar, e se a achardes digna das alturas, admiti-me com ela a vossos pés... — Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada. — Mas, Senhor...— Nada! nada! Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos (ASSIS, 2015a, p. 913-914).

Dessa forma, se, em Dante, Deus é poeta e maestro da vida, em *Dom Casmurro*, Deus divide a maestria com o Diabo. Vejamos essa ópera da vida no que diz respeito ao personagem Bento. A narração da sua adolescência sublinha um momento de grande tensão com a denúncia do provável namoro dele com a vizinha, e a retomada da promessa de torná-lo padre. Recordemos que D. Glória, mãe de Bentinho, antes que o filho nascesse o prometeu ao celibato. Aqui, é o começo de toda a angústia e o sofrimento de Bento que havia escutado, atrás da porta

⁸ Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smaritta (*Inf. I, 1-3*).

⁹ “che m’avea di paura il cor computo, / (...) la notte ch’i’ passai con tanta pieta” (*Inf. I, 15- 21*)⁹.

esta conversa. Este assunto o desagradou, visto que ele não tinha o interesse de dedicar-se à vida religiosa: “Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir meu nome e escondi-me atrás da **porta**” (ASSIS, 2015a, p. 908) (Grifo nosso).

Comparemos, então, este trecho com o texto de Dante: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís./ Essas palavras vi, num tom escuro/ escritas sobre o alto de uma **porta**” (*Inf.* III, 9-11)¹⁰ (Grifo nosso). Neste momento, o poeta situa-se na entrada do *Inferno*, a porta representa a passagem para o mundo dos mortos que sofrem as dolorosas penas. Segundo esta perspectiva, a porta machadiana pode simbolizar a caminhada do jovem, marcada, possivelmente, por muitas incertezas, dores e sofrimentos. Dante e Bento estão contando suas respectivas jornadas. Dante chegará ao *Paraíso*, guiado pela amada platônica, Beatriz. Aonde chegará Bento guiado pela suposta esposa adúltera, Capitu?

No decorrer da narração do advogado, Bento Santiago, veremos evidências que culpabilizam Capitu de tê-lo afastado do justo caminho. No processo acusatório dele, a jovem é a responsável por tomar as iniciativas que os levaram ao namoro e depois ao casamento, aumentando ainda mais o desinteresse dele em tornar-se padre, afastando-o da Igreja. No capítulo, *Na varanda*, Bento lembra que foi Capitu quem começou a estabelecer os primeiros contatos mais íntimos com ele, ocasiões que eram marcadas por gestos e palavras, vindos sempre dela:

Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto. Antes dela ir para o colégio, eram tudo travessuras de criança; depois que saiu do colégio, é certo que não estabelecemos logo a antiga intimidade, mas esta voltou pouco a pouco, e no último ano era completa. Entretanto, a matéria das nossas conversações era a de sempre. Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor - outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia, tanto mais de espantar quanto que tinha os cabelos realmente admiráveis — mas eu retorquia chamando-lhe maluca (ASSIS, 2015a, p. 917).

A confirmação de que se gostavam partiu também de Capitu, ao escrever o nome deles no muro, circunstância que revelou de vez sua paixão pela jovem:

Tudo o que contei no fim do outro Capítulo foi obra de um instante. O que se lhe seguiu foi ainda mais rápido. Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro, li estes dois nomes, abertos ao prego, e sim dispostos:

¹⁰ *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate. / Queste parole di colore oscuro/ vid'io scritte al sommo d'una porta;* (*Inf.* III, 9- 11)¹⁰ (Grifo nosso).

BENTO
CAPITOLINA

Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita naquela mesma noite, e que eu poria aqui com os erros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum, tal era a diferença entre o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres (ASSIS, 2015a, p. 919).

Sublinhamos que este capítulo é bem curto, apresentando somente dois parágrafos. E o narrador nos explicita que esse capítulo poderia ser mais longo, no entanto, ele preferiu não reavivar estas memórias. Podemos ver então que Bento tenta se vitimizar, sugerindo que Capitu, além de desviá-lo do justo caminho, não o poupou de sofrimentos.

Não possuindo nenhuma solução para evitar a sua entrada no seminário, Bento tentou recorrer à ajuda divina: “Prometo rezar mil padre-nossos e mil-ave-marias, se José Dias arranjar que eu não vá para o seminário” (ASSIS, 2015a, p. 926). Vale comentar que a prática das promessas era algo habitual, Bento sempre as fazia, e quase nunca as cumpria. Elas eram tratadas pelo protagonista como um negócio comercial com Deus:

A **soma** era enorme. A razão é que eu andava carregado de promessas não cumpridas. A última foi de duzentos padre-nossos e duzentas ave-marias, se não chovesse em certa tarde de passeio a Santa Teresa. Não choveu, mas eu não rezei as orações. Desde pequenino acostumara-me a pedir ao Céu os seus favores, mediante orações que diria, se eles viessem. Disse as primeiras, as outras foram adiadas, e à medida que se amontoavam iam sendo esquecidas. Assim cheguei aos **números** vinte, trinta, cinquenta. Entrei nas centenas e agora no milhar. Era um modo de peitar a vontade divina pela **quantia** das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de **pagar a dívida antiga**. Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida! O Céu fazia-me o favor, eu adiava a **paga**. Afinal perdi-me nas **contas** (ASSIS, 2015a, p. 926-927) (Grifos nossos).

Notemos, na citação acima, que as palavras: soma, quantia, números, dívida, paga e conta estão associadas à linguagem do mercado. Assim, neste novo contexto do século XIX, o comércio impõe a sua linguagem e o dinheiro torna-se uma moeda de vital importância no mundo burguês e capitalista que vai se estabelecendo também no Brasil. Neste sentido, Bentinho comparou o purgatório a uma casa de penhores, onde a lógica do capital é a que impera:

Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. Não confundam purgatório com inferno, que é o eterno naufrágio. Purgatório é uma **casa de penhores**, que **empresta** sobre todas as virtudes, a **juro alto e prazo curto**. Mas os **prazos renovam-se**, até que um dia uma ou duas virtudes medianas **pagam** todos os pecados grandes e pequenos (ASSIS, 2015a, p. 1018) (Grifo nosso).

Ao atualizar Dante para o contexto do oitocentos brasileiro, o autor recria um cenário secularizado, onde impera a usura capitalista de pais-nossos e ave-marias. É a partir deste episódio que o crítico John Gledson em *Machado de Assis: impostura e realismo* (1991) indagou a respeito da natureza de fé de Bento em Deus, uma vez que ele ia acumulando as dívidas sem a menor preocupação em pagá-las, invocando Deus como credor e com propósito interesseiro de financiar suas empreitadas:

Se nos voltarmos, em primeiro lugar, para a questão levantada pelas últimas palavras de Capitu no romance, citadas mais de uma vez — “Apesar do seminário, não acredita em Deus ...” —, qual é a natureza da fé de Bento em Deus? É aqui que o relativismo, já referido neste capítulo, se faz mais evidente. Deus é continuamente invocado, mas de maneiras que mostram que Bento tem uma concepção de Deus inteiramente inconsistente com o poder e o saber absolutos que, de acordo com a doutrina, Ele possui. O caso mais patente se refere à promessa de Bento de rezar ave-marias e padre-nossos, dos quais acumula enormes quantidades, aparentemente despreocupado quanto ao efeito de tal “inflação” sobre o valor das orações (GLEDSON, 1991, p. 160).

Observemos que, Dante narra em *A divina comédia* que não perdeu a sua fé e chegou, ao final de sua jornada, ao *Paraíso*. Pois Bento sugere em sua narrativa que perdeu a sua fé e assim não chegará ao *Paraíso* como aquele. Dante, guiado por Beatriz, reencontrou o justo caminho do qual Bento teria sido desvirtuado por culpa de Capitu.

2.3 Mulheres, bruxas e ciganas

A saudosa Beatriz, a antiga amada
A mão lhe estende e guia o peregrino (ASSIS, 2015c, p. 565).

Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu.... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada (ASSIS, 2015a, p. 931).

Vale frisar que dialogaremos aqui, sobretudo, com o artigo, *Amor e bruxaria*, do pesquisador Valentim Facioli, publicado em 2008, trazendo a interpretação de que Bento

Santiago sugeriria ainda que Capitu seria uma bruxa, possuidora de poderes sobrenaturais, aliada das forças diabólicas, ou seja, uma personagem que deveria estar queimando no *Inferno* de Dante.

Principiemos por notar que, as mulheres, na sociedade do século XIX, sempre tiveram um papel secundário. Os cuidados do lar e dos filhos eram as principais tarefas que elas podiam desempenhar, os outros espaços, como o trabalho, estavam proibidos para elas, já os estudos eram poucas as que tinham algum acesso. Além de serem subjugadas ao autoritarismo e às ordens de uma ideologia patriarcal, dominados exclusivamente pelos homens. Ao revistarmos a história, veremos que algumas mulheres, ao se colocarem em uma postura diferente daquilo que era esperado delas, foram de uma certa forma cobradas e punidas, como percebido, na história da protagonista de *Dom Casmurro*.

Neste sentido, Bento engendra um processo acusatório contra Capitu, buscando retratar sua personalidade e comportamento diante de algumas situações de modo a desqualificá-la. Ele ressalta então as características negativas que considerava pertinentes para construir a imagem de que a jovem esposa seria capaz de traí-lo.

A dissimulação foi uma das atribuições eleitas por ele para acusar sua mulher. Segundo Bento, Capitu dominava muito bem a arte de dissimular, conseguindo enganar qualquer pessoa sem levantar suspeitas e com o domínio total da situação, agindo com naturalidade e destreza. A malícia dela também é evidenciada, pois, segundo Bento, mentia a fim de encobrir a realidade. No episódio do penteado, depois que deram o primeiro beijo, foram surpreendidos pela mãe de Capitu. Contudo, conforme nos narra Bento, tamanha foi a esperteza da jovem vizinha, que ela disfarçou a situação, ludibriando a mãe e atuando com total dissimulação:

Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres: — Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças! — Que tem? acudiu a mãe, transbordando de benevolência. Está muito bem, ninguém dirá que é de pessoa que não sabe pentear. — O que, mamãe? Isto? redarguiu Capitu, desfazendo as tranças. Ora, mamãe! E com um enfadamento gracioso e voluntário que às vezes tinha, pegou do pente e alisou os cabelos para renovar o penteado. (...) Assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, ela encobrendo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio (ASSIS, 2015a, p. 941).

Em um outro momento, Capitu e Bento estavam namorando às escondidas, quando o pai da menina chegou de forma inesperada. Neste caso, Capitu não se intimidou e atendeu ao pai como se nada tivesse acontecido entre os dois. De fato, o narrador tenta justificar que a

personagem conseguia disfarçar independentemente da pessoa e da circunstância, enganando, portanto, qualquer um com tamanha normalidade, assim lemos:

Quando Pádua, vindo pelo interior, entrou na sala de visitas, Capitu, em pé, de costas para mim, inclinada sobre a costura, como a recolhê-la, perguntava em voz alta: — Mas, Bentinho, que é protonotário apostólico? — Ora, vivam! exclamou o pai. — Que susto, meu Deus! Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, ou dois lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo (ASSIS, 2015a, p. 946).

A habilidade de dissimular da garota foi delineada também, quando em uma reunião da família de Bentinho, Capitu disse com grande convicção que o rapaz seria um bom padre, no entanto, a intenção dela era convencer a todos que não tinha nenhum interesse nele, e também de que ninguém desconfiasse do romance deles:

Minha mãe, depois que lhe respondi as mil perguntas que me fez (...) concluiu voltando-se para José Dias: — Sr. José Dias, ainda duvida que saia daqui um bom padre? — Excelentíssima... — E você, Capitu, interrompeu minha mãe voltando-se para a filha do Pádua que estava na sala, com ela, — você não acha que o nosso Bentinho dará um bom padre? — Acho que sim, senhora, respondeu Capitu cheia de convicção. Não gostei da convicção. Assim lhe disse, na manhã seguinte (...) Capitu fez-se muito séria, e perguntou-me como é que queria que se portasse, uma vez que suspeitavam de nós (ASSIS, 2015a, p. 974).

É a partir dessa suposta capacidade de dissimular da menina, que Bento acusa Capitu de falta de caráter. Desse modo, nos é relatada uma imagem negativa dela, referindo-a como dissimulada, mentirosa e enganadora. Lembremos que, ao lhe atribuir valores negativos, o narrador o faz a partir do olhar dominante masculino da sociedade patriarcal e católica do século XIX.

Neste sentido, os estudos do pesquisador Valentim Facioli trazem a tese de que o ex-seminarista tenta também provar que Capitu tinha requisitos que a capacitariam como bruxa, aliada do Diabo. Um dos primeiros pontos ressaltados é o olhar dela, responsável por atrair a todos. Facioli argumentou que Bentinho sugestiona que tais olhos possuíam um poder de fascinação e de sedução, advindos de alguma força sobrenatural. Para explicar tal relação, o estudioso fundamentou-se no mito clássico grego das deusas Ártemis e Górgo, capazes de provocar malefícios e encantamentos, através da força do olhar. Este mito foi antepassado do mau-olhado, que teve repercussão no período da Inquisição, quando foi associado à bruxaria e ao demonismo, conforme assinalado:

A fascinação e a sedução exercidas por Capitu sobre o narrador adolescente (e adulto e velho) e sobre as outras pessoas parecem decorrer da força de seu olhar: “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (conforme ensinou José Dias) e “olhos de ressaca” (segundo deduziu o próprio Dom Casmurro). Esse olhar foi interpretado em geral como um sinal da beleza de Capitu. Mas é possível remetê-lo e aparentá-lo com o mito do mau-olhado, mito arcaico que teve antepassados na Grécia clássica com as deusas Ártemis e Gorgó, olhar capaz de sedução mortal, de provocar malefícios e encantamentos (...) O mau-olhado obteve imenso relevo no longo período europeu do estabelecimento dos pressupostos teológicos do demonismo e da bruxaria, especialmente pela Inquisição da Igreja Católica e pelas condenações da Reforma protestante (FACIOLI, 2008, p. 40).

Cabe mencionar que Facioli, em seu texto, não relacionou a cigana, qualificação dada a Capitu na narrativa, às bruxas. Na verdade, tanto umas quanto outras foram perseguidas pela Inquisição católica. A pesquisadora Mirian Stanescon Batuli em *Povo cigano: o direito em suas mãos* (2007) nos relata que no contexto europeu o povo cigano sofreu perseguições e proibições no período inquisitorial, afirmando que:

Na Europa, a perseguição aos ciganos foi intensa, principalmente, através da Inquisição. Os ciganos foram proibidos de usar seus trajes típicos, cujas cores berrantes e gosto extravagante fugiam à norma social, de falar a sua língua, de viajar, de exercer os seus ofícios tradicionais ou até mesmo de se casar com pessoas do mesmo grupo étnico (BATULI, 2007, p. 14).

Em *Dom Casmurro*, foi José Dias quem associou Capitu aos ciganos, ao comentar sobre os olhos de cigana dela. É preciso destacar que o agregado, ao fazer este comentário a Bentinho, primeiro descreveu que os olhos da jovem eram provenientes das forças maléficas, posto que o Diabo foi o responsável por dar-lhe tal olhar. Logo depois, o termo cigana foi relacionado aos olhos da protagonista. Como podemos perceber, a ligação de cigana a Capitu assume um sentido negativo e diabólico: “A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2015a, p. 931).

Cabe salientar que a associação do povo cigano ao Diabo iniciou-se na Europa, devido ao tom escuro da pele que os ciganos tinham, diferindo da pele branca dos europeus e ao misticismo que cultivavam, condenado pela Igreja católica e religiões cristãs, conforme destacou a pesquisadora:

As razões históricas que levaram os ciganos a se espalharem por várias zonas da Europa, devem-se, essencialmente, à sua difícil integração social, porque devido ao tom escuro da sua pele, eram vistos nas terras aonde chegavam pelos *Gadjes* (não ciganos em Romanês) como malditos ou enviados do demônio. Por outro lado, o fato de alimentarem práticas de quiromancia e adivinhação,

fez com que fossem repudiados pela Igreja Católica e pelas diferentes religiões cristãs (BATULI, 2007, p. 14).

Neste contexto, os ciganos, por não estarem de acordo com a norma social, foram tratados de forma preconceituosa e eram mal vistos pela sociedade. Logo, o agregado, ao descrever Capitu como cigana, evidência que ela representa uma figura negativa, maligna e que fugia das normas do período oitocentista brasileiro católico.

Vale acrescentar que Capitu não é somente acusada de ser capaz de provocar sedução e fascinação, por meio do olhar, mas o de despertar sentimentos no narrador que fogem ao controle da situação, visto que ele sentiu ciúmes de um defunto. John Gledson, por sua vez, comentou que é a partir do olhar lançado pela protagonista a Escobar que Bentinho ficou enciumado da mulher, e ainda estendeu esse sentimento ao filho, o que pode ser interpretado como atitude obsessiva e patológica:

O esclarecimento é vital para a compreensão do romance, pois revela o *verdadeiro* processo do desenvolvimento do ciúme de Bento, e a sua obsessão de que Ezequiel não é seu filho. O primeiro momento coincide com o olhar de Capitu, mas nessa ocasião ele não suspeita necessariamente de uma ligação entre ela e Escobar — apenas sente um ciúme feroz do “homem que recebera, defunto, aqueles olhos”. Não é significativo que suas suspeitas reais só principiem nove meses mais tarde? É como se seu ciúme, concebido no momento em que ele vê Capitu fitando o cadáver, fosse gestado como um feto e finalmente viesse à luz, crescendo com Ezequiel e transformando-o numa nova versão de Escobar. Certamente, uma vez conhecida a verdadeira sequência dos fatos, estes começam a assumir coerência por si próprios, num poderoso indício de que o romance é um estudo da obsessão patológica de Bento e não do adultério de Capitu (GLEDSON, 1991, p. 33).

Assinalemos que as práticas católicas, tanto da família de Bento quanto de Capitu, estavam próximas do misticismo e da superstição. De acordo com a ótica religiosa, essas práticas eram condenáveis, e classificadas como diabólicas. Sobre isso Facioli pontuou:

O que fica evidenciado na narrativa é que o clima mental das duas famílias (especialmente a de Bentinho, chefiada por D. Glória) é de profundo misticismo e magia, sob uma neblina atenuadora e legitimadora, de prática católica. Essa suposta religiosidade católica é, de fato, permeada por superstições de toda ordem e práticas e mesmo brincadeiras que se podem chamar heréticas, porque em desacordo com a ortodoxia. O fato é que o chamado “pensamento mágico” é quem dá as cartas. O que chamamos superstições mereceria uma discussão mais cuidadosa, conquanto a noção atualmente esteja marcada pelo influxo iluminista, posterior ao século XVIII. Entretanto, a demonologia anterior a que nos referimos, proveniente de pensadores católicos e protestantes, listava um conjunto enorme de “superstições”, todas produzidas supostamente pela intervenção do diabo, cuja finalidade era desviar o “verdadeiro crente” das regras e dogmas da Igreja. Em *Dom Casmurro* há uma listagem quase completa dessas

superstições, demonstradas como “práticas religiosas” no interior das duas famílias. Sem sermos exaustivos, e apenas sem caráter demonstrativo, podemos indicar um pouco do que aparece no romance, sempre disfarçadamente e sob o véu da maior piedade católica. Primeiramente, é evidentemente supersticiosa a promessa de D. Glória de meter Bentinho no seminário, visto não se poder saber se ele tinha vocação para isso. Não é por acaso que aparece a comparação com Isaac, que seria sacrificado por Abraão, sem que o filho tivesse compromisso ou cumplicidade com a promessa do pai. Depois, Bentinho e Capitu rezam, no namoro, missas sacrílegas, como pretexto para poder namorar em paz e simular religiosidade para as famílias (FACIOLI, 2008, p. 40).

A religião cristã ocupava papel central no cenário da vida burguesa do século XIX. Cabe lembrar que a promessa de Dona Glória foi a responsável pelo drama da história. John Gledson enfatizou a importância do catolicismo, além de levantar uma questão polêmica acerca da promessa materna, visto que ela poderia ter contribuído para ocasionar as dúvidas de Bento em relação à paternidade do seu filho Ezequiel:

É aconselhável lembrar, ainda que rapidamente, a importância do cristianismo no romance. “Todas as crianças do meu tempo eram devotas” (I, 849), diz Bento, o que implica que a religião era presença mais constante, pelo menos entre a sua classe, do que “agora”, nos anos de 1890, quando está escrevendo. A promessa de dona Glória de enviar Bentinho ao seminário para que se torne padre é, num sentido, a origem de todo o enredo, o absoluto que todas as personagens, incluindo finalmente a própria dona Glória, buscam relativizar. Em um certo nível, pelo menos, eles têm êxito. É questionável se o têm em outro nível. As dúvidas e obsessões de Bento acerca da própria paternidade não têm origem, em parte, na culpa relacionada com uma promessa que, mesmo não tendo sido feita por ele, foi por ele claramente quebrada? (GLEDSON, 1991, p. 160).

Sobre os sonhos de Capitu, Facioli defende que a descrição do comportamento da jovem nesses sonhos evoca à caracterização da bruxaria, proveniente das práticas de superstição e da demonologia, ressaltando que:

Capitu revela-se em cenas aparentemente infantis e ingênuas, entanto significativas. No capítulo XII ela relata a Bentinho um sonho que teve, e o relato remete imediatamente à caracterização da bruxaria, vinda das ditas superstições e demonologia de séculos antes: “Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos no Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua, ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer” (FACIOLI, 2008, p. 41).

Em outro episódio, descrito no capítulo *Um plano*, quando Bentinho falou para Capitu sobre a insistência da mãe em querer levá-lo para o seminário, a menina manifestou-se de maneira irritada. A ira dela poderia ser associada à bruxaria, no qual o corpo, os gestos e a fala

foram tomados pelo Diabo, causando grande surpresa a Bento, já que, além de insultar a mãe dele, ela demonstrava-se contrária aos costumes religiosos, que eram os dela; a respeito disso asseverou Faccioli:

A mesma Capitu, quando teve uma explosão de cólera diante da insistência da mãe de Bentinho em metê-lo no seminário, de novo revela-se com a língua afiada pelo demônio, mergulhada na bruxaria, com gestos, o corpo todo e a fala: “Essa criatura que brincara comigo que pulara comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas: Beata! carola! papa-missas! (...) mas os impropérios, como entender que lhe chamassem nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus?” (FACIOLI, 2008, p. 41).

Em *Duas meninas*, o crítico Roberto Schwarz argumentou, por sua vez, que, nesta cena de ciúmes, é possível notar que a personagem tinha independência de espírito, dotada de inteligência, de opinião formada e crítica, além de possuir objetividade, sendo uma pessoa esclarecida para o contexto da época, afastando-se da sujeição do paternalismo:

Assim, quando a santa mãe de Bentinho resolve cumprir uma promessa e mandar o filho para o seminário, pondo em risco os planos conjugais da vizinha pobre, esta explode num raro espetáculo de independência de espírito e inteligência. É Bento quem primeiro lhe traz as novas, que a deixam lívida, os olhos vagos, olhando para dentro, “uma figura de pau”, o tempo de se dar conta da situação; depois ela rompe no inesperado “— Beata! carola! papa-missas!” Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles. Em seguida, ela reflete, aperta os olhos, quer saber circunstâncias, respostas, gestos, palavras, o som destas, presta atenção nas lágrimas de Dona Glória, “não acaba de entende-las”. (...) Notícia exata e verificação interior, uma certa recapitulação crítica da situação, vão juntas, indicando o nexos entre liberdade de espírito e objetividade, esta última um verdadeiro esforço metodizado do pensamento. A clareza na decisão supõe distância em relação ao sistema de sujeições, obrigações e fusões imaginárias do paternalismo (SCHWARZ, 1997, p. 24).

Cabe complementar aqui que Bento, nesse mesmo capítulo, destaca o momento em que Capitu recusa o doce de que tanto gostava. E parece querer demonstrar que a notícia do seminário constituía uma ameaça tão grande para ela, pois poderia estragar os seus planos ambiciosos de casamento com ele, que a impediu de saborear o doce, mesmo sendo seu preferido. É significativo também o pregão cantado pelo homem que vendia cocadas: “Chora, menina, (...) porque não tem Vintém” (ASSIS, 2015a, p. 924), dado que ressaltava a condição econômica dela, deixando-a incomodada. Logo, o narrador sugere que Capitu importava-se com o dinheiro, e que não desistiria facilmente de casar-se com ele. Ele descreve ainda que o plano para a saída da vida religiosa veio dela. É ela quem inclui José Dias para ser cúmplice de

Bentinho, mostrando que o agregado tinha não só o dever, mas a obrigação de servi-lo. E assim, ensinando-o o modo de como deveria se portar com ele:

(...) Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado, D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a vocês falará com muito mais calor que outra pessoa. — Não acho, não, Capitu. — Então vá para o seminário. — Isso não. — Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça que lhe digo (ASSIS, 2015a, p. 925).

Notemos que ele nos confessa que detalhou esta parte, no intuito de que o leitor pudesse entender que Capitu agiu de caso pensado, elaborando um plano, para livrá-lo do seminário:

Prometi falar a José Dias nos termos propostos. Capitu repetiu, acentuando alguns como principais; e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns por outros. E insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água a pessoa que tem obrigação de o trazer. Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete (ASSIS, 2015a, p. 926).

E depois desse plano de Capitu, outros tantos vieram, condenando-o, cada vez mais ao afastamento da Igreja, da *diritta via*, e conseqüentemente do *Paraíso*. A astúcia da jovem vizinha parece sugerir algo de diabólico, provindo de seu comportamento de bruxa e cigana, que a levava a conquistar tudo o que almejava, sendo ainda maliciosa e audaciosa, segundo afirmou Facioli:

Lendo as histórias da demonologia e bruxaria dos séculos XIII a XVIII, vê-se que os métodos utilizados pelos inquisidores e pelos tribunais civis para detectar as terríveis astúcias do demônio preveem o comportamento das bruxas, aliadas do diabo e ameaçadoras às ortodoxias das igrejas, segundo astúcias, que também são de Capitu, conforme se vê no capítulo XVIII — “Um plano” “Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (FACIOLI, 2008, p. 41).

Vale considerar que por meio das definições de Capitu como: a fascinação, a sedução, a astúcia, a malícia e a audácia, o narrador nos sugere que estamos diante de uma bruxa, como apontou Facioli. E, se consultarmos a história, observaremos que a associação da mulher com o diabo e a bruxaria foi bem recorrente. O pesquisador Alberto Cousté, em *Biografia do Diabo* (1996), elucidou que inúmeros autores relacionaram a mulher ao Diabo. Ao fazerem isso, eles

interpretaram o homem com um ser iluminado, ao contrário da mulher, rebaixada a uma figura mística ou histórica, como explicitado:

Diversos autores, desde posturas tão extremadas como outorgar-lhes o privilégio do misticismo ou o privilégio da histeria, têm tentado justificar a preferência histórica de Satã pela mulher. Não conheço nenhum estudo concludente a esse respeito, mas, qualquer que seja o motivo do Tentador para preferir a cumplicidade das fêmeas, o fato é inegável e merece uma meditação: desde os cultos diânicos de caráter silvícola (que foram continuados na mais elaborada ritualização das mênades e das bacantes) até o satanismo contemporâneo, passando pelo amplo apogeu das bruxas ou as missas negras da Montespan, as mulheres têm sido as sacerdotisas por excelência do Diabo, como que obedecendo a uma resposta ctônica à preponderância masculina na liturgia da luz (COUSTÉ, 1996, p. 238).

Cousté ainda apresentou um estudo detalhado das principais figuras históricas femininas que, por deterem alguma forma de poder foram ligadas à imagem diabólica, assim descaracterizando a capacidade delas, atribuindo seu poder às forças demoníacas. Na verdade, tais mulheres foram excluídas da sociedade, perseguidas e mortas, acusadas de estarem demonizadas:

Na antiguidade clássica, diversas mulheres foram identificadas com o Diabo ou criaram a lenda de serem seus representantes. Assim ocorreu com Aspásia de Mileto, célebre amante de Péricles, a quem somente a influência do amado salvou de um triste fim: acusada de impiedade pelo poeta cômico Hermipo, foi julgada por essa causa, e a absolvição não foi suficiente para apagar as dúvidas de seus contemporâneos. (...) Não apenas filósofas e cortesãs, mas também mulheres que estiveram no poder, ou o exerceram por detrás do trono, foram identificadas com o Diabo ao longo da história. Entre as principais, destacam-se a esplendorosa Teodora de Bizâncio (500-548), cujo passado de prostituta de subúrbio pôde ter influído no juízo dos seus invejosos contemporâneos; a celeberrima Lucrecia Bórgia, a quem uma tradição não verificada historicamente atribuiu sempre o papel de inspiradora de sua demoníaca família (...) Mas talvez a figura feminina relacionada a maior altura com o Diabo (...) tenha sido a de Joana d'Arc (1412-1431), processada e morta em condições totalmente anormais para a época, não houvesse por detrás do sumário uma verdade mais inquietante que se impediu viesse à luz (COUSTÉ, 1996, p. 239-240- 241).

Nesta perspectiva, a figura da mulher foi comparada a tudo aquilo que era considerado negativo e inferior. Com efeito, a capacidade e a individualidade dela foram diminuídas, e associadas ao domínio de uma determinada força diabólica. Perderam a sua autonomia, posto que existiria uma força que comandaria os seus atos, além de depender de ajuda externa para sobressair. Se o Diabo, na sociedade, foi interpretado como um ser excluído, impuro, maligno e astucioso, a mulher não somente ganhou a fama de diabólica, mas a ela foram atribuídas todas as definições ligadas ao maligno. Logo, ela foi diabolizada pela sociedade de domínio

patriarcalista e católico.

Vale ressaltar que Schwarz explicitou o quanto o narrador tentou difamar Capitu, revelando-a como ridícula, descontrolada e ainda soberba, buscando envenenar o leitor contra ela, rebaixando-a, quando, na verdade, ele não conseguia camuflar direito as reais qualidades da esposa, que faziam dela uma mulher esclarecida:

O marido narrador evolui para um clima especialíssimo de poesia envenenada, entre patético, desgovernado e prepotente, propriamente reacionário, cuja fixação é um dos méritos notáveis do romance. À luz das incuráveis suspeitas de Bento a vontade clara e a lucidez de Capitu são rebaixadas a provas de um caráter interesseiro e dissimulado, ao passo que a admiração com que o mesmo Bento havia obedecido às instruções dela faz figura de simplicidade risível (SCHWARZ, 1997, p. 10).

Comparemos, então, com a descrição de mulher que comparece em *A divina comédia*. Vale destacar que Dante nos evidencia dois modelos femininos: a mulher virtuosa e a pecadora. Ao observamos a obra, a personagem Beatriz, o amor ideal do poeta, é descrita como detentora do bem e da pureza. Ela é tratada como um ser superior e inalcançável, semelhante a Maria, mãe de Deus, e ocupa a posição privilegiada de estar em um lugar sublime e divino, o céu, o Paraíso.

No domínio celestial, a amada não está só, sendo acompanhada pela potestade de anjos, que a louvam, como enfatizado por Dante: “Assim no sacro carro em grã bastura/ levantaram-se, *ad vocem tanti senis*, / os mensageiros de tanta ventura” (*Purg.* XXX, 16-17; 19)¹¹. A perfeição e a virtude são qualidades, que a acompanham e podem ser notadas com vivacidade: “assim, em meio a uma nuvem de flores/ que, de angélicas mãos, subia festiva/ e retombava espargindo candores, sobre um véu níveo cingida de oliva,/ dama me apareceu num verde manto./ mas quem lembrar que aqueles vivos selos/ de beleza, ao subir, alçam sua lei,/ e que eu lá não pudera ainda vê-los (*Purg.* XXX, 28-32)¹². Além disso, vemos que a beleza de Beatriz é expressa com tamanha intensidade que a cada círculo que ela sobe, em direção ao *Paraíso*, esta qualidade é aumentada e Dante deleita-se: “Demais, talvez, ora o meu verbo ousa,/ ao pospor o prazer dos olhos belos/ nos quais mirando o anseio meu repousa” (*Par.* XIV, 130-135)¹³.

Neste sentido, Beatriz, ao ser associada às características de virtude, pureza e ausência

¹¹ *cotali in su la divina basterna / si levar centro, ad vocem tanti sensis, / (...) Tutti dicean: “Benedictus qui venis!”* (*Purg.* XXX, 16-17; 19).

¹² *così dentro una nuvola di fiori/ che da le mani angeliche saliva/ e ricadeva in giù dentro e di fiori, / sovra candido vel cinta d’uliva/ donna m’apparve, sotto verde manto, (*Purg.* XXX, 28-32).*

¹³ *Forse la mia parola par troppo osa, / posponendo il piacer de li occhi belli, / ne’ quai mirando mio disio ha posa;/ ma chi s’avvede che i vivi suggelli/ d’ogne bellezza piú fanno piú suso, / e ch’io non m’era lí rivolto a quelli”* (*Par.* XIV, 130-135).

de pecado, torna-se um exemplo de ética e moral a ser seguido. Por outro lado, observemos as mulheres que comparecem no canto V do *Inferno* dantesco. Ali é onde se localiza o segundo círculo infernal, onde são punidos os luxuriosos. Neste local, as almas estão privadas de luz e repletas de escuridão, padecendo de atrozes penas, flageladas por um vendaval frio e infernal, no qual gemem incessantemente. É lá onde encontram-se as seguintes mulheres: Semíramis, Cleópatra, Helena e Dido, viúva de Siqueu. Sobre elas comenta Virgílio, o guia de Dante no *Inferno e Purgatório*:

“A primeira” — tornou Virgílio — “entre elas / De quem notícias te desejarias, / Regeu nações, diversas nas loquelas. / “De luxúria fez tantas demasias / Que em lei dispôs ser lícito e agradável/ Para desculpa às torpes fantasias. / “Semíramis chamou-se: o trono estável / Herdou de Nino e foi a sua esposa. / Do Soldão teve a terra memorável / “A morte deu-se a outra, de amorosa, / As cinzas de Siqueu traidora e infida; / Cleópatra após vem luxuriosa”. / Helena vi, a causa fementida / De tanto mal, e Aquiles celebrando / que teve por amor a extrema lida (*Inf.* V, 52-66)¹⁴.

Percebemos que essas mulheres são definidas a partir de atribuições negativas, sendo apontadas como luxuriosas e traidoras. Cabe ressaltar que todas exerceram certo poder político, e estão postas no *Inferno*. Aqui, podemos depreender que aquela que foge à concepção cristã patriarcal é excluída. Ora, a mulher ao romper com o papel feminino imposto pela sociedade é condenada em *A divina comédia*.

Notemos ainda mais uma personagem a penar no círculo dos luxuriosos: Francesca de Rimini, que nos é descrita como desvirtuosa, infiel e traidora, pois cometeu o adultério com seu cunhado Paolo. A ela cabe sofrer no *Inferno* as duras penas pelo ato. Sobre o episódio de traição, relata Francesca: “Tremendo, a boca me beijou no instante./ Foi Galeoto o livro, e o seu autor;/ nesse dia não o lemos mais adiante” (*Inf.* V, 136-138)¹⁵.

Observemos que é Francesca quem fala sobre o pecado cometido, o homem é deixado de lado não tendo nenhuma participação na explicação do fato consumado. Relembremos, no texto bíblico, que Eva é quem simboliza o pecado e a traição, uma vez que foi ela que comeu do fruto proibido e o ofereceu a Adão: “A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que estava com ela, e ele comeu” (Gn 3.6-7). Ora, esta

¹⁴“La prima di color di cui novelle/ tu vuo’ saper”, mi disse quelli allotta, / “fu imperadrice di molte favelle. / A vizio di lussuria fu sí rotta, / che libito fé lícito in sua legge, / per tòrre il biasmo in che era condotta. / Ell’ è Semiramís, di cui si legge, / che succedette a Nino e fu sua sposa; / tenne la terra che ‘l Soldan corregge. / L’altra è colei che s’ancisie amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo; / poi è Cleopatràs lussuriosa. / Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse, e vedi ‘l grande Achille, / che con amore al fine combatteo (*Inf.* V, 52-66).

¹⁵ la bocca mi basciò tutto tremante. / Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:/ quel giorno piú non vi leggemmo avante” (*Inf.* V, 136-138).

construção difundida pelo cristianismo de que a mulher é uma figura tentadora e responsável pelo início do mal é pejorativa e alienante, contribuindo por legitimar o discurso masculino, machista e autoritário. E, em Dante, é possível perceber a continuação de tal associação, mulher/ diabo.

Voltando ao século XIX, a mulher ocupava então a postura de passividade e submissão em relação ao homem. Machado de Assis nos apresenta, através de Capitu, um modelo de mulher que subverte esta ordem e que é aproximada ao Diabo pelo ex-seminarista Bento com o intuito de rebaixar este feminino. Desse modo, a mulher que não está de acordo com os padrões da lei patriarcal é demonizada e excluída. Recordemos que, no período da Inquisição, muitas delas foram condenadas à fogueira, sendo cruelmente queimadas, visto que contra elas pesava a acusação de praticarem bruxaria.

Notemos, então, que as atitudes vistas em Capitu são condizentes com a postura de uma mulher autônoma e independente. Assim, estamos diante de um narrador dissimulado que, ao sentir seu poder ameaçado pela própria mulher, elabora uma acusação contra ela, instigando a sua condenação. Capitu é acusada por ser uma mulher que buscava afirmar seu espaço na sociedade patriarcal.

Ora, a jovem menina já possuía uma grande capacidade de expressar seus próprios pensamentos, tendo coragem para assumir suas vontades e concretizar seus desejos. Notemos que o autor nos retrata uma mulher que traz em si um caráter revolucionário, já assinalando o desejo de ir além do confinamento do lar. Era Capitu quem detinha o controle das situações e o poder da decisão, dirigindo os assuntos de forma independente e própria, sem necessitar de Bentinho.

Na verdade, Capitu era a responsável por dar as ideias a Bentinho para livrá-lo do seminário. O narrador denominou essas ideias de atrevidas, hábeis, sinuosas e surdas, nos mostrando a esperteza de uma jovem menina, quando, na verdade, a inteligência dela era algo que lhe incomodava:

— Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa. Dito isto, espreitou-me os olhos, mas creio que eles não lhe disseram nada, ou só agradeceram a boa intenção. Com efeito, o sentimento era tão amigo que eu podia escusar o extraordinário da aventura. Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos (ASSIS, 2015a, p. 925).

Como podemos perceber a protagonista tinha postura e ideias superiores as de Bentinho. Segundo Roberto Schwarz, Capitu demonstrava-se muito mais segura e confiante do que Bento, não fugia da realidade, tentando resolvê-la, mesmo diante de situações adversas, ao contrário do namorado, que era evasivo e fantasiava o mundo real com imaginações despropositadas. A respeito dessa superioridade da personagem, o crítico ressaltou:

Quando tenta dizer à mãe que não pode ser padre como ela desejava, porque quer casar com Capitu, algo nele fraqueja e ele sai com o incrível “eu só gosto de mamãe”, o contrário do que tencionava. *Em face da autoridade o seu propósito se desmancha*. Outra saída — naturalmente em sonho — seria pedir ao imperador que intercedesse junto à mãe, que então aderiria à autoridade por sua vez. Em ambas as linhas não podia ser mais completa a superioridade de Capitu; ela não foge da realidade para a imaginação (SCHWARZ, 1997, p. 25).

A análise e a reflexão eram características que faziam parte de Capitu, além dela se revelar também uma pessoa atenta aos fatos e detalhista. Em uma conversa com o namorado, a jovem pedia que ele repetisse os acontecimentos, os quais ele narrava inúmeras vezes, e ela sempre examinava aquilo que era dito:

Capitu preferia tudo ao seminário. Em vez de ficar abatida com a ameaça da larga separação, se vingasse a ideia da Europa, mostrou-se satisfeita. E quando eu lhe contei o meu sonho imperial: — Não, Bentinho, deixemos o Imperador sossegado, replicou; fiquemos por ora com a promessa de José Dias. Quando é que ele disse que falaria a sua mãe? — Não marcou dia; prometeu que ia ver, que falaria logo que pudesse, e que me pegasse com Deus. Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição (ASSIS, 2015a, p. 937).

O conhecimento também era algo significativo para a personagem, que buscava adquiri-lo logo que surgisse uma oportunidade. Desse modo, o interesse pela leitura, pela escrita e pelo aprendizado de línguas era perceptível nela. Neste cenário, onde a atuação feminina restringia-se somente aos afazeres do lar, eram poucas as que podiam estudar, Capitu, mesmo sendo de uma família pobre, cursou as primeiras letras, tal como percebemos:

As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lhe ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lhe propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas.

Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe gamão (ASSIS, 2015a, p. 937).

Dessa maneira, Machado, além de nos apresentar uma figura feminina forte e independente, também evidencia a ascensão intelectual de uma mulher, provinda de uma classe pobre em um contexto adverso. Contudo, Capitu sofria preconceitos e proibições, pois não lhe foi permitido estudar latim por ser garota. Na verdade, o latim era a língua da Igreja, e, fora dos conventos, só aos homens era permitido o seu estudo e conhecimento. Assim, este idioma era usado como instrumento de exclusão e manutenção do domínio masculino, tanto na esfera social quanto na esfera religiosa, denunciando o conservadorismo da sociedade brasileira do oitocentos.

De fato, Bentinho era o oposto de Capitu. Vemos que ele não sabia expressar os seus pensamentos e sentimentos de forma sólida e própria, quando o fazia era sempre de modo temeroso e tímido. Observemos que, ao revelar para José Dias a sua vontade de não ser padre, quase não conseguiu comunicar-se bem, e suas palavras foram ditas com bastante sacrifício e esparsamente:

— Neste caso, peço-lhe um favor. — Um favor? Mande, ordene, que é? — Mamãe... Durante algum tempo não pude dizer o resto, que era pouco, e vinha de cor. José Dias tornou a perguntar o que era, sacudia-me com brandura, levantava-me o queixo e espetava os olhos em mim, ansioso também, como a prima Justina na véspera. — Mamãe quê? Que é que tem mamãe? — Mamãe quer que eu seja padre, mas eu não posso ser padre, disse finalmente. José Dias endireitou-se pasmado. — Não posso, continuei eu, não menos pasmado que ele, não tenho jeito, não gosto da vida de padre. Estou por tudo o que ela quiser; mamãe sabe que eu faço tudo o que ela manda; estou pronto a ser o que for do seu agrado, até cocheiro de ônibus. Padre, não; não posso ser padre. A carreira é bonita, mas não é para mim. Todo esse discurso não me saiu assim, de vez, enfiado naturalmente, peremptório, como pode parecer do texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida. Não obstante, José Dias ouvira-o espantado (ASSIS, 2015a, p. 931).

Ora, o narrador, ao salientar as características de Capitu como astuciosa, persuasiva, inteligente, reflexiva e autônoma, nos assinala uma personagem feminina que rompe as barreiras da submissão e dependência. Sublinhamos que, para Bentinho, as qualidades da protagonista era algo que provocava espanto, já que a própria condição feminina deveria impossibilitá-la de portar-se dessa maneira. Então lemos: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”

(ASSIS, 2015a, p. 937).

É interessante destacar a metáfora utilizada por Machado “Capitu era Capitu” (ASSIS, 2015a, p. 937). O crítico Alfredo Bosi em *Machado de Assis: o enigma do olhar* explicitou que o autor recorre ao recurso da tautologia para acentuar que essa mulher estava ultrapassando o papel feminino que era aceito pela sociedade. Sobre isso Bosi afirma que:

Ainda em termos de conhecimento, é significativo, que na figuração de Capitu, o narrador recorra à tautologia, desistindo de dar à namorada uma definição estreita e quadrada; “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem”. O singular em estado puro — Capitu era Capitu — casa-se com o universal feminino (mulher), e daí nasce este “mui particular” intensivo que leva ao extremo possível a recusa à classificação (BOSI, 2007, p. 30).

Roberto Schwarz acrescenta, sobre esta tautologia, que o modo de agir dela era tão natural, evidenciando que ela já havia superado esse ambiente:

Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que formou o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista (SCHWARZ, 1997, p. 25).

Dessa forma, as representações do feminino, realizadas pelo patriarcalismo, determinaram o modelo de mulher que estas deveriam adotar, tais como: a beleza, a pureza, a virtude, o acolhimento, a bondade, a expressão do bem e da passividade. Com efeito, essas definições contribuíram por perpetuar a dominação masculina. Observemos que quando Capitu estava prestes a se casar com Bentinho, José Dias, em conversa com o protagonista, descreveu a jovem com características que ressaltavam a pureza, a angelicalidade e a docilidade, contrário dos olhos endiabrados e de cigana de antes. Segundo a voz masculina, a protagonista agora cumpriria as expectativas da sociedade patriarcal e católica:

porque ela é um anjo, é um anjíssimo... Perdoe a cincada, Bentinho, foi um modo de acentuar a perfeição daquela moça. Cuidei o contrário, outrora; confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce... (ASSIS, 2015a, p. 1005).

Vale assinalar que o agregado destacou as qualidades que fariam de Capitu uma boa esposa para Bentinho, uma vez que ela sabia cuidar dos afazeres domésticos. E, por isso, o destino de Bento seria bom, pois encontrou uma mulher “boa, discreta, prendada, amiga da

gente... e uma dona de casa” (ASSIS, 2015a, p. 1005). José Dias lembrou ainda que quando a mãe de Capitu faleceu, foi a jovem quem cuidou do pai e da casa. Então vemos:

Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém... (ASSIS, 2015a, p. 1005).

Conforme explicitado, a vida da mulher estava ligada à família, às prendas domésticas e à casa, sendo um ideário social e patriarcal previsto. Nesta perspectiva, a lógica do paternalismo é manter a dependência através da dominação, provinda de um falso senso de proteção, visto que se estabelece uma relação entre o opressor e oprimido. Cabe comentar que, no capítulo intitulado *No céu*, Bentinho narrou o seu casamento imaginário com Capitu, deixando transparecer o pensamento de que a mulher deveria ser submissa ao marido, além de mostrar que a proteção do esposo era essencial, pois ela necessitava disso por ser considerada frágil:

São Pedro, que tem as chaves do Céu, abriu-nos as portas dele, fez-nos entrar, e depois de tocar-nos com o báculo, recitou alguns versículos da sua primeira epístola: "As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida..." (ASSIS, 2015a, p. 1006).

Segundo os preceitos patriarcais e católicos, a realização feminina seria possível, exclusivamente, no casamento e na maternidade. Assim, as mulheres eram subordinadas e dependentes ao homem. O pensamento de Bentinho expressa aquilo que a sociedade machista defende, ou seja, que o homem deve ocupar sempre uma posição de superioridade. Sobre isso criticou Simone de Beauvoir: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o sujeito; o absoluto; ela é o outro” (BEAUVOIR, 2008, p. 26).

Contudo, é preciso considerar que Capitu desafiou esta imagem passiva. De fato, a protagonista se encontrava em um ambiente de dependência, opressão e imposição masculina. Se o público leitor dos romances de Machado era também estendido às mulheres, então, elas poderiam vislumbrar nela a coragem, a determinação e a inteligência, mesmo estando em um contexto excludente, preconceituoso e machista.

Cabe sublinhar que no romance *Dom Casmurro* é evidenciada a configuração social do Brasil, dividida entre a classe dominante, rica e opressora, da qual Bento fazia parte, e a classe

dominada, pobre e oprimida, representada por Capitu. Segundo Gledson, esse romance se aproxima dos postulados realistas, pois revela as estruturas da sociedade brasileira do século XIX:

Dom Casmurro está menos distante dos postulados do realismo do que se pensa: se entendemos por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando, *Dom Casmurro* é um romance realista, não apenas em termos genéricos, mas em seus detalhes, tanto na forma como no conteúdo. Revela a verdade (do romancista) em mais de um nível, creio, e isso é o que o torna um momento tão privilegiado e fascinante da ficção de Machado. Não só mostra uma ordem conservadora empenhada numa tentativa dolorosa e, sob muitas formas, fracassada e autodestruidora de conservar seu poder e sua autoconfiança: o microcosmo familiar, visto como uma metáfora de toda classe dominante também desvenda verdades sobre a composição política ideológica e religiosa do Segundo Reinado (GLEDSON, 1991, p. 13).

Logo, a atitude de Bento em relação à mulher pode ser interpretada como uma opressão de classe, na qual o jovem rico, ao sentir seu poder ameaçado, age de modo opressor. Se em Dante é possível ver a crise das instituições religiosas, em Machado, a crise da elite patriarcal e escravocrata é visível, pois esta se sente ameaçada de perder o privilégio e o poder do qual desfrutava.

Se esta elite tem como um dos seus pilares a família, o autor do romance nos delineia então a falência dela e não a vitória do amor romântico, posto que a história do casal, Bento e Capitu, terminou de forma trágica. E, ao ser evidenciada a inteligência e a capacidade de Capitu, temos no romance a valorização da figura feminina e a denúncia sobre a violência a que personagem foi submetida por portar estas qualidades. Uma digna bruxa a ser queimada no *Inferno* dantesco.

Neste sentido podemos afirmar que Bento escreveu as suas memórias para acusar Capitu de tê-lo tirado do justo caminho do seminário, casando-se com ele, para depois traí-lo e assim desviá-lo do *Paraíso*. Por sua vez, Dante escreveu sobre a sua jornada onde reencontrou a sua amada platônica que o guiou ao *Paraíso*.

É interessante perceber que Dante, por meio da personagem Beatriz, valoriza um certo tipo de feminino idealizado. É ela quem detém a sabedoria e a experiência para levá-lo aos altos céus. O seu papel de guia é bastante significativo, visto que ela simboliza o elo de Dante com o sagrado, o místico, o celestial. A contribuição de Beatriz o fez trilhar pelos caminhos do bem e da verdade.

Em contrapartida, Bento constrói uma imagem negativa de Capitu, insinuando que ela era uma bruxa, que usou dos poderes de sedução para desviá-lo da *diritta via*. A sabedoria e a

inteligência dela, conforme nos retratou, serviram para enganá-lo. Capitu ainda teve sua imagem associada à cigana, sendo interpretada como a representação do mal. Lembremos que tanto as bruxas quanto as ciganas, durante a Inquisição, sofreram perseguições, punições e condenações, muitas delas tiveram seus corpos queimados.

Foi a traição de Capitu que o fez caminhar pelas veredas da profanidade, da mundanidade e do diabólico. Bento cobra a pureza e a divindade perdidas, Capitu é posta no papel de uma devedora que contraiu uma dívida eterna, pois nunca conseguirá pagar aquilo que deve. Como diz Casmurro, “falto eu mesmo” (ASSIS, 2015a, p. 907). O pecado cometido pela bruxa cigana nunca será perdoado.

2.4 Entre citações e alusões

Em Machado de Assis, portanto, há a perfeita conciliação do ideal nacional com a universalidade. Nada mais contrário à grandeza artística do que o encerramento do escritor numa área cultural estanque. O nacionalismo verdadeiro não repudia a tradição universal. Nenhuma cultura se constrói no isolamento, à custa unicamente das qualidades nativas, cortando os laços com a comunidade humana. Não é mais possível em nosso mundo unido a separação das diversas culturas em departamentos estanques, pois da intercomunicabilidade é que resultam o enriquecimento e a fecundação das mesmas (COUTINHO, 2008, p. 46).

Observemos o capítulo intitulado *A D. Sancha*, o narrador endereça-o a personagem Sancha, mulher de Escobar. Ele faz o pedido para que ela, caso estivesse lendo a escrita dele, abandonasse a leitura, porque nas próximas páginas seria feito uma revelação preocupante, ou seja, a possível traição de Capitu e Escobar. Os sentimentos que ele tentou demonstrar eram de desesperança e solidão, dando um tom melancólico à narrativa, talvez esperando que o leitor se comovesse com a condição de marido traído: “Não, amiga minha, não leia mais. Vá envelhecendo, sem marido nem filha, que eu faço a mesma coisa, e é ainda o melhor que se pode fazer depois da mocidade” (ASSIS, 2015a, p. 1029).

Em seguida, encontramos esta advertência dirigida à Sancha: “Um dia, iremos daqui até à porta do Céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, *come piante novelle, Rinovellate di novelle fronde*. O resto em Dante” (ASSIS, 2015a, p. 1029). Eis então a citação dos versos de *A Divina Comédia*, que se referem ao canto XXXIII do *Purgatório*. Comparemos,

então, a citação machadiana com os versos do texto original: “rifatto sì come piante novelle/ rinnovellate di novella fronda” (*Purg.* XXXXIII, 142-143), assim traduzidos por Italo Mauro: “Como de novas folhas, ao rompê-las/ de sua ramagem, se renova a planta” (*Purg.* XXXXIII, 142-143).

Cabe acrescentar, como levantamos na introdução que, na crônica de 05 de julho de 1896, Machado também cita os versos 143 e 144 do canto XXXIII do *Purgatório*. Nessa crônica, a música ocupa a matéria e lá o cronista nos descreve um clube de música bem famoso da época que acabou terminando. A partir disso, ele relata acerca da transitoriedade das coisas e estabelece uma relação entre a música e os versos de Dante, afirmando que eles poderiam transmitir as sensações das ruínas passadas:

A primeira vez que vi o fundador daqueles concertos foi de violino ao peito, junto de um piano, em que uma senhora tocava; lá se vão muitos anos. Ele vinha do Japão, magro, pálido... “Não tem seis meses de vida”, disse-me em particular um homem que já morreu há muito tempo. Outros morreram também, alguns encaneceram; o resto dispersou-se, a senhora reside na Europa ...Só a música pode dar a sensação destas ruínas. O verso também pode, mas há de ser pela toada do florentino, que assim como sabe a nota da maior dor, não menos conhece a da rejuvenescência, aquela que me faz crer, nestas sensações de arte, *Riffato sì, come piante novelle/ Rinnovellate di novella fronda...* (ASSIS, 2015d, p. 1209).

Notemos que, na crônica, os versos estão citados como no original, mas no romance não. Com efeito, Machado, ao tomar posse desses versos, o faz, realizando algumas modificações. Em *Dom Casmurro*, há a tradução do particípio singular “rifatto”, do texto dantiano, para o particípio no modo plural “renovados” para concordar sintaticamente. A palavra “rinnovellate” foi escrita pelo autor brasileiro com letra maiúscula, dando uma ideia de ênfase. Outra mudança, por concordância sintática foi em “novelle fronde” que se encontrava, no original, na forma singular “novella fronda”, sendo transformada para plural “novelle fronde”.

Em *A divina comédia*, o canto XXXIII retrata Dante em um momento no qual é levado para banhar-se nas águas do rio Eunoé, constituindo-se isso como um ritual, pois é nessas águas que ele se purificaria para então entrar no céu: “Mas vejas o Eunoé que lá deriva;/ a ele o leva e, como sóis lidar,/ o amortecido seu poder reaviva” (*Purg.* XXXIII, 127-129)¹⁶. Sublinhemos que os versos dantianos remetem à celebração da renovação espiritual como condição para a purificação. Dante encontrava-se então no *Purgatório*, local onde as esperanças das almas

¹⁶ Ma vedi Eunoé che là diriva:/ menalo ad esso, e come tu se'usa, / la tramortira sua virtù ravniva” (*Purg.* XXXIII, 127-129).

também são renovadas com o objetivo de elevaram-se ao céu, recompensa para os virtuosos. No texto machadiano, essa possível renovação espiritual aconteceria quando Casmurro e Sancha se reencontrassem à porta do céu.

Notemos que, se a citação do verso dantesco em *Dom Casmurro* se refere a ruínas, à morte e à possibilidade da rejuvenescência apesar de tudo, a referência a Dante, sem citação de verso, é sobre a juventude e seus suplícios, sejam de dor ou mesmo de gozo:

Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar Poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse. (ASSIS, 2015a, 939-940).

Essa sugestão de um suplício que escapa ao próprio Dante também comparece na crônica de primeiro julho de 1876: “Não aconteceu o mesmo àquele sujeito do Ceará, a quem quiseram dar a última casa, estando ele vivo, e mais que vivo. Um minuto mais, tinha ele cinco palmos de terra sobre o ventre, por outras palavras um suplício maior que o de todos os que inventou Dante” (ASSIS, 2015d, p. 279). E comparece ainda no *Memorial de Aires*, como voltaremos a ver no capítulo seguinte desta tese: “A reconciliação eterna, entre dois adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito. Não conheço igual em *A divina comédia*. Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante” (ASSIS, 2015a, p. 1233).

Notemos que o autor Machado de Assis afirma, em *Dom Casmurro*, não querer “emendar poetas”, no entanto, emenda suplícios aos inventados por Dante em pelo menos três textos seus. Como mencionamos, as referências dantescas na obra machadiana são muito recorrentes e, algumas, inclusive, se repetem tal qual, ou seja, as mesmas referências comparecem em diferentes textos, como é o presente caso.

Mas voltemos aos suplícios do romance *Dom Casmurro*. Se Bento e Sancha, os possíveis traídos, se reencontrariam à porta do céu, à Capitu, a suposta traidora, caberia tão somente o *Inferno*, visto ser uma bruxa cigana pecadora, íntima do Diabo. Ora, se está certa a condenação espiritual dela, o protagonista não mede esforços para justificar essa condenação, narrando os pecados cometidos pela esposa traidora. Lembremos que Bento suspeitou da

própria paternidade ao notar semelhanças entre o filho Ezequiel e o amigo Escobar, desconfiando que Capitu o tivesse traído.

Bento não apresenta nenhuma prova real e concreta da suposta infidelidade de Capitu. De fato, ele condena a mulher a partir de argumentos pouco convincentes e frágeis. Recordemos que a mãe de Sancha também possuía semelhanças físicas que lembravam Capitu e nem por isso elas tinham algum vínculo familiar, bem como percebemos neste trecho:

Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim. Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs” (ASSIS, 2015a, p. 990).

Diante disso, Casmurro age como um juiz impiedoso ao punir e ao condenar Capitu. A sentença dela, acompanhada a do filho, foi o exílio para um país distante, onde não tinham nenhuma pessoa conhecida e nem ao menos sabiam os costumes do lugar:

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 (ASSIS, 2015a, p. 1038).

Ao analisarmos mais profundamente essa condenação imposta à personagem, veremos que foi fundamentada por meio do olhar preconceituoso de um representante da elite patriarcal e escravocrata, incomodado pela autonomia e a liberdade de pensar, presentes em Capitu, posto que ela não se enquadrava às expectativas esperadas para o feminino de subserviência e dependência. De fato, as atitudes dela representavam um perigo para a sociedade, pois ameaçavam o poderio masculino de dominação que classificava a mulher como um ser inferior, de segunda classe. E assim a protagonista teve a sua voz silenciada.

Na verdade, Machado reflete sobre o papel da mulher no seio da sociedade patriarcalista, apresentando uma personagem que está bem à frente de sua época. Como já mencionamos, a leitora de seus romances que também se encontrava na condição de dependência e opressão poderia assim vislumbrar em Capitu a coragem e a determinação para afirmar-se enquanto ser independente, mesmo diante de uma sociedade excludente e preconceituosa.

Vale ressaltar ainda que, em *A divina comédia*, podemos encontrar a presença de várias relações de poder e o entrelace da esfera terrena à esfera espiritual. De fato, Dante se vinga de seus inimigos políticos na terra, condenando-os ao padecimento eterno do *Inferno*, enquanto

ele ascende ao Paraíso. Em *Dom Casmurro*, observamos que também existem relações de poder, sendo que a maior força, na trama narrativa, é o poder patriarcal posto que Capitu, ao apresentar uma postura que infringia às leis de dominação e subjugação masculinas, é acusada de traidora e infiel por um marido cruel e ciumento que a relegou ao exílio. Cabe lembrar que Dante também foi exilado de Florença ao ir contra o poder dominante.

Notemos que o personagem Dante apresenta características que o distanciam de Bentinho. Em meio a um cenário lastimoso de dor e sofrimentos, ele inicia no *Inferno* a sua caminhada com o guia Virgílio. Ao entrar no espaço sombrio, o protagonista experiencia o desespero, a agonia e os lamentos daqueles condenados, de tal forma que comove-se com a dor deles: “Gritos, suspiros, prantos lá encontrei/ que ecoavam no espaço sem estrelas, / pelo que no começo até chorei” (*Inf.* III, 22-24)¹⁷.

O personagem vai caminhando pelos círculos infernais, onde sempre avista mais sofrimentos, dores e prantos e o vemos sofrer junto com os condenados, apiedando-se do estado lastimoso, no qual estavam. Assim, notamos que Dante nos é apresentado de forma humanizada, pois sente compaixão pelos pecadores, condenados ao suplício eterno.

Contudo, o protagonista machadiano, ao longo da narrativa, vai revelando-se, marcado pelo ódio, egoísmo e crueldade. Vejamos algumas passagens que demonstram o comportamento dele em que se sobressaem estas características. Mesmo antes do casamento, quando eram jovens, Bentinho se apresentava punitivo, vingativo e extremamente cruel, devido aos ciúmes que sentia de Capitu. Seus pensamentos eram truculentos, uma vez que ele sentia vontade de matá-la:

Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. **Dois vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles** (ASSIS, 2015a, p. 983) (Grifo nosso).

Ao nos ser descrito que o ciumento Bentinho morde os dentes como se Capitu estivesse na sua boca, vingando-se assim, imaginariamente, da possível traidora, lembramos do nono círculo do *Inferno* dantesco, onde é punido o pecado de traição ao próximo, considerado o pior pecado de todos. No Canto XXXIII, vemos o Conde Ugolino, punido como traidor, se vingar do arcebispo Ruggieri que o traiu, realizando o ato de comer a cabeça dele: “A boca levantou

¹⁷ Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere sanza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai (*Inf.* III, 22-24).

do vil repasto/ aquela alma limpando-a no cabelo / do crânio que ela havia por trás já gasto” (*Inf.* XXXIII, 1-3)¹⁸. No Canto XXXIV, por sua vez, vemos o próprio Diabo devorando o maior traidor de todos: Judas Iscariote. Logo, Bentinho se imagina aplicando a punição máxima à suposta traidora Capitu. E isso quando ainda era um jovem adolescente.

Já adulto, depois de casado, e julgando Capitu como traidora sem perdão, Bento revela-se ainda mais impiedoso e atroz, ansiando matar a própria família: “Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada” (ASSIS, 2015a, p. 1031). No capítulo *Segundo impulso*, ele vai mais além da vontade de matar, e de modo tão desumano, quase envenena o filho com uma xícara de café:

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café. — Já, papai; vou à missa com mamãe. — Toma outra xícara, meia xícara só. — E papai? — Eu mando vir mais; anda, bebe! Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio..., Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino. (ASSIS, 2015a, p. 1035).

Assim, o narrador insinua que Capitu o desviou do justo caminho, se autodescreve com pensamentos e sentimentos que o aproximam da maldade do Diabo. Ao compará-lo com Dante, notamos que um comparece no seu respectivo texto mais próximo ao divino, e o outro, ao diabólico. Quanto à Capitu, vimos que Casmurro a descreve como não tendo nada de angelical, ao invés de guiá-lo ao Paraíso, a bruxa cigana o fez perder o justo caminho: seduziu-o para que saísse do seminário e se casassem para traí-lo depois. E assim ela o guiou para o encontro com o mal, o demoníaco, o infernal. A união com Deus foi rompida e o pacto com o Diabo, sugerido na referência a Goethe, “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?” (GOETHE *apud* ASSIS, 2015a, p. 907), se tornou uma possibilidade segundo o personagem. Tudo devido às artimanhas da vizinha bruxa e cigana, principal responsável pela possível entrega da alma dele ao Diabo.

¹⁸ La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro gasto (*Inf.* XXXIII, 1-3).

2.5 Machado e Dante

O poeta parece ter sentido uma simpatia secreta com os diabos que castigaram no Inferno seus inimigos (CARPEAUX, 2010, p. 11).

A *divina comédia* é composta por 100 cantos em tercetos, está dividida em três partes: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. Cada um deles contém 33 cantos, mais um canto de introdução. A obra apresenta-se com viés épico, narrada em primeira pessoa. O poeta italiano tece um discurso autoelogioso, exaltando a si próprio, visto que, mesmo estando vivo, possui o privilégio de conhecer os três reinos do além-túmulo. Notemos ainda que o poeta vingativamente coloca no *Inferno* os seus inimigos políticos, enquanto ele mesmo, guiado por sua amada platônica Beatriz, ascende ao *Paraíso* e aproxima-se de Deus. Segundo a tradição cristã, apenas o bom cristão poderia chegar ao céu, sendo assim, Dante é o herói de sua odisseia, constituindo o seu texto um elogio a si e a sua amada platônica.

Já o romance *Dom Casmurro* é uma narrativa em prosa, narrada em primeira pessoa. O advogado e ex-seminarista Bento elabora um discurso condenatório contra sua esposa, Capitu. Ele coloca-se no papel de vítima de uma suposta traição da mulher e, como juiz, ao condená-la, ele a inferioriza e eleva-se na condição de um marido fiel e traído, constituindo o seu texto uma peça de acusação contra a amada “adúltera”. Notemos que a temática do amor platônico desenvolvida em *A divina comédia* é atualizada em termos do amor “adúltero” em *Dom Casmurro*.

Se é através da forma lírica que Dante dialoga com a sociedade da sua época, é por meio da prosa narrativa que Machado o faz com a sua, já que o romance veio a ser o gênero literário mais consumido pela sociedade burguesa do oitocentos, tal como explicitou o crítico Claudio Magris em *A cultura do romance*:

O romance é o gênero literário burguês por excelência e a burguesia é criadora e protagonista do mundo moderno e de seu nexos de produção de consumo, ela produz e consome romances, em um ciclo e em um ritmo que torna difícil dizer — como, de resto, em toda atividade do *homo economicus* — Se a demanda que condiciona a oferta ou vice-versa (MAGRIS, 2009, p. 7).

A “comédia” dantiana está relacionada ao mundo medieval e cristão. É baseada nos valores morais do cristianismo, detendo um caráter didático-pedagógico, que traz o ensinamento de que para o bom cristão a recompensa divina está garantida, ao contrário do que acontece aos pecadores, que terão como pena o padecimento eterno no inferno doloroso e

impiedoso. Na obra dantesca, o bem e o mal estão bem definidos e delimitados.

No *Inferno* dantesco, os pecadores sofrem os mais cruéis castigos e tormentos, e é o Diabo que está ali para fazê-los cumprir a condenação que lhes foi imposta. O bem pode ser visto no *Paraíso*. As pessoas que seguiram o caminho da virtude e pureza, difundida pela doutrina cristã, podem gozar da plenitude eterna, próximos a Deus. Dante narra a sua jornada do *Inferno* ao *Paraíso*, buscando esclarecer o motivo das almas estarem em cada círculo, além disso “graças à linguagem, ao tom, ao gesto, à postura, ele penetra na essência do personagem”, como defendeu Auebarch em *Dante, poeta do mundo secular* (AUEBARCH, 1997, p. 177).

No canto V do *Inferno*, as almas pecadoras são julgadas e condenadas, pelo demônio Minos, ao círculo apropriado, conforme as suas culpas. Estas confessam explicitamente tudo aquilo que de mau fizeram: “horrendamente ringe;/ as culpas examina já na entrada, / julga e despacha conforme se cinge. / Digo, que quando a alma malfadada / se lhe apresenta, toda se confessa, / e ele, que bem conhece, para cada/ culpa, o lugar do inferno que a mereça (Inf. V, 4-10)”¹⁹. Lembremos que, no Canto VIII do *Inferno*, os demônios, quando avistaram Dante na vala infernal, expressaram diretamente o descontentamento ao vê-lo ali. Podemos notar que as emoções deles são tomadas de ira e cólera: “Dos caídos do céu grande corte / vi sobre as portas que, raivosamente, / gritavam:

Quem é esse que, sem morte, / pelo domínio vai da morta gente?”. / E o sábio Mestre meu lhes fez instância / de querer lhes falar secretamente. / Um pouco disfarçando sua arrogância, / responderam-lhe então; “Vem tu sozinho, / e aquele que aqui entrou com tal jactância (Inf. VIII, 83-90)”²⁰.

Ao escutá-los irados, Dante sente pavor e confessa este sentimento ao leitor: “Pensa, leitor, no meu desanimar/ ouvindo o som dessas falas soezes / e temendo não mais poder voltar! (Inf. VIII, 94-96)”²¹. E ainda súplica a Virgílio que não o abandone em meio ao perigo, no qual estava imerso: “Caro meu guia”, disse eu, “que sete vezes, / ou mais, me devolveste a segurança / e livraste dos mais duros revezes, / não me deixes em tal desesperança; / se o nosso prosseguir

¹⁹ Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata;/ giudica e manda secondo ch'avvinghia. / Dico che quando l'anima mal nata/ li vien dinanzi, tutta si confessa;/ e quel conoscitor de le peccata/ vede qual loco d'inferno è da essa (Inf. V, 4-10).

²⁰ Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean: «Chi è costui che sanza morte / va per lo regno de la morta gente?”. / E 'l savio mio maestro fece segno / di voler lor parlar segretamente. / Allor chiusero un poco il gran disdegno / e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada / che s'è ardito intrò per questo regno (Inf. VIII, 83-90).

²¹ Pensa, lettore, se io mi sconfortai/ nel suon de le parole maladette, / ché non credetti ritornarci mai.” (Inf. VIII, 94-96).

nos é negado, / volvamos nossos passos sem tardança”(Inf. VIII, 97-102)²². Desse modo, podemos observar nas cenas descritas que os pensamentos, os sentimentos e as ações dos personagens são visíveis em todas as suas partes, “onde cada inflexão e cada gesto são definidos com rigor” (AUERBACH, 1997, p. 177).

Em Machado, já não é possível encontrar esta demarcação: os personagens são complexos e ambíguos, o bem e o mal se misturam. No capítulo *Segundo impulso* do romance, também é visível a ambiguidade no personagem Bento. Destaquemos o momento, no qual ele ofereceu a xícara de café envenenada ao filho, nos evidenciando perversidade e malícia. Todavia, ele se arrependeu do que fizera, tirando a xícara do menino e manifestando afeto.

A viagem que Dante empreendeu nos é descrita como um percurso metafísico, visando o retorno ao justo caminho, já que ele se encontrava perdido nos descaminhos do pecado. Neste sentido, o protagonista é movido pela esperança e pela fé em Deus, além da crença na salvação. De acordo com Auerbach, é essa salvação que constitui a razão maior para que a viagem tenha acontecido:

Em relação aos que o escutam, Dante é um mensageiro que traz não só a mais importante das mensagens, mas u’a mensagem que concerne a ele mesmo. O peregrino do Além empreendeu essa viagem porque ela é o único caminho possível para a salvação. É isso que dá ao seu relato urgência e relevância, e dá às emoções do autor poder de impressionar aqueles a quem se dirige. O tormento e deleite da experiência por que passou — ... “*la guerra sì del cammino, e sì della pietate*” (“a guerra tanto da jornada quanto da fé”) dá forma ou feitio à sua linguagem (AUERBACH, 1997, p. 212-213).

No romance *Dom Casmurro*, a viagem, onde o jovem Bentinho se tornou o velho casmurro, é memorialística e solitária. Notemos que ele nos narra as suas lembranças em idade avançada, sendo a única pessoa viva de sua história, pois todos os seus familiares já haviam falecido. Nele, pode ser percebido a casmurrice, o desencanto e a desilusão com a vida, completando o itinerário final de sua viagem, da mesma maneira que começou, com um grande vazio interior. Assim lemos: “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 2015a, p. 907).

²² “O caro duca mio, che piú di sette/ volte m’hai sicurtà renduta e trato / d’alto periglio che’ncontra mi stette, / non mi lasciar”, diss’ io, “così disfatto; / e se ’l passar piú oltre ci è negato, / ritroviam l’orme nostre insieme ratto” (Inf. VIII, 97-102).

Se Dante faz uma viagem buscando o divino, já que se desviara do justo caminho, Bento, por sua vez, também se afastara do justo caminho e realiza a sua trajetória, temendo ter vendido sua alma ao Diabo, tal como o Fausto de Goethe, mencionado por Casmurro: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?” (ASSIS, 2015a, p. 907). Vemos que há então a presença de pólos que se contrapõem, tais como: o bem e o mal, Deus e o Diabo, o céu e o inferno.

A travessia de Dante pelos três reinos, a princípio visa ao bem da coletividade cristã, embora possamos assinalar que é também um autoelogio, portanto, objetivando além disso um benefício individual. Já o percurso memorialístico de Bento é, sobretudo, para o seu próprio benefício. Vale considerar que, em *A divina comédia*, o destino das almas já está estabelecido e determinado, e, portanto, não há nenhum acontecimento que possa interferir e mudar o desenrolar daquilo que foi predestinado, como argumentou o crítico Erich Auerbach:

Ao invés, vejamos o que Dante omite. Ora, isso fica muito claro se compararmos sua obra com a de poetas anteriores: ele omite os eventos temporais. No Outro Mundo, não há mais eventos temporais. A história terminou, substituída pela memória. Nada de novo vai acontecer jamais às almas, exceto o Dia do Juízo Final, o que apenas acarretará uma intensificação do seu estado presente. Eles deitaram fora seu *status viatoris* (seu estado de viandantes) e entraram no *status recipientes pro meritis* (o estado dos que são premiados pelo seu mérito) e, com algumas reservas, não essenciais, o mesmo se pode dizer das almas no Purgatório (AUERBACH, 1997, p. 178).

Dessa forma, as almas do além-mundo não têm mais consciência da noção de temporalidade. A concepção do tempo é deixada para trás, uma vez que aquilo que sucede a elas, seja a punição ou a salvação, ocorrerá eternamente:

Já não há qualquer esperança ou medo de mudança no *status quo*, não há incerteza quanto ao futuro que dê às almas consciência da dimensão do tempo. Nada mais acontece com elas, ou melhor, o que acontece com elas continuará acontecendo para sempre. Mas tal situação, sem tempo nem história, é fruto da história das almas na terra, de modo que ao pensar em si mesmas ou falar de sua condição, elas são forçadas a ver as coisas simultaneamente (AUERBACH, 1997, p. 178).

Já na obra *Dom Casmurro* o tempo é memorialístico e psicológico. O narrador narra a experiência do vivido, no tempo passado, enquanto o presente da narrativa ocupa o tempo da escrita. Assim, presente e passado se cruzam na trama narrativa. Como já mencionamos, Dante baseou-se no modelo da tradição-cristã para compor a estrutura de sua obra, transmitindo o conhecimento dos valores religiosos com a intenção de contribuir para a formação do homem cristão da Idade Média. Neste contexto, a sua obra tem o caráter pedagógico, moral e missionário de instruir e de ensinar, por meio da ideologia cristã. Contudo, podemos também

assinalar o uso dessa ideologia em benefício próprio para se autoelogiar.

Observemos que no Canto V do *Paraíso*, a *Bíblia* é apresentada como o livro de salvação. É nele e na Igreja que todos devem basear a sua vida. Então vemos: “Tornai mais grave esse vosso mover;/ não sejais como a pluma a qualquer vento,/ confiando que vos lave água qualquer./ Tendes o velho e o novo Testamento,/ mais o pastor da Igreja que vos guia:/ e que isso baste a vosso salvamento (*Par. V, 73-78*)”²³.

Em outro momento, Dante realiza referência aos personagens bíblicos, ressaltando, como já mencionamos, que foi pela desobediência da mulher que o pecado entrou no mundo. Aqui nota-se que a mulher é mal vista no discurso religioso, o que é reafirmado pelo escritor. Neste sentido, o autor cita tais personagens com o intuito doutrinário, propagando que o caminho do bem é sempre o correto: “Que todo aquele que furta ou quebranta,/ com blasfêmia, de fato, a Deus feriu,/ que pra seu próprio uso a criou santa./ Por sua mordida, em seu anseio curtiu/ cinco mil anos aquela alma prima,/ na espera d’Ele, que em si a puniu (*Purg. XXXIII, 58-63*)”²⁴.

Notemos que, no dia de seu casamento, Bento faz uma referência ao seguinte trecho bíblico:

“As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida...” (ASSIS, 2015a, p. 1006).

Na verdade, ao refletirmos sobre o texto religioso, percebemos que ele está baseado na ideologia patriarcalista, que inferioriza a mulher, submetendo-a às ordens do marido. Nesta perspectiva, o protagonista quer ressaltar que ele segue a doutrina de dominação masculina e seu pensamento está legitimado pela *Bíblia*.

Ao mencionar ainda uma outra citação bíblica, Bento defende que Capitu não aprendeu a malícia com ele e que desde menina ela já era o que revelou depois:

O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Mas eu

²³ Siate, Cristiani, a muovervi piú gravi:/ non siate come penna ad ogne vento, / e non crediate ch’ogne acqua vi lavi./ Avete il novo e ‘l vecchio Testamento, / e l’pastor de la Chies ache vi guida; / questo vi basti a vostro salvamento” (*Par. V, 73-78*).

²⁴ Qualunque ruba quella o quella schianta, con bestemmia di fatto offende a Dio, / che solo a l’uso suo la creò santa (*Purg. XXXIII, 58-63*).

creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (ASSIS, 2015a, p. 1043).

Notemos que em *A divina comédia* o amor comparece como um elemento essencial. É ele que estimula o personagem Dante, em sua trajetória, do inferno ao céu. De fato, o protagonista se autodescreve a empreender essa viagem com um caráter salvífico para o bem da humanidade: o amor é o sentimento que o faz ultrapassar os obstáculos.

Sublinhamos três formas de concepção de amor, delineadas na obra dantiana, dentre as quais evidenciamos: o divinizado, no qual o poeta demonstra um profundo sentimento amoroso a Deus, o amor carnal, passional, adúltero e pecaminoso, encenado pelo casal, Paolo e Francesca, condenados ao segundo círculo infernal dos luxuriosos, e o amor mais espiritual, celeste, puro e sublime que o poeta sente por Beatriz.

Entretanto, no romance machadiano, percebemos o esvaziamento do sentimento amoroso. Se Bentinho nutria um amor pueril pela vizinha Capitu, depois do casamento esse sentimento modificou-se, foi transformado em ciúmes e ódio pelo protagonista, ligando-se ao tipo de amor mais mundano e imperfeito. Cabe pontuar que, pela ótica conservadora do narrador, Capitu simboliza o amor adúltero e profano. Como mencionamos antes, a estória de amor platônico entre Dante e Beatriz é atualizada na estória de amor “adúltero” de Bento e Capitu. O amor de salvação em um se tornou o amor de perdição no outro. Se, na narração de Dante, Beatriz está próxima da divina Maria, mãe de Deus, Capitu, para o narrador Bento, se aproxima da pecadora Eva, que seduziu e desviou o homem do Paraíso.

Enfim, podemos notar que ambos os personagens se descrevem a percorrer cada qual uma jornada que leva a caminhos bem diferentes, o de Dante é o da salvação ao lado de Beatriz e o de Bento é o da casmurrice solitária na ópera da vida cujo maestro é o Diabo. O primeiro eleva-se ao Paraíso, já o segundo se torna um velho casmurro que receia ter vendido a sua alma, tal qual Fausto, ao maestro diabólico. A Beatriz recebe atribuições positivas de pureza e de bondade, já a “infiel” Capitu, ao contrário, é designada por pecadora, diabólica, bruxa e cigana. Dante vangloria-se no papel de herói que se eleva ao céu, enquanto seus inimigos padecem no *Inferno*, e por conhecer a verdade do além-mundo, é ele quem detém a sabedoria para salvar a humanidade dos descaminhos do erro e do pecado. Já Casmurro, o advogado ex-seminarista, se vitimiza no papel de homem fiel que foi traído pela mulher bruxa com olhos que o Diabo lhe deu, de cigana oblíqua e dissimulada, sendo, assim, responsável por ele ter se desviado da *diritta via*, perdido a sua alma, “falto eu mesmo” (ASSIS, 2015a, p. 907), e se afastado cada vez mais do Paraíso.

3. MEMORIAL DE AIRES (1908)

Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia (ASSIS, 2015a, p. 1197).

Machado de Assis atribuiu ao diplomata e Conselheiro Aires a autoria de seus dois últimos romances, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. De fato, através do artifício do manuscrito encontrado, explicitado nas respectivas advertências aos romances, Machado, no papel do editor, entrega a narração a Aires. Em ambos os textos, há citações e referências a *A divina comédia*, sendo que, como mencionamos antes, estudaremos nessa tese a apropriação da obra dantesca em *Memorial de Aires*, uma vez que a crítica machadiana já estudou essa apropriação em *Esaú e Jacó*.

Publicado em 1908, o *Memorial de Aires* foi o último romance de Machado de Assis. A narração é apresentada em primeira pessoa, através da escrita de um diário memorialístico do Conselheiro Aires, diplomata aposentado, que retornou ao Brasil, depois de ter vivido na Europa por muitos anos. Esse diário foi produzido no período de dois anos (1888-1889), conforme lido na advertência da obra. Temos então uma escrita autobiográfica de um eu que narra suas vivências de forma íntima, pessoal, segredada. À medida que lemos o *Memorial de Aires* percebemos que o narrador conta, analisa, descreve as pessoas que estão próximas a ele. Assim, a sucessão dos fatos narrados é apresentada em ordem cronológica, e portanto, a noção temporal é bem marcada.

Ressaltemos que, neste último romance machadiano, as referências a *A divina comédia* podem ser encontradas em um total de três: uma citação do verso 133 do Canto V do *Purgatório*, com a data do diário de 11 de fevereiro de 1888, uma referência sem citação de verso na data de 1 de agosto de 1888 e uma citação do verso 93 do Canto V do *Inferno* em 12 de setembro de 1888. Para uma melhor visualização, organizamos o quadro que se segue:

Quadro 18: Versos d’A *Divina comédia* em *Memorial de Aires*

<i>Memorial de Aires</i>		Versos d’A <i>divina comédia</i>
11 de fevereiro de 1888	Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço assim chamada, é a de Dante: <i>Ricorditi di me, chi son la Pia</i> (ASSIS, 2015a, p. 1212).	ricorditi di me, che son la Pia (ALIGHIERI, <i>Purg.</i> V, 133).
1 de agosto de 1888	A reconciliação eterna, entre dois adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito. Não conheço igual na <i>Divina Comédia</i> . Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante (ASSIS, 2015a, p. 1233).	
12 de setembro de 1888	Entrei nesta dúvida, — se teriam estado juntos na rua ou na loja a que ela veio, ou no banco, ou no inferno, que também é lugar de namorados, é certo que de namorados viciosos, <i>del mal perverso</i> (ASSIS, 2015a, p. 1246).	(...) del nostro mal perverso (ALIGHIERI, <i>Inf.</i> V, 93).

Note-se que essas referências em *Memorial de Aires* se assemelham a outras referências machadianas a Dante já listadas na introdução dessa tese e que serão convocadas a seu tempo durante a nossa análise do romance.

3.1 O narrador não confiável em *Memorial de Aires*

É muito possível — e acredito que seja necessário — tratar a relação entre narrador e enredo, em *Memorial de Aires*, da mesma maneira como deve ser tratado — e tem sido — em *Dom Casmurro*. (GLEDSON, 1986, p. 229).

O crítico John Gledson em *Machado de Assis: ficção e história* (1986) dedicou um capítulo de seu livro para estudar o *Memorial de Aires* nos apresentando uma análise cuidadosa e detalhada, reveladora das obscuridades, profundidades e complexidades desta obra machadiana. Dessa forma, buscaremos dialogar com o texto deste machadiano que se propõe a penetrar em um ângulo não menos claro do livro, iluminando suas possíveis lacunas. Ele inicia

sua análise ressaltando os dados da narrativa a que a crítica machadiana não teria dado a devida importância:

Os críticos estão sempre muito dispostos a ignorar as características óbvias do romance. Raramente especulam sobre os motivos de Machado para situar a ação em 1888 e 1889, nos meses anteriores e posteriores à abolição da escravidão. Tampouco, acredito, abrem-se à possibilidade de que o caso amoroso de Tristão e Fidélia talvez seja mais interessante do que parece à primeira vista (GLEDSON, 1986, p. 217).

Gledson desenvolveu uma linha de raciocínio a fim de levar a uma maior compreensão do enredo, requerendo do leitor a habilidade de investigar e de examinar as entrelinhas machadianas. De acordo com ele, o fato do romance envolver a circunstância histórica da abolição não pode ser desconsiderado. Vejamos o que ele comenta sobre isso:

No que diz respeito ao enredo, não parece haver nenhuma razão verdadeira para situar seu romance em 1888-89. Embora o significado do período dificilmente pudesse deixar de chamar a atenção do leitor (abrange a abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, e prossegue, pelo menos, até 30 de agosto de 1889, três meses e meio antes do fim do Império e do estabelecimento da República), a História pouco parece se relacionar com o enredo, mesmo sendo Fidélia a filha de um fazendeiro atingido pela abolição (GLEDSON, 1986, p. 217-218).

O crítico defende que é necessário reconstruir a estória, contada por Aires; se em *Dom Casmurro* a relação entre o enredo e o narrador deve ser analisada, em *Memorial de Aires* isso também precisa ser feito:

É muito possível — e acredito que seja necessário — tratar a relação entre narrador e enredo, em *Memorial de Aires*, da mesma maneira como deve ser tratado — e tem sido — em *Dom Casmurro*. Ou seja, como resultado de uma saudável desconfiança em relação ao narrador, devemos ser capazes de reelaborar o enredo, e reconstruir outro diferente daquele que Aires conta. Fazendo isso, esse enredo se torna muito mais poderoso e significativo, como visão da realidade social e histórica (GLEDSON, 1986, p. 229).

Gledson justifica o seu posicionamento de desconfiança em relação ao narrador Aires:

esta análise deveria nos ensinar a desconfiar de Aires como narrador. Isto pode parecer uma posição estranha para se assumir, e até mesmo perversa (...) Claro, ele tem realmente uma desculpa que falta ao leitor, para não ver toda a verdade: a forma é de diário, o que significa que ele, ao contrário de Bento, não sabe o fim de sua história. (...) Como condiz com um diplomata, Aires nos chega com excelentes credenciais. Ele está na meia-idade avançada (sessenta e dois anos) experiente das coisas mundanas, cético sem ser demasiado cínico, cansado do exagero, da ênfase, da retórica e do que ele chama de “o romanesco”; mesmo o fato de que passou os últimos trinta anos longe do

Brasil talvez lhe dê certa perspectiva dos acontecimentos (GLEDSON, 1986, p. 224-225).

Outra leitura, acerca da não credibilidade do narrador Aires, foi apontado pela estudiosa Luiza Franco Moreira, no artigo Sinceridade e descaso: meias verdades e duplo enredo em *Memorial de Aires* (2009), no qual explicitou que Aires apresenta somente meias-verdades, a respeito dos fatos narrados:

Um profissional da mediação, o conselheiro nada tem de inocente; por outro lado, é um sonhador, e é possível ainda que seja um mestre da desfaçatez ou do autoengano. (...) A história contada pelo conselheiro é bem mais complexa do que ele mesmo percebe e, permite — exige até — inferências muito mais pessimistas do que as que lhe ocorrem (MOREIRA, 2009, p. 54-55).

Diante disso, podemos inferir que o Conselheiro possui um olhar parcial e vacilante, que nos leva a refletir até que ponto nos devemos filiar a ele, e aceitar tudo aquilo que nos conta sem fazer nenhum tipo de questionamento em relação ao enredo, aos personagens e também ao próprio narrador. Teresinha Zimbrão da Silva também trabalhou, em sua análise de *Esau e Jacó*, com a hipótese de Aires como narrador não confiável. De fato, Em Machado de Assis: *Dico che l'anima mal nata* (2015), Silva demonstrou que o narrador Aires se autorretratava como o interessante no meio de insípidos ou de *animas mal natas*, como se lê na epígrafe de *Esau e Jacó*. Sublinha então a crítica sobre a não-confiabilidade do narrador:

Além de se autorretratar na explícita pose do interessante no meio de insípidos, o diplomata também se autorretrata como sendo tão bom ator a representar o seu papel social de *gentleman* que a todos convence. Sua convincente máscara de agradabilidade só será abandonada na intimidade do seu *Memorial*. Se um dos presentes o viesse a ler se surpreenderia ao contrastar esta sua versão íntima da noite com aquela representada em público (SILVA, 2015, p. 329).

A narrativa de Aires em *Esau e Jacó* é tendenciosa, trata-se de um autoelogio, disfarçado pela suposta neutralidade da terceira pessoa do narrador. Resta então aprofundar como se daria esta não-confiabilidade do narrador Aires no *Memorial*.

Voltando ao último romance machadiano, notemos que tudo se inicia no cemitério. De fato, lá é onde estão o Conselheiro Aires e sua irmã, Rita, que visitam o jazigo da família. Ora, o cemitério é o local onde os mortos repousam e os sentimentos que ele nos evoca são de nostalgia, melancolia, angústia e dor. Observemos que se é pelo mundo dos mortos que o romance se principia, podemos notar que, em *A divina comédia*, Dante começa sua jornada no além-mundo, pelo *Inferno*, lugar sombrio, repleto de dor, desesperança, aflição, no qual estão os pecadores, que morreram para a vida.

No cemitério, Aires e Rita não estavam só, uma moça jovem e bonita chamou a atenção do Conselheiro: “Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro, enquanto ela rezava. Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes (...) E bonita, e gentilíssima” (ASSIS, 2015a, p. 1198). Rita responde que se trata da viúva Fidélia Noronha. Sublinhamos que esses três personagens se encontram na mesma condição, pois são viúvos, possuindo um elo com a morte, que se faz presente na vida deles.

Aires, ao descobrir que a moça de preto havia perdido o marido, acreditava que ela se casaria outra vez, visto que era ainda jovem. E então, comentou este pensamento com a irmã, que não concordou, Rita fez uma aposta com o irmão sobre a possibilidade de que ele viesse a se casar com Fidélia, já que o Conselheiro tinha a convicção de que a viúva Noronha não permaneceria só por muito tempo:

Rita sorriu, deitando-me uns olhos de censura, e abanando a cabeça, como se me chamasse "peralta". Logo ficou séria, porque a lembrança do marido fazia-a realmente triste. Meti o caso à bulha; ela, depois de aceitar uma ordem de ideias mais alegre, convidou-me a ver se a viúva Noronha casava comigo; apostava que não. — Com os meus sessenta e dois anos? — Oh! não os parece; tem a verdura dos trinta. Pouco depois chegamos a casa e Rita almoçou comigo. Antes do almoço, tornamos a falar da viúva e do casamento, e ela repetiu a aposta. Eu, lembrando-me de Goethe, disse-lhe: — Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles; não conhece? — Não conheço. Fui à minha pequena estante e tirei o volume do Fausto, abri a página do prólogo no céu, e li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto. Rita não tem cultura, mas tem finura, e naquela ocasião tinha principalmente fome (ASSIS, 2015a, p. 1199).

Notemos que Machado cita *Fausto* de Goethe. Nesta obra, Mefistófeles faz uma aposta com Deus de que conquistaria para si a alma de Fausto, servo fiel daquele. Em Machado, podemos perceber que a personagem Rita assume o papel de Mefisto, pois tenta Aires, desafiando-o a casar-se com a viúva. Sublinhamos ainda que Aires, tomado por uma “inspiração maligna” (ASSIS, 2015a, p. 1199), já que Fidélia parecia fiel ao marido, mesmo depois da morte, faz esta afirmação: “Não quer dizer que não venha a casar outra vez” (ASSIS, 2015a, p. 1199), levantando, portanto, dúvidas quanto à condição de fidelidade da viúva.

Ressaltamos que a cena do cemitério, em que o Conselheiro observava a viúva Noronha, nos conduz a dois caminhos interpretativos: acompanhamos a descrição de Fidélia que rezava tristemente pela morte do marido, ou vamos além daquilo que o texto nos oferece e indagamos se a ida de Fidélia ao cemitério não seria uma forma dela manter as aparências pela perda recente do marido.

John Gledson afirma que, ao interpretarmos os gestos da viúva, o enredo torna-se mais interessante, pois começamos a criar várias suspeitas em torno da esposa devotada, que encenava um ato de piedade publicamente com a intenção de ser notada. A respeito disso o teórico considerou:

Para dar um pequeno exemplo: logo no início do romance, vemos Fidélia junto ao túmulo de seu marido; quando ela se levanta, depois da prece, “Primeiramente esprou os olhos, *como* a ver se estava só. *Talvez* quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido...” (...) A interpretação dos gestos, partindo da crença em seu discreto e profundo amor pela memória do marido, impregna a prosa. Mas se o leitor quiser dar outra interpretação — por exemplo, imaginar que ela talvez olhe em torno para ver se alguém está ali, antes de continuar o seu ato de piedade — o enredo torna-se um problema fascinante (GLEDSON, 1986, p. 229-230).

Pois aceitamos a sugestão de Gledson e investiguemos esse problema fascinante.

3.2 *Ricorditi di me che son la Pia*

Verdade é que o nome da família que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço, assim chamada, é a de Dante: *Ricorditi di me, che son la Pia* (ASSIS, 2015a, p. 1212).

Principiemos por recordar a história de Fidélia, sobretudo, os obstáculos e as dificuldades encontradas por ela ao se casar. Como nos é narrado, a família de Fidélia e de seu marido eram inimigas, e, quando o romance foi descoberto, o pai da moça proibiu o seu envolvimento amoroso com o rapaz. Vale mencionar que o pai era um rico proprietário de terras e de escravos e tinha uma fazenda, situada na região do Vale do Paraíba do Sul, sendo conhecido como o Barão de Santa Pia.

No entanto, mesmo contra a vontade de todos, o casamento aconteceu. O pai de Fidélia, como punição à desobediência da filha, decidiu não mais falar com ela. Tal atitude também foi adotada pelo pai do noivo, assim lemos:

— Foi; a mãe resolveu pedir ao marido que cedesse, o marido concedeu finalmente, impondo a condição de nunca mais receber a filha nem lhe falar; não assistiria ao casamento, não queria saber dela. Restabelecida, Fidélia veio com o tio, e no ano seguinte casou. O pai do noivo também declarou que os não queria ver (ASSIS, 2015a, p. 1210).

Entretanto, esse casamento não durou muito tempo, pois o marido da jovem, Eduardo, faleceu em uma viagem a Portugal: “A felicidade foi grande mas curta. Um dia resolveram ir à

Europa, e foram, até que se deu a morte inesperada do marido, em Lisboa, donde Fidélia fez transportar o corpo para aqui” (ASSIS, 2015a, p. 1210). Cabe destacar que o sofrimento pela perda repentina do esposo e a rejeição do pai, mesmo após a morte de Eduardo, eram motivos para que Rita acreditasse na fidelidade de Fidélia ao marido morto:

Você lá a viu ao pé da sepultura; lá vai muitas vezes. Pois nem assim o pai, que também já é viúvo, nem assim quis receber a filha. Quando veio à Corte a primeira vez, Fidélia foi ter com ele, sozinha, depois com o tio; todas as tentativas foram inúteis. Nunca mais a viu nem lhe falou. Eu, mais ou menos, já contei isto a você; só não conhecia bem as particularidades da resistência na fazenda, mas aí está. Agora diga se ela é viúva que se case (ASSIS, 2015a, p. 1210).

Motivos esses que não sensibilizaram Aires. Ressaltemos que o nome Fidélia é bem sugestivo, já que nos remete a termos como fiel, leal e confiável. Aires questiona a origem do nome dela, já que era costume da época os pais darem aos seus filhos nomes de santos e o dela não evoca nenhum. E questionando também o título nobiliário da família, Santa Pia, Aires lembra Dante e o verso de *A divina comédia*:

Antigamente, quando eu era menino, ouvia dizer que às crianças só se punham nomes de santos ou santas. Mas Fidélia...? Não conheço santa com tal nome, ou sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de *Fidélío*, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas. Verdade é que o nome da família que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço, assim chamada, é a de Dante: *Ricorditi di me, che son la Pia* (ASSIS, 2015a, p. 1212).

Como podemos notar, Machado faz referência então ao canto V do *Purgatório*, citando o seguinte verso de *A Divina Comédia*: “Ricorditi di me, che son la Pia” (*Purg.* V, 133). Na tradução de Italo Mauro: “recorda-te de mim que sou a Pia” (*Purg.* V, 133). Observemos que o escritor brasileiro não modifica o texto original, apenas o destaca, usando o itálico.

Assinalemos que no *Purgatório* de *A divina comédia* a esperança é um elemento essencial, pois os pecadores que lá se encontram estão de modo provisório, esperando o momento certo de lá saírem. A ideia é se purificarem de todos os pecados cometidos para depois poderem entrar no *Paraíso*. Assim nos explica Dante: “ora o segundo reino vou cantar/ onde a alma humana purga-se e auspícia / torna-se digna de ao céu elevar” (*Purg.* I, 4-6)²⁵. Logo que as almas descobrem que Dante está realmente vivo, elas pedem que levem notícias delas para

²⁵ “e canterò di quel secondo regno/ dove l’umano spirito si purga/ e di salire al ciel diventa degno” (*Purg.* I, 4-6).

o mundo terreno: “Vê se de nós algum já conhecestes,/ de quem notícia levarias a porto” (*Purg.* V, 49-50)²⁶.

No canto V do *Purgatório*, nos é narrado que todas as almas presentes neste círculo tiveram uma morte violenta, e que ali estavam, porque eram pecadoras, mas se arrependeram antes de morrer e, por isso, a única expectativa delas era o encontro com Deus: “Cada um de nós foi por violência morto,/ e pecador até à última hora:/ quando a graça de Deus nos deu conforto,/ para, contritos e escusantes, fora/ irmos da vida, n’Ele paziguados,/ que o anseio de o encontrar só nos açora” (*Purg.* V, 52-57).²⁷

Esse foi o caso de Pia de Tolomei, possivelmente assassinada por seu marido que desconfiava ter sido traído por ela. Em *A divina comédia*, a personagem pede que Dante lembre-se dela no mundo dos vivos; assim lemos: “recorda-te de mim que sou a Pia; / Siena me fez e me desfez em Maremma; / bem sabe-o quem cativado me havia, / ao me esposar com o anel de sua gema”²⁸. Pia del Guastelloni foi casada com um fidalgo do clã Tolomei. Depois de enviuar, casou-se com Nello Pannocchieschi, suspeito de tê-la matado em 1295, em seu castelo da Maremma. O tradutor Italo Eugenio Mauro, em uma nota de rodapé, afirma que a morte de Pia nunca foi esclarecida: “O marido de Pia dei Tolomei, nascida em Siena, chamado Nello Pannoschieschi, era dono de vários castelos, entre os quais o de Maremma, na Toscana. A morte de Pia, atribuída ao marido, nunca foi esclarecida” (MAURO, 2010, p. 42, n. 134).

Em *A divina comédia*, como podemos perceber, a personagem rememora somente a circunstância que a levou a estar ali, não temos outra informação sobre ela, sua memória está voltada para a dor e o momento de sua morte, tal como afirmou Auerbach:

Os contemporâneos de Dante podem ter compreendido perfeitamente a alusão e preenchido os claros da história, mas nós não temos qualquer informação sobre Pia de’ Tolomei. Nada, no entanto, parece faltar. Sua memória está concentrada na hora da sua morte, que selou o destino final que ela teria. Nessa memória e na súplica — que fosse lembrada na terra —, todo o ser da mulher se revela. E o único verso que não se refere a ela mesma, suas doces e ternas palavras a Dante (*e riposato de la lunga via*) nos dizem tudo o que precisamos saber dessa mulher para entender sua vida (AUERBACH, 1987, p. 181).

Cabe delinear, conforme apontou Auerbach, que muitos pesquisadores destacaram que o assassinato de Pia seria motivado pela infidelidade da personagem. Contudo, como Mauro

²⁶“Guarda s’alcun di noi unqua vedesti, / sì che di lui di là novella porti” (*Purg.* V, 49-50).

²⁷“Noi fummo tutti già per forza morti,/ e peccatori infino a l’ultima ora;/ quivi lume del ciel ne fece accorti,/ sì che, pentendo e perdonando, fora/ di vita uscimmo a Dio pacificati,/ che del disio di sé veder n’accora” (*Purg.* V, 52-57).

²⁸“ricorditi di me, che son la Pia; / Siena mi fé, disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nнанellata pria / disponando m’avea con la sua gemma” (*Purg.* V, 133-136).

assinalou o motivo da morte dela não foi explicitado. Na verdade, Pia foi posta no *Purgatório*, e não no *Inferno*. Lembremos que é no *Inferno*, no canto V, onde os luxuriosos foram alocados.

Notemos que a história de Pia traz um certo lirismo, e ainda é bem comovente, pois a alma pede para ser lembrada. Dante muda o tom, ao falar de Pia, inclusive ao utilizar o artigo, “la Pia”, de uso familiar, transparecendo cordialidade e simpatia por ela, aproximando o poeta, e nós leitores, dessa personagem. Assim, a estadia de Pia no *Purgatório*, com a esperança de passar para o *Paraíso* parece ter sido relacionada ao motivo dela ter sido vítima de morte violenta.

Segundo alguns relatos, o marido de Pia, Nello Pannocchieschi, Senhor de Volterra e Lucca, teria atirado a mulher de uma janela do Castel di Pietra in Maremma, onde havia sido aprisionada por Nello. Logo após a morte de Pia de Tolomei, o marido se casou com Margherita de Aldobrandeschi, de acordo com registros históricos. Há de se lembrar o papel que os matrimônios tinham nos acordos e nas alianças políticas, pois diante deste contexto, poderia Nello ter se livrado de Pia com o intuito de tão somente se casar com Margherita.

Retornando ao texto machadiano, a menção ao verso de Dante e ao nome do pai, Barão de Santa Pia, dono de escravos, contrasta com a piedade sugerida na nomeação de Pia.

Notemos que o romance tematiza a escravidão. O crítico Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* ([1977]/2000) estudou este momento histórico nas obras machadianas, demonstrando as contradições da sociedade brasileira do oitocentos, que utilizava os ideais do liberalismo econômico para conviver com a prática condenável da escravidão:

Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês - a prioridade do lucro, com seus corolários sociais - uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. A prática permanente das transações escolava, neste sentido, quando menos uma pequena multidão. Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles. No plano das convicções, a incompatibilidade é clara, e já vimos exemplos (SCHWARZ, 2000, p. 13-14).

Machado, em *Memorial de Aires*, retratou o momento histórico da emancipação dos escravos no Brasil, salientando o clima conflituoso que marcou este processo, no qual os senhores de escravos demonstravam-se revoltados e inconformados. Se os cativos brasileiros foram libertos, em contrapartida nada se fez para garantir-lhes condições mínimas de

sobrevivência, sendo abandonados e entregues à própria sorte. A família de Fidélia, conservadora e escravocrata, era importante e influente, haja vista que detinha um título de nobreza. E não tinha interesse que a escravidão findasse, pois isso significaria a extinção da classe social da qual fazia parte.

O pai dela, o barão de Santa Pia, ao saber da possibilidade de que os escravos poderiam ser emancipados, decidiu alforriá-los. Não por piedade, como sugere o nome. O motivo da alforria seria um ato de manifestação contra o governo, segundo enfatizou: “O motivo da vinda do barão é consultar o desembargador sobre a alforria coletiva e imediata dos escravos de Santa-Pia”. (...) Diz ele “— Quero deixar provado que julgo o ato do governo uma expolição, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso” (ASSIS, 2015a, p. 1214).

Vale ressaltar que, na crônica de 11 de maio de 1888, Machado nos relata sobre a estratégia dos senhores de escravos em alforriá-los, uma vez que antecipar-se ao fim do decreto oficial da escravidão era uma maneira de afirmar a autonomia dos escravocratas, bem como mostrar-se contra a abolição:

Não foi o ato das alforrias em massa dos últimos dias, essas alforrias *incondicionais*, que vêm cair como estrelas no meio da discussão da lei da abolição. Não foi; porque esses atos são de pura vontade, sem a menor explicação. Lá que eu gosto da liberdade, é certo: mas o princípio da propriedade não é menos legítimo. Qual deles escolheria? (ASSIS, 2015d, p. 756).

O nome da personagem dantiana, Pia, serve de inspiração para nomear o Barão de Santa-Pia, que, ao libertar os escravos, parece, por ironia, piedoso. Como já mencionamos, no nosso levantamento na introdução, no conto *Uma por outra*, Machado também faz referência a Pia de Tolomei de Dante, evidenciando uma personagem feminina, que recebeu o nome de Pia, por ser piedosa:

Chamei-lhe Pia. Se me perguntares a razão deste nome, ficarás sem resposta; foi o primeiro que me lembrou, e talvez porque a Ristori representava então a Pia de Tolomei. Assim como chamei Sílvia à outra, assim chamei Pia a esta; mania de lhe dar um nome. A diferença é que este se prestava melhor que o outro a alusões poéticas e morais; atribuí naturalmente à desconhecida a piedade de uma grande alma para com uma pobre vida, e disse isto mesmo em verso, — rimado e solto (ASSIS, 2015b, p. 1107).

Note-se que o Barão de Santa Pia parece piedoso, mas não é. Então, é possível que Fidélia pareça ser fiel sem ser.

Sublinhamos que logo após a libertação dos cativos, o Barão de Santa Pia faleceu. É interessante notar que a morte do Barão é simbólica na narrativa, podendo ser associada ao final da escravidão e do Império, antigo regime político que alimentava tal prática. Obviamente Fidélia herdou a herança do pai, e com ela a fazenda e os escravos, que empregava os libertos. Ela procurou mostrar um certo afeto para com os ex-escravos de Santa Pia, no entanto, não quis assumir o compromisso de ficar com a fazenda, e sua primeira ideia foi vendê-la:

Fidélia chega da Paraíba do Sul no dia 15 ou 16. Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o que é ser formosa e ter o dom de cativar. Desse outro cativo não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos. Tinha graça vê-la chegar à Corte com os libertos atrás de si, e para quê, e como sustentá-los? Custou-lhe muito fazer entender aos pobres sujeitos que eles precisam trabalhar, e aqui não teria onde os empregar logo. Prometeu-lhes, sim, não os esquecer, e, caso não torne à roça, recomendá-los ao novo dono da propriedade (ASSIS, 2015a, p. 1235-1236).

De fato, os libertos de Santa Pia confiavam que Fidélia não os abandonaria, mantendo-se fiel a eles. Cabe comentar que o pedido deles lembra o texto dantiano em que Pia de Tolomei roga a Dante para que ela seja lembrada no mundo dos vivos. Apesar dos “vínculos perpétuos e divinos” (ASSIS, 2015a, p. 1236), sem demonstrar nenhuma piedade para com eles, a viúva Noronha seguiu com o plano de venda da propriedade, revelando, assim, a falta de piedade e de fidelidade aos ex-cativos.

Na verdade, Fidélia tem uma dívida para com os ex-escravos. Gledson destacou isso, em seu texto, lembrando a situação preocupante deles, pois estavam sem perspectiva de trabalho e de moradia:

Claro, Aires está certo a concluir que ela não podia levar os ex-escravos consigo para o Rio e, se “a lavoura decaí”, começamos a entrever sua trágica situação. Tendo sido usados nas plantações, agora estão inúteis, sem ter para onde ir. Diante disso, tudo que Fidélia pode oferecer, compreensivelmente, talvez, são palavras: a última frase é um nítido atestado disso. Podemos estar tão certos da atitude dos escravos, ao lhe pedir para não consumir a venda, ou para levá-los consigo, tal como Aires a interpreta? Esse jogo com “cativar” e “cativo” expressa, no mínimo, insensibilidade. Fica-se a imaginar que a beleza e o encanto de Fidélia têm pouco a ver com o caso — o que os escravos tentam fazer é forçar Fidélia a reconhecer sua dívida para com eles: se a fazenda for vendida, é claro que eles não serão beneficiados. Ela, enquanto isso, “está cada vez mais firme na ideia de vender Santa Pia (GLEDSON, 1986, p. 220).

Cabe destacar aqui o dia primeiro de agosto, quando Aires descreveu um sonho de Fidélia, envolvendo o sogro e o pai, contado pelo tio dela. Nele, os inimigos políticos haviam se reconciliado no mundo pós-morte, lemos então:

O desembargador deu-me também a notícia da sobrinha. Está boa e virá brevemente da fazenda. Contou-lhe em carta um sonho que teve ultimamente, a aparição do pai e do sogro, ao fundo de uma enseada parecida com a do Rio de Janeiro. Vieram as duas figuras sobre a água, de mãos dadas, até que pararam diante dela, na praia. A morte os reconciliara para nunca mais se desunirem; reconheciam que agora que toda a hostilidade deste mundo não vale nada, nem a política nem outra qualquer (ASSIS, 2015a, p. 1233).

Machado complementa a cena com a seguinte conclusão sobre essa pena e os adversários envolvidos: “A reconciliação eterna, entre dois adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito. Não conheço igual em *A divina comédia*. Deus quando quer ser Dante, é maior que Dante” (ASSIS, 2015a, p. 1233). Eis então a referência, sem citação de verso de *A divina comédia*, afirmando que essa punição, dada por Deus, supera todas as penas que foram estipuladas por Dante.

Como vimos no capítulo anterior sobre *Dom Casmurro*, há, na crônica de primeiro de julho de 1876, uma ideia semelhante: “Não aconteceu o mesmo àquele sujeito do Ceará, a quem quiseram dar a última casa, estando ele vivo, e mais que vivo. Um minuto mais, tinha ele cinco palmos de terra sobre o ventre, por outras palavras um suplício maior que o de todos os que inventou Dante” (ASSIS, 2015d, p. 279). E também no próprio romance *Dom Casmurro*:

A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. (ASSIS, 2015a, p. 939-940).

Ao contrário do que afirma em *Dom Casmurro*, parece ser cara a Machado de Assis a ideia de “emendar poetas”, como é o caso desse suplício maior do que os inventados por Dante, daí a sua recorrência em *Dom Casmurro*, no *Memorial de Aires* e na crônica de primeiro de julho de 1876.

3.3. Del mal perverso

Ó ser que assim generoso e benigno / vens visitar,
neste negrume imerso, / nós que o mundo tingimos

de sanguino; / se fosse amigo o rei do Universo / a
 ele rezaríamos por tua paz, / pois que te apieda o
 nosso mal perverso (ALIGHIERI, Inf. V, 88-93).

Foi também após a morte do Barão, que aconteceu o retorno de Tristão, afilhado do casal de velhos, Aguiar e Carmo, amigos de Fidélia e de Aires. De fato, depois que ele partiu para Portugal nunca mais estabeleceu nenhum contato com os padrinhos. A relação foi retomada por meio de uma carta, na qual o rapaz anunciava à sua vinda ao Brasil. Vejamos, no romance, o relato de Aires sobre o afilhado, que tendo esquecido, por longos anos, os padrinhos, estabeleceu o repentino contato, provocando surpresa:

Viva a Fortuna, que sabe às vezes consolar o mal agudo com algum bálsamo inesperado. A gente Aguiar recebeu carta de Tristão, que lhes anuncia a vinda ao Brasil, talvez no pacote próximo. Logo que entrei... Era dia de recepção deles, e soube depois que tinham pensado em transferi-la por causa da tristeza de Fidélia, mas consideraram que era modesta e resumida, que se não dançava, raro se cantava, e apenas se conversava e tomava chá; podia ser mantida sem escândalo. (...) Logo que entrei deu-me Aguiar a notícia. Quando fui cumprimentar D. Carmo, e a felicitei pela vinda do moço, ouviu-me com grande prazer. Meia hora depois, tornamos a falar do assunto, ela e eu, e então foi ela que iniciou a conversação, dizendo-me que estava em casa, longe de esperar tal cousa, e de repente viu entrar no jardim um homem do banco com um bilhete do Aguiar, dando-lhe a boa nova, e acompanhado da carta que Tristão mandava aos dois. Contando-me estas particularidades, acaso dispensáveis, D. Carmo queria naturalmente comunicar-me o próprio alvoroço. Conheço estas intenções recônditas e manifestas a um tempo; é velho sestro de felizes. A gente pouca e as relações estreitas deram azo a que no fim da noite falássemos todos do hóspede vindouro. Aí vem o afilhado que eles tiveram por esquecido, quase ingrato, esse outro meio filho que ajudaram a criar e a amar. Aguiar e a mulher deram explicações pedidas, contaram episódios de infância, histórias de graça, de esperteza, algumas de manhã, mas a manha das crianças só enfada em ação; recordada, deleita, como outras cousas idas (ASSIS, 2015, p. 1225).

Na verdade, Tristão chega e se mostra um bom moço, amável, estudioso, que busca agradar as pessoas ao seu redor, estabelecendo laços de amizade. Aires apresenta os seguintes comentários sobre o jovem:

Tem agradado muito o Tristão, e para crer que o merece basta dizer que a mim não me desagrada, ao contrário. É ameno, conversado, atento, sem afetação nem presunção; fala ponderado e modesto, e explica-se bem. Ainda lhe não ouvi grandes cousas, nem estas são precisas a quem chega de fora e vive em família; as que lhe ouvi são interessantes. No vestido e nas maneiras usa o tom da conversa, a mesma correção e simplicidade. O encanto que outro dia me disse achar na cidade continua a achar nela e na gente; reconhece ruas, casas, costumes e pessoas; pergunta por muitas destas e interessa-se em ouvir as notícias que lhe dão. Algumas reconhece logo, outras com pouca explicação. Enfim, não é mau rapaz. Para a gente Aguiar é mais que excelente. Essa está

tanto ou mais encantada que ele; nestes poucos dias já o levou a diferentes partes. O desembargador Campos, que lá jantou ontem, disse-me que D. Carmo estava que era uma criança; quase que não tirava os olhos de cima do afilhado. Tristão conhece música, e à noite, a pedido dela, executou ao piano um pedaço de Wagner, que ele achou muito bem. Além do Campos, jantou lá um padre Bessa, o que batizou Tristão (ASSIS, 2015a, p. 1232).

Contudo, John Gledson, em seu estudo, sugere que Tristão seja interesseiro, e que suas ações são todas calculadas, além de ser hipócrita, pois é possível encontrar várias evidências que levam a suspeitar das atitudes dele. Neste sentido, a primeira correspondência do personagem aos padrinhos foi interpretada pelo crítico como uma estratégia calculista, utilizada para planejar o seu retorno ao país, tal como explicitado:

Se alguém se torna suspeito de não ser exatamente desinteressado, este alguém é Tristão. Se examinarmos atentamente, há amplos fundamentos para suspeitar que ele é hipócrita. Sobretudo, cheira a cálculo seu reinício da correspondência com os “pais postiços”, depois de abandoná-los sem a menor consideração. Quando ele diz, em sua primeira carta para eles, que lhes contará, um dia, a história de suas viagens, “se cá vier” (ou seja, se vier ao Brasil), facilmente se adivinha que já planeja vir — e demora apenas mês e meio para ele passar dessa etapa para aquela em que, realmente, anuncia sua vinda (GLEDSON, 1986, p. 230).

Outro motivo que faz o crítico suspeitar que o rapaz seja calculista e hipócrita é a constante mudança de profissão, e ainda o ingresso na vida política, já que ele não demonstrava um posicionamento ideológico firme: à proporção que a situação política se alterava, a sua opinião também. A respeito destes aspectos, Gledson definiu o personagem como sendo um camaleão político e uma espécie de bajulador:

Mal acaba de se empenhar em se tornar “bacharel”, ele abandona essa perspectiva, trocando-a pelo turismo, depois pela medicina e, finalmente, pela política. Nem é preciso saber o que agrada e desagrade Machado — “bacharéis” e políticos devem estar no topo da lista dos desagradados — para achá-lo frívolo e superficial. Talvez a mais clara condenação a ele, embora Aires não saiba o que está dizendo, venha em sua descrição das opiniões políticas de Tristão (...) Não será esse o familiar camaleão político de Machado — Camacho/Batista — sem nenhum princípio verdadeiro, apenas um gosto pelo poder e por suas exterioridades? Ele é, bem claramente um crasso bajulador, como o próprio Aires percebe, vez por outra — por exemplo, quando ele diz, depois de uma observação insignificante sobre os dois nomes de Niterói, o antigo e o novo: “Não há velhice para um espírito como o seu” (GLEDSON, 1986, p. 230-231).

O sentimento de nacionalismo repentino do personagem é posto em questão pelo crítico. Cabe ressaltar que ele havia se naturalizado português, conforme relatou Aires: “Na viagem de regresso tive uma notícia que não sabia; Tristão, alcunhado *brasileiro* em Lisboa, como outros

da própria terra, que voltam daqui, é português naturalizado” (ASSIS, 2015a, p. 1234). Assim, era contraditório ele expressar tal sentimento, uma vez que havia abandonado o país de origem. Sobre a passagem em que Tristão chama as terras brasileiras de “nossas”. Gledson afirma:

Um leitor mais familiarizado com a opinião de Machado sobre as belezas convencionais da paisagem carioca poderá achar sua jogada de abertura, “Estou a admirar nossas belezas” — igualmente enjoativa, em sua banalidade e sentimentalismo: com que direito ele diz “nossas”? (...) Tudo isso é precedido pela suspeita de Aires, de que ele, na verdade, está com um violento desejo de voltar para a Europa. Há muitos exemplos dessa combinação de convencionalismo e sinceridade suspeita, e parece que é nesse nível que devemos julgá-lo e descobri-lo em falta (GLEDSON, 1986, p. 231).

Diante de todas essas suspeitas, o crítico inglês salienta a necessidade de se duvidar da vinda desinteressada de Tristão, nos evidenciando inúmeros fatos que nos fazem desconfiar realmente desse personagem, defendendo a hipótese de que sua volta era com o propósito de tão somente casar-se com Fidélia:

A pergunta certa a ser feita é a seguinte — por que ele volta para o Brasil? Sua atitude anterior para com o país natal não mostra qualquer compromisso com ele e, no mínimo, o repentino renascimento da afeição por Aguiar e Carmo faz com que se suspeite de outro motivo por trás de seu retorno. Ele próprio diz que veio apenas para visitar Aguiar e Carmo (3 de agosto de 1888: I, p. 1134), o que parece altamente improvável. Aguiar diz que ele lhe disse ter vindo para “liquidar alguns negócios do pai”, porque, embora a maior parte de seus negócios estivesse já liquidada (...) ainda tem interesses aqui (...) Se podemos rejeitar a nostalgia pelo país natal, o amor por seus pais adotivos, e lançar uma dúvida sobre a viagem de negócios (que não é tão importante que ele não possa considerar a possibilidade de deixar nas mãos de um procurador), o que nos resta, então? Será que ele veio para fazer o que de fato fez — casar-se com Fidélia? (GLEDSON, 1986, p. 231-232).

O crítico afirma, então, que Fidélia e Tristão já se conheciam, provavelmente, antes de se encontrarem no Brasil, haja vista que a viúva Noronha te viajado para Lisboa acompanhada do marido que lá faleceu:

Se o leitor acha que essa é uma sugestão impossível — ou seja, para falar bem claro, que ele quer casar-se com Fidélia e não apenas encontrar uma esposa rica — então reflita um pouco mais. O marido de Fidélia morreu em Lisboa, na lua-de-mel do casal. Não existe, então, nenhuma impossibilidade física de que os dois já se conhecessem de antes (GLEDSON, 1986, p. 232).

Para dar fundamentação ao que expõe, Gledson faz a comparação de dois episódios similares, sucedidos em contextos diferentes. O primeiro deles refere-se ao encontro, ou melhor,

ao desencontro entre Fidélia e Tristão. Parece que a presença do Conselheiro fez com que o compromisso deles fosse adiado ou cancelado, assim, ponderou o crítico:

Fidélia encontra-se com Aires na Rua do Ouvidor (...) ela logo se despede, seguindo a Rua do Ouvidor em direção ao Largo de São Francisco. Aires, levado, como ele diz, por “puro gosto estético”, não por curiosidade, segue-a, cerca de dez passos atrás. Para no canto da praça, vê-a “caminhar, parar, falar ao cocheiro, entrar no carro”, que segue por uma transversal, “naturalmente” (como ele diz), em direção a Botafogo. Depois de espí-la partir, ele se vira e encontra Tristão a observá-la também: Tristão então o vê e vem em sua direção, “os olhos deslumbrados, e esta palavra na boca: — Grande talento”! (GLEDSON, 1986, p. 232-233).

Gledson nos lembra que, de modo análogo, Aires se deparou na rua com o Dr. Osório, admirando Fidélia em ocasião anterior. Foi no dia 12 de setembro, quando o Conselheiro apresentou a dúvida se eles teriam se encontrado ou não. Entretanto, ao analisar as circunstâncias, ele abandonou a ideia de ser um encontro de namorados. É neste momento que comparece a citação do Canto V do *Inferno* dantesco: *del mal perverso*, (ALIGHIERI, *Inf.* V, 93), que se refere aos namorados viciosos Francesca e Paolo, condenados ao segundo círculo infernal, o da luxúria, por causa do amor proibido e adúltero. O casal é convocado por Aires para insinuar o possível namoro não vicioso da viúva Fidélia:

Entrei nesta dúvida — se teriam estado juntos na rua ou na loja a que ela veio, ou no banco, ou no inferno, que também é lugar de namorados, é certo que de namorados viciosos, *del mal perverso*. Achei que não, e compreendi que ele, se acaso a cumprimentou na rua, não ousou falar-lhe, apenas a acompanhou de longe, até que a viu meter-se no bonde e partir (ASSIS, 2015a, p. 1246).

Todavia, o que difere a cena de Tristão para a de Osório estaria no detalhe do transporte usado pela viúva, tal como especificado por Gledson: “encontrou o pretendente dela, o Dr. Osório, espionando-a também. O que ele deixa de ver é que, sob um aspecto, as cenas *não* são paralelas. No primeiro caso, Fidélia está andando de bonde; no outro, ela aluga um tálburi?” (GLEDSON, 1986, p. 233). Com relação ao tálburi, o crítico pressupõe que este estava esperando o casal, Fidélia e Tristão, o que explicaria também o espanto do rapaz ao ver Aires:

O leitor terá percebido a conclusão de minha argumentação — basta apenas uma ênfase diferente nos fatos e uma reinterpretação de expressões e gestos ambíguos, para imaginarmos que o tálburi está esperando não apenas Fidélia, mas Tristão, e o acidental encontro com Aires estragou — ou adiou — uma entrevista marcada. O deslumbramento de Tristão, assim, torna-se uma surpresa compreensível. É, pelo menos, uma visão do episódio que explica tudo o que se passa e certas palavras — “espantada”, “deslumbrado” — e detalhes (o tálburi, acima de tudo) melhor que Aires, que está (segundo ele

próprio admite), desorientado: “Não entendi logo”. Como acontece com tanta frequência em Machado, a visão do enredo e do narrador vão de mãos dadas (GLEDSON, 1986, p. 233).

Vale sublinhar ainda que ao observamos a narração de Conselheiro Aires, logo notamos que, na maior parte das vezes, ele procura ressaltar as boas qualidades dos personagens. Mesmo aquele que demonstre um defeito é descrito de forma sutil, de modo que, se uma característica negativa é apresentada, ele busca, em seguida, amenizá-la, mostrando algo positivo.

Por exemplo, em relação a Tristão, a primeira observação feita por Aires foi de que gostou do rapaz, quando percebeu uma qualidade que julgou negativa no jovem, buscou disfarçá-la, atenuando:

Despediu-se e saiu. Quis sair logo, mas vim primeiro escrever isto, para que me não esqueça, como lá digo atrás. E agora que o escrevi confirmo a impressão que me deixou o rapaz, e foi boa, como a princípio. Talvez ele tenha alguma dissimulação, além de outros defeitos de sociedade, mas neste mundo a imperfeição é coisa precisa (ASSIS, 2015a, p. 1260).

Assim, no romance, é comum que os defeitos e as faltas dos personagens sejam encobertos, ficando escondidos na penumbra da escrita de Aires. Em a *A divina comédia*, pelo contrário, os pecados são postos à luz e são os pecadores que revelam o erro cometido a Dante, tanto no *Inferno* quanto no *Purgatório*.

Diante disso, percebemos que o narrador se esconde atrás de uma dissimulada bondade, agindo diplomaticamente ou estrategicamente, pois ainda se esforça em fazer observações positivas sobre os personagens, sobretudo Tristão e Fidélia, passando então uma boa imagem ao leitor, distraindo este de um possível olhar de condenação ou reprovação.

3.4 A traição nos entremeios da trama narrativa

Fundamentalmente, os dois jovens traem seu país, tanto de maneira literal, pois partem para Portugal com o dinheiro ganho no Brasil (e com a escravidão), como no plano metafórico, com o abandono dos pais postiços, Aguiar e Carmo (GLEDSON, 1986, p. 247; p. 248).

Apenas quando eles partem toda a extensão da traição e covardia dos dois se torna clara; (...) Aires desta vez não consegue fabricar uma mentira (...). A traição é completa (GLEDSON, 1986, p. 241).

John Gledson chama atenção para as cenas que comprovam o papel de atriz, desempenhado por Fidélia, tais como: a visita da viúva ao túmulo do marido falecido, a chegada incerta dela na festa de Aguiar e Carmo e a escolha de ela não tocar mais piano, explicitando a capacidade que a personagem tem de teatralização, encenando sempre para uma plateia:

Fidélia é uma atriz nata, como demonstra sua primeira “entrada” no romance (depois da cena do cemitério). Sua chegada na festa do Aguiar e Carmo é incerta até o último minuto, porque ela estava sofrendo de “a nevralgia do costume”. “Nevralgia” é uma doença um tanto nebulosa, muitas vezes, simplesmente, um sinônimo científico para dor de cabeça; mais tarde, Aires suspeita que ela finge ter dor de cabeça [desta vez, “dor de cabeça” (3 de setembro de 1888; I, p. 1142)]. Finalmente, ela acaba chegando, embora haja dúvidas até o derradeiro minuto, e chegue por último, com o tio. Será uma completa fantasia suspeitar que ela está fazendo uma entrada teatral? Descobrimos mais tarde (29 de maio de 1888; I, p. 1121), que ela não vai mais para o teatro, “nada sabe de dramas nem de óperas”; do mesmo modo como não toca mais piano; será, talvez, porque agora tem um papel de estrela própria, como a viúva fiel? Até Dona Carmo, que simpatiza com ela (embora talvez seja mais observadora, à sua maneira, do que o Conselheiro), sente que tocar piano tiraria parte de seu “prazer de sofrer pelo marido”. Um prazer pouco saudável, poderíamos imaginar, embora Aires consiga encontrar um motivo até para isso: “Concluo que a senhora do Aguiar é daquelas pessoas para quem a dor é coisa divina” (29 de maio de 1888; I, p. 1121) (GLEDSON, 1986, p. 237).

Para Gledson, o envolvimento amoroso de Fidélia com Tristão é permeado pelo fingimento de ocultar a real verdade de que eles haviam se conhecido em Portugal, teatralizando o quanto podiam, com a finalidade de enganar os seus espectadores. Sobre o episódio do piano, no qual Tristão tentou convencer a personagem a tocar novamente, Gledson sublinha:

Tristão está seduzindo Fidélia para que volte a se dedicar ao piano, mesmo tendo jurado, dois ou três meses antes, que jamais tocaria de novo. Parece-me claro que, nessa altura, se deve suspeitar que os dois encenam tudo, para sua plateia. Claro, Aires é presa fácil, se é esse o caso, porque imediatamente apreende a metáfora musical e especula sobre a “música” da alma. Pouco antes, declara-se plenamente convencido da “harmonia moral” de Fidélia (21 de agosto de 1888; I, p. 1139) (GLEDSON, 1986, p. 238).

Se o objetivo do casal era o casamento e a partida para Portugal o mais breve possível, é óbvio que o romance deles não podia ficar por muito tempo em segredo. Assim, no dia 12 de novembro, a suspeita de namoro entre eles já se fazia notar, primeiro por Aires, e depois pela D. Carmo, segundo lido na obra machadiana:

A minha impressão é que ele anda ou começa a andar namorado da viúva. Outra impressão que também não escrevi é que a madrinha parece perceber o mesmo, e tira daí certo alvoroço. Quando lá for agora hei de abrir todas as

velas à minha sagacidade, a ver se confirmo ou desminto estas duas impressões. Pode ser engano, mas pode ser verdade (ASSIS, 2015a, p. 1264).

Na verdade, o casal não teve a aprovação de todos e é através da personagem Cesária que é possível ver a relação deles sendo julgada como interesseira, visto que Fidélia era herdeira de um fazendeiro rico:

Antes de me despir quero escrever o que ouvi agora há pouco (meia-noite) à picante Cesária. Vim com ela e o marido da casa do desembargador onde fomos tomar chá com a graciosa viúva. (...) Não escrevo porque seja verdade o que D. Cesária me disse, mas por ser maligno. Esta senhora se não tivesse fel talvez não prestasse; eu nunca a vejo sem ele, e é uma delícia. Ou já sabia da afeição da viúva ao Tristão, ou reparou nela esta noite. Fosse como fosse, disse-me que Tristão não voltará tão cedo a Lisboa. — Sim, concordei, parece que lhe custa muito deixar os padrinhos. — Os padrinhos? redarguiu Cesária rindo. Ora, conselheiro! Certamente chama assim aos dois olhos da viúva, que são bem ruins padrinhos. Mas lá tem consigo a água benta para o batizado. Não entendendo, perguntei-lhe que água benta era, e que batizado. O marido, com a sua rabugem do costume, respondeu que a água benta era o dinheiro, e esfregou o polegar e o índice; ela riu apoiando, e eu compreendi que atribuíam ao moço uma afeição de interesse (ASSIS, 2015a, p.1272-1273).

Notemos que o casal Aguiar e Carmo assume no romance o papel de disfarçar os defeitos de Tristão e Fidélia, evidenciando apenas as qualidades dos jovens. A respeito disso delineou a pesquisadora Cilene Margarete Pereira em *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (2007), discorrendo que a narrativa de Aires também colabora para atenuar a falta de caráter de Tristão e Fidélia:

Os papéis de empréstimos que exercem Carmo e o marido — este com menos desenvoltura, mas não sem certa graça — são fundamentais à construção da narrativa atenuadora/ mediadora de Aires, já que neutralizam aspectos negativos do caráter de seus “filhos postiços”. Se a imagem de Tristão e Fidélia não é pior no *Memorial de Aires*, é graças ao casal Aguiar que tenta, ainda que sem grande sucesso, ressaltar os elementos positivos de ambas as personagens (PEREIRA, 2007, p. 107).

De fato, o namoro entre Tristão e Fidélia foi rápido e logo se deu o anúncio do casamento. Cabe assinalar que, no oitocentos, os jornais, um grande meio de comunicação da época, noticiavam os acontecimentos das figuras importantes da sociedade. Entretanto, a informação de que o casamento de Fidélia aconteceria não foi divulgada, dando a entender que era intenção que somente os mais próximos saberiam do fato:

Está publicado o casamento de Tristão e de Fidélia, não nos jornais, e antes fosse neles também; está só publicado entre as relações das duas famílias... Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz da vida de cada

um ocupação de todos. Já as tenho visto assim, e não só impressas, mas até gravadas (ASSIS, 2015a, 1278).

Depois do casamento, Tristão e Fidélia não permaneceram mais no Brasil e partiram para Portugal, deixando os padrinhos tristes, e Aires com o pensamento lá no cemitério e a lembrança da viúva:

Vim de bordo, aonde fui acompanhar os dois, com o velho Aguiar, o desembargador Campos e outros amigos. D. Carmo foi só até o cais; estava sucumbida, e enxugava os olhos. Ficou parada, a ver a lancha em que íamos dizendo adeus com o lenço; não tardou que o espaço nos separasse inteiramente da vista. Fidélia ia realmente triste; o mar não tardaria em espancar as sombras, e depois a outra terra, que a receberia com a outra gente. Eu, no tombadilho do paquete, imaginei o cemitério, o túmulo, a figura, as mãos postas e o resto. Tristão, à despedida, disse palavras amigas e saudosas a Aguiar, mandou outras para a madrinha, e a mim pediu-me que não esquecesse os pais de empréstimo e os fosse ver e consolar. Prometi que sim. Descemos para a lancha e afastamo-nos do paquete (ASSIS, 2015a, p. 1292).

É através deste cenário que John Gledson afirma que se pode compreender a traição dos personagens de maneira mais abrangente e nítida. Fidélia e Tristão arquitetaram tudo para que a saída deles não fosse questionada. Dessa maneira, ao invés de vender a fazenda, ela resolveu doá-la para os ex-escravos, conservando a imagem de ser boa e também piedosa. A respeito da traição do casal o crítico comentou:

Agora só restam saírem do país, o que finalmente fazem, no fim de agosto, depois da doação de Santa Pia aos libertos, do casamento e da lua-de-mel em Petrópolis. Dona Cesária, quando ouve falar da união, declara que provavelmente foi inspirada pelo dinheiro. Aires fica tentado a dizer-lhe que ela supusera, antes, que ele colocaria a política em primeiro lugar, preterindo Fidélia: agora, portanto, ela se contradiz. Os acontecimentos provam que ambos estavam errados. Tristão consegue casar-se com Fidélia e se tornar deputado em Lisboa, embora por um triz. Ele, felizmente, não precisa estar em Portugal para ser eleito e consegue sua cadeira durante a viagem de volta. É compreensível que o único motivo para as ações dos dois, durante esse período, seja livrar-se do Brasil o mais rápida e cortesmente possível. (...) Até os pais de Tristão devem ser suspeitos de cumplicidade, porque o telegrama deles acelera o processo (...) Apenas quando eles partem toda a extensão da traição e covardia dos dois se torna clara; é tão óbvio que a eleição pendente de Tristão era sabida o tempo todo, que Aires desta vez não consegue fabricar uma mentira (exceção significativa às suas regras). A traição é completa (GLEDSON, 1986, p. 241).

Ele sustenta ainda sua interpretação, sugerindo que examinemos com atenção as epígrafes do livro. Descobriremos então que se trata de duas cantigas portuguesas do século XIII, uma é de amor e a outra é de amigo, porém o detalhe é que nelas a cidade de Lisboa foi referenciada e o encontro de namorados é a temática. Os versos contribuíram para insinuar que

Tristão e Fidélia já se conheciam em Portugal: “Em Lixboa, sobre lo mar,/ Barcas novas mandey lavar.../ (Cantiga de Joham Zorro) / Para ver meu amigo/ Que talhou preyto comigo, / Alá vou, madre. / Para veer meu amado/ Que mig’a preyto talhado, / Alá vou, madre. / (Cantiga d’el-rei DOM DENIS)” (ASSIS, 2015a, p. 1196). A respeito o crítico argumenta:

A primeira insinuação consiste em duas epígrafes tiradas dos poemas de João Zorro e do Rei Dinis, dois dos mais belos exemplos da lírica galaico-portuguesa dos séculos XIII e XIV (...) Parece que Machado pretendia que os dois trechos fossem vistos como uma única entidade; se forem, constituem uma clara insinuação ao leitor sobre o enredo, como sugeria que deveria ser entendido. Suas origens em Lisboa e o plano possivelmente estabelecido lá para o encontro dos dois enamorados certamente não deixam lugar a dúvidas. Parecem, na verdade, apontar para o mais sinistro ato de traição, sendo o mais calculado, porque a pessoa que fala, como sempre acontece nas cantigas de amigo, é uma mulher. Será a prova clara que procurávamos, de que Fidélia também faz parte de um plano consciente, maquinado em Lisboa, para tornar a se casar e levar sua herança para Portugal? Eu hesitaria em ir tão longe; as principais sugestões a serem extraídas dessas epígrafes parecem estar nas palavras “Em Lixboa” e “preyto talhado” (GLEDSON, 1986, p. 243-244).

Outra insinuação machadiana para o leitor é o próprio nome Tristão, que retoma a lenda de Tristão e Isolda. Segundo Gledson, é por meio dessa lenda que se consegue compreender o enredo do romance *Memorial de Aires*, confirmando a suposição de que Tristão e Fidélia encontraram-se antes em Portugal:

Antes de fazer isso, precisamos examinar outra grande insinuação ao leitor, que é o nome de Tristão. (...) Mas Tristão é Tristan e, se tivéssemos alguma dúvida a respeito de qual Tristan, Machado as elimina quando seu personagem se senta ao piano e toca Wagner — em nível mais realista não seria o compositor mais provável a ser interpretado nesse instrumento. (...) As analogias com nossa história são claras, mesmo sendo o tom emocional muito diferente. O dilema de Isolda entre a lealdade ao seu cavaleiro morto e o amor inconsciente por Tristan encontra o mais óbvio paralelo na lealdade de Fidélia à memória do marido e o (inconsciente?) amor de Tristão; certamente, este paralelo aponta para o que estou quase inclinado a tomar como um “fato” inconteste, dentro da ficção romanesca: os dois enamorados encontram-se antes, em Lisboa (exatamente como Tristão e Isolda encontraram-se antes na Irlanda) (GLEDSON, 1986, p. 244; p. 246).

O crítico sustenta que o caminho para se chegar a uma compreensão do romance é tentar vislumbrar a traição como uma chave importante:

Para entender *Memorial de Aires*, acho que precisamos, até certo ponto, considerar seu enredo paradigmático ou alegórico — e esta mistura de realismo com oculta alegoria, como verificamos, é bastante comum na ficção de Machado, já estando presente na década de 1880, no mínimo. Aqui, as principais chaves para a descoberta do significado alegórico são a traição em si (que ocorre, como deveríamos lembrar, também em nível social, com a

traição dos escravos por Fidélia) e suas origens em Lisboa (“Em Lisboa, sobre o mar ...”). Fundamentalmente, os dois jovens traem seu país, tanto de maneira literal, pois partem para Portugal com o dinheiro ganho no Brasil (e com a escravidão), como no plano metafórico, com o abandono dos pais postiços, Aguiar e Carmo (GLEDSON, 1986, p. 247; p. 248).

Essa traição já teria sido perpetrada antes pelo próprio pai de Tristão:

a história do pai de Tristão, um comissário de café que se casa com uma brasileira de uma região cafeeicultora (...) e depois vende tudo, voltando para sua terra, é igualmente sintomática em termos de realismo histórico. Então, sugiro que em seu derradeiro romance, como em obras anteriores, Machado aborda o condicionamento do Brasil por seu passado colonial, gerador de hábitos que se prolongaram por muito tempo depois da Independência oficial (GLEDSON, 1986, p. 248).

Vale explicitar ainda que a temática da traição não diz respeito somente ao casal Tristão e Fidélia. No romance, é evidenciado também a traição histórica da abolição, já que para a elite brasileira, devido aos altos custos, manter a estrutura escravocrata não era mais vantajoso, bem como delineou o pesquisador Pedro Fragelli em *As formas da traição: Machado de Assis, o Memorial de Aires e a abolição da escravatura no Brasil* (2014):

O *Memorial de Aires*, que se estende de janeiro de 1888 até meados de 1889, registra a seu modo a traição histórica que foi a abolição do trabalho escravo no Brasil. Sob a fachada da concessão da liberdade, as elites livraram-se da massa de negros cuja manutenção, em termos econômicos, já não valia mais a pena (FRAGELLI, 2014, p. 123).

Além disso, o abandono dos escravos foi algo bem grave, uma vez que eles ficaram desamparados e sem contar com a ajuda nem do governo, e nem mesmo de seus próprios senhores. Assim, Machado denuncia a elite desumana e cruel do oitocentos brasileiro, representada, através de seus personagens, bem como discorreu Fragelli:

No *Memorial de Aires*, a traição histórica da Abolição é representada — e essa representação inclui, como se verá, a própria narração — sempre no campo das elites, como indiferença social, como oportunidade para afirmação de poder e como abandono efetivo dos ex-escravos. Por meio dessas três formas da aparição da Abolição — aparição, esta, sempre indireta, pois que pelo ponto de vista da classe dominante —, Machado de Assis faz de todas as personagens do romance autores ou cúmplices de um verdadeiro crime histórico: o fazendeiro, a filha irrepreensível, o ponderado conselheiro, o desembargador generoso, a velha senhora de bom coração, o banqueiro honesto, o *gentleman* formado em Coimbra. A denúncia é de amplo alcance, sem ser evidente: para percebê-la, é preciso desembaiar a superfície da prosa, enevoadas por um narrador socialmente interessado (FRAGELLI, 2014, p. 129).

Voltando a *A divina comédia*, recordemos que Dante realiza a viagem aos três reinos com o intuito de buscar a *diritta via*, o caminho do bem, da virtude e da pureza, de lá trazendo, portanto, uma moral e ensinamento ao homem cristão medieval, para quem, a recompensa do paraíso é promessa para o além-mundo.

Contudo, para aquele que teve uma vida pecaminosa, o *Inferno* será o local de permanência e de padecimento eternos. Este está dividido em nove círculos concêntricos, sendo que as almas que cometeram os pecados mais graves estão postas no último círculo, o da traição, pecado considerado muito grave. É para lá que foram os traidores, para sofrer, como Judas, os castigos mais cruéis. Além disso, o Diabo, descrito como um monstro de três cabeças, se faz presente, conforme asseverou Auerbach:

A cratera do Inferno divide-se em nove círculos. Os pecados ficam mais hediondos e os castigos mais terríveis em ordem descendente. (...) Apartados desse grupo, e relegados ao nono e último círculo do Inferno, o mais baixo, estão os que abusaram da confiança alheia ou violaram um compromisso sagrado: os traidores. Com seus renques de dentes, Lúcifer, que habita o mais profundo abismo do Inferno. Como já visto, tritura os traidores piores; Judas, que traiu o Mestre; e Brutus e Cassius, que assassinaram César e traíram o imperium (AUERBACH, 1997, p. 136-137).

Em Machado, o ato de trair não sofre nenhuma punição. Aos traidores é dada a oportunidade de seguirem suas vidas sem ao menos refletirem sobre o que fizeram. É uma analogia ao passado histórico colonial brasileiro, durante o qual o estrangeiro desfrutou das riquezas do país e depois as levou embora, deixando este pobre e abandonado.

Comparemos as duas figuras femininas, a de Dante, Pia de Tolomei, e a de Machado, Fidélia, sob a ótica da traição. A primeira teve a falta descoberta, foi assassinada brutalmente, e se arrependeu do pecado cometido, narrando em tom confessional, sua história para Dante, e solicitando que fosse recordada. Nesse sentido, a personagem demonstra ser piedosa, ao querer ser lembrada, ela quer que os outros saibam de seu erro para não o cometer também.

Já Fidélia tem o destino diferente, a sua traição foi encoberta na história contada pelo narrador Aires. Sem nenhum arrependimento, ela foge do seu país para viver em outro, e, portanto, é infiel ao país, ao casal Aguiar e Carmo, aos ex-escravos, mostrando-se ainda nem um pouco piedosa. Em *A divina comédia*, o homem é despido de suas máscaras, sendo apresentado com suas fraquezas e erros, é levado a pensar na falta cometida, durante a sua vida terrena. Já em Machado, não vemos nenhuma tomada de consciência e nenhum arrependimento. A última cena do romance é melancólica: Carmo e Aguiar estão tomados pela tristeza com a partida dos filhos adotivos, como descreve Aires:

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos (ASSIS, 2015a, p. 1293).

Portanto, em *Memorial de Aires*, Machado tematiza a traição e a não confiabilidade do narrador tanto quanto em *Dom Casmurro*. Vimos que o narrador advogado Bento não é confiável, porque tenta convencer o leitor da suposta traição da esposa, e, estamos vendo que o narrador diplomata Aires segue o mesmo caminho, ao distrair o leitor e atenuar com diplomacia a traição praticada pelo casal Tristão e Fidélia. Importa notar aqui que a temática da traição, que entrelaça os romances *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, se estende à própria relação entre o narrador protagonista e o leitor. De fato, já que o narrador não é confiável, este, por sua vez, também trai o leitor, seja tentando convencê-lo da traição de Capitu, no caso de *Casmurro*, seja atenuando a traição dos namorados, no caso de *Aires*.

Lembremos o quão importante é a temática da traição em *A divina comédia*. De fato, como mencionamos, a traição amorosa é punida como luxúria no segundo círculo do *Inferno* e no sétimo círculo do *Purgatório*. Além desses, há ainda o nono e último círculo infernal, que é dedicado à traição ao próximo, o pior de todos os pecados, segundo a doutrina cristã. Lá, os traidores estão postos em quatro giros e são punidos por sua infidelidade, respectivamente, aos parentes, à pátria, aos hóspedes e aos mestres e benfeitores. E a ordem da punição é do menos grave para o mais grave, ou seja, o quarto e último giro, nomeado Judeca, é o local onde as almas recebem o maior castigo de todo o *Inferno*, e é onde está o traidor-mor Judas Iscariote que traiu seu mestre e benfeitor Jesus Cristo.

Lembremos ainda que, na obra italiana, para aqueles que realizaram a traição contra o cônjuge, a condenação e a punição são também implacáveis. No canto V do *Inferno*, o casal de luxuriosos não se arrependeu do pecado cometido e como castigo eterno Francesca e Paolo estão reclusos em um lugar sem luz e envoltos por uma tormenta de vento frio. Diz Dante: “vim a um lugar mudo de todo lume / que muge como mar que, em grã tormenta, / de opostos ventos o conflito assume. / A procela infernal, que nunca assenta, / essas almas arrasta em sua rapina,

/ volteando e percutindo as atormenta (*Inf.* V, 28-33)²⁹.

Interessante notar que a personagem feminina dantiana, Francesca, que cometeu o adultério foi punida. Neste contexto, o assassinato foi realizado pelo homem traído para manter a honra, manchada pela mulher, segundo a visão machista. É fato que as mulheres infiéis são repudiadas pela sociedade conservadora, em contrapartida, a deslealdade masculina é enfrentada de modo normal e até previsível.

Lembremos que Capitu, acusada de infidelidade sem provas, não foi assassinada como Francesca, mas enviada para sofrer no exílio, vivendo solitária com seu filho em um país com língua e cultura diferentes. Assim, podemos observar que o sofrimento visto na personagem feminina dantiana também foi estendido a essa personagem machadiana. De fato, notamos o quanto a ideologia patriarcalista oprime e rebaixa o feminino.

Pois adentremos agora no nono círculo dantiano, o da traição ao próximo, e que compreende os cantos XXXII, XXXIII e XXXIV. É lá, conforme dito, onde estão os que receberam as mais severas punições, tal como o traidor Judas. Iniciemos por notar que a entrada de Dante e Virgílio ali é marcada por dificuldades. O local é definido como um abismo coberto pela escuridão, pelo gelo e pelo frio. As almas são descritas como as mais infelizes que o poeta já encontrou, bem como a retratação do lugar foi a que exigiu maior empenho dele. No canto XXXIII, como já dito, temos o relato do Conde Ugolino, comendo a cabeça do arcebispo Ruggieri, ambos punidos por traição.

No primeiro e segundo giros, os traidores estão com os seus corpos imersos em um lago de gelo, o Cocito. Dante e Virgílio precisam tomar cuidado para não pisar neles. No terceiro giro, o frio é mais intenso, os pecadores também ficam submersos nas águas gélidas do Cocito, mas com o detalhe de terem as suas faces voltadas para cima de modo que as lágrimas fiquem congeladas, logo precisam aguentar a dor e a angústia:

Fomos adiante, onde o gelo maltrata / os pecadores bem mais duramente: /
vultos pra cima aqui seus rostos ata / com que o seu pranto chorar não
consente, / e a dor, que encontra nos olhos barreira, / revolve, e faz que mais
a angústia aumente; / porque o primeiro pranto, qual viseira / de cristal,
congelando-se, ao inundá-lo, / lhes preenche do olho a cava inteira (*Inf.*
XXXIII, 91-99).³⁰

²⁹ Io venni in loco d'ogne luce muto,/ che muggia come fa mar per tempesta,/ se da contrari venti è combattuto./ La bufera infernal, che mai non resta,/ mena li spirti con la sua rapina;/ voltando e percotendo li molesta (*Inf.* V, 28-33).

³⁰ Noi passammo oltre, là 've la gelata / ruvidamente un'altra gente fascia, / non volta in giù, ma tutta riversata. / Lo pianto stesso li pianger non lascia, / e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescer l'ambascia; / ché le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo (*Inf.* XXXIII, 91-99).

No quarto giro do nono círculo infernal também é possível encontrar os pecadores imersos no gelo e é lá onde está localizado, como mencionamos, o próprio Diabo. Ele é retratado como um monstro, horrendo, maligno, que tem três caras e seis asas:

feito ora é o seu modo Se belo foi quão, / e contra o seu feitor ergueu a frente,
/ só dele proceder deve o mal todo. / Mas foi o meu assombro inda crescente
/ quando três caras eu vi na sua cabeça / (...) Um par de grandes asas
acompanha/ cada uma, com tal ave consoantes” (Inf. XXXIV, 34-38; 46-47).³¹

E, em cada uma das três bocas, ele devora, implacavelmente, um pecador, são eles: Judas Iscariote, Bruto e Cássio, então lemos: “Em cada boca um pecador, com cruentos/ dentes, moía à feição de gramadeira/ aos três prestando, de vez, seus tormentos” (Inf. XXXIV, 55-57).³² Interessante notar que o Diabo foi o primeiro a trair o seu mestre e benfeitor, o próprio Deus, e agora é ele quem pune os outros que cometeram o mesmo tipo de pecado que ele. Os três piores pecadores do *Inferno* dantesco padecem a pena de serem mastigados por sua boca:

“Esse, que sofre aí pena dobrada, / é Judas Iscariote,” disse o guia, / “co’ as pernas fora e a cabeça abocada. / Dos outros dois, o que a cabeça arria / da bocarra da cara preta é Bruto, / que se contorce e cala todavia; / Cássio é o outro, de corpo tão hirsuto. / Mas, partamos, que a noite ressurgiu, / e o que havíamos de ver já é resoluto” (Inf. XXXIV, 61-69)³³.

Como mencionamos no capítulo sobre *Dom Casmurro*, o ciumento Bentinho se imaginou mastigando a suposta traidora Capitu. Ele estaria aplicando uma pena do nono círculo infernal ao pecado da traição luxuriosa, que, no *Inferno* de Dante, seria punido no segundo círculo. Logo, Casmurro equipara a traição de Capitu à traição-mor de Judas Iscariote.

Notemos que nos cantos XXXII, XXXIII e XXXIV do nono círculo infernal nos é dado a conhecer somente a história de homens traidores, não há mulheres ali. De fato, Dante faz uma diferenciação ao tratar da traição, uma vez que coloca as mulheres cometendo a traição amorosa, punida como luxúria, no segundo círculo infernal, ou seja, lembremos das traidoras Francesca, Cleópatra, Semíramis, Helena e Dido, e, somente aos homens cabe a traição em outros assuntos, como políticos e sociais. É claro que Dante deixa transparecer o pensamento patriarcalista e o modo como a sociedade de sua época era organizada, na qual a mulher, de um

³¹ S'el fu sì bel com' elli è ora brutto, / e contra 'l suo fattore alzò le ciglia, / ben dee da lui procedere ogne lutto. / Oh quanto parve a me gran meraviglia/ quand' io vidi tre facce a la sua testa! / (...)Sotto ciascuna uscivan due grand' ali, / quanto si convenia a tanto uccello (Inf. XXXIV 34-38; 46-47).

³² Da ogne bocca dirompea co' denti / un peccatore, a guisa di maciulla (Inf. XXXIV, 55-57).

³³ “Quell' anima là sù c'ha maggior pena,” / disse 'l maestro, “è Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena. / De li altri due c'hanno il capo di sotto, / quel che pende dal nero ceffo è Bruto: / vedi come si storce, e non fa motto!; / e l'altro è Cassio, che par sì membruto. / Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto” (Inf. XXXIV, 61-69).

modo geral, não ocupava papel social e político importante, sendo-lhe imposta a maternidade e os cuidados com o lar, e onde a submissão à figura masculina era lei.

Interessante ressaltar que tanto no círculo dos traidores luxuriosos, quanto no círculo dos traidores em geral a punição para as almas aproxima-se através das baixas temperaturas. No canto V, os pecadores são arrastados pelo vendaval frio: “Como estorninhos que, na estação fria, / suas asas vão levando, em chusma plena, / aqui as almas carrega a ventania” (*Inf.* V, 40-42)³⁴. Bem como acontece no canto XXXIII, onde Dante sublinha a intensidade do frio presente: “Não fez, de gelo, na mais fria internada / da Áustria, o Danúbio tão espessa crosta, / nem o Don sob sua turva aura gelada” (*Inf.* XXXII, 25-27).³⁵ Se no *Inferno* é a lei da retribuição que rege as punições, tal como menciona Auerbach: “A lei da retribuição apropriada governa o sistema de retribuição no Inferno” (AUERBACH, 1997, p. 138), ou seja, a alma recebe o castigo segundo a falta praticada em vida, então, nesses círculos, o frio faz parte da condenação por traição: as pessoas que traem agem de forma fria e egoísta ao pensarem em si mesmas, esquecendo-se das outras.

Voltando ao *Memorial de Aires*, lembremos que Tristão e Fidélia cometeram vários tipos de traição ao próximo, pertinentes ao nono círculo infernal. Fidélia traiu ao pai, quando se casou com o inimigo da família dela; à pátria, ao ter ido embora do Brasil com a sua herança, deixando os escravos desamparados; aos pais postiços e benfeitores, quando abandonou o casal Aguiar e Carmo, que a tinham como filha. Tristão, por sua vez, traiu duplamente a pátria e aos pais postiços e benfeitores, seja quando foi embora pela primeira vez com a família, naturalizando-se português, seja quando partiu depois junto com Fidélia.

Dante pune a traição como o pior dos pecados, contudo, em *Memorial de Aires*, a traição de Tristão e Fidélia fica encoberta pela narrativa diplomática de Aires. O casal não sofre nenhuma condenação ou punição por sua infidelidade, muito pelo contrário, eles têm o privilégio de viajar para outro país, ricos e bem-sucedidos, desfrutando assim de uma vida confortável na Europa sem demonstrar nenhum arrependimento ou piedade para com os que ficaram no Brasil.

³⁴ E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / così quel fiato li spiriti mali (*Inf.* V, 40-42).

³⁵ Non fece al corso suo sì grosso velo / di verno la Danoia in Osterlicchi, / né Tanaï là sotto 'l freddo cielo (*Inf.* XXXII, 25-27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se propôs contribuir para os estudos sobre Machado de Assis a partir da análise das referências machadianas à obra de Dante Alighieri, *A divina comédia*. Dialogamos com os poucos críticos que se ocuparam do tema e acrescentamos, nesta tese, diversas considerações que esperamos serem de relevância para estes estudos. Defendemos que a referência à obra de Dante em Machado ainda carece de maiores estudos por parte da fortuna crítica do literato, além de ser importante já que a sua recorrência é bem significativa, tal como vimos, sobretudo, a partir do levantamento exaustivo das citações de versos dantescos em Machado, feito pelo italiano Eduardo Bizarri, ao qual, acrescentamos o nosso próprio levantamento, parcial, sobre as referências sem citações de versos.

Considerando que tanto os romances *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Esau e Jacó*, como também o conto, *O Alienista*, e o poema, *Niâni*, já foram interpretados pela crítica machadiana a partir das citações dantescas levantadas por Bizarri, nos propusemos nessa tese a estudar os dois romances restantes da chamada fase da maturidade do escritor que apresentam citações dantescas, mas que ainda não tinham sido estudados a partir dessas citações, ou seja, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Ao estudarmos os dois romances nessa tese, consideramos não somente as citações dantescas com versos, levantadas por Bizarri, como também as referências dantescas sem versos, além de termos convocado ainda outras obras machadianas onde estas citações ou referências, algumas registradas no nosso próprio levantamento, se repetiam, para que pudessem assim contribuir para a interpretação dos dois romances, a partir de Dante.

No capítulo dedicado ao estudo de *Dom Casmurro*, analisamos a citação que Machado fez dos versos 143 e 144 do canto XXXIII do *Purgatório*, além de uma referência sem citação de verso à obra, *A divina comédia*, registrada no nosso levantamento. Dialogamos aqui com os trabalhos de Helen Cadwell (1960), Silviano Santiago ([1978]/2000), John Gledson ([1984]/(2005), Roberto Schwarz (1991) e (1997), Valentim Facioli (1998) e Alfredo Bosi ([1999]/2007), dentre outros críticos. No capítulo dedicado ao último romance de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, estudamos duas citações do canto V do *Purgatório*, versos 93 e 133, e uma referência sem citação de verso sobre *A divina comédia*, registrada no levantamento de Bizarri. Estabelecemos então um diálogo, sobretudo, com os trabalhos de John Gledson (1986), Cilene Margarete Pereira (2007), Luiza Franco Moreira (2009), Pedro Fragelli (2014) e Teresinha Zimbrão da Silva (2015).

Vimos que todos esses trabalhos têm em comum a defesa da não confiabilidade do narrador machadiano, seja este o advogado e ex-seminarista Bento Santiago, narrador de *Dom Casmurro*, seja o conselheiro e diplomata aposentado Aires, narrador do *Memorial de Aires*. Pois, a partir das referências dantescas aqui mencionadas, dialogamos com esses trabalhos acrescentando diversas considerações, sobretudo no que diz respeito à temática da traição, presente e relevante em ambos os romances e também em *A divina comédia*. De fato, lembramos o quão importante é a temática da traição na obra dantesca, sendo que a traição amorosa é punida como luxúria no segundo círculo do *Inferno* e no sétimo círculo do *Purgatório*. Além desses, há ainda o nono e último círculo infernal, que é dedicado à traição ao próximo, o pior de todos os pecados segundo a doutrina cristã, e é onde está o traidor-mor Judas Iscariote.

Explicitamos que, de fato, nos dois romances, Machado tematiza a traição e a não confiabilidade do narrador. Em *Dom Casmurro*, o narrador advogado Bento não é confiável, porque tenta convencer o leitor da traição da esposa Capitu sem apresentar provas, e, em *Memorial de Aires* o narrador diplomata Aires também não é confiável pois distrai o leitor, atenuando com diplomacia a traição praticada por Tristão e Fidélia. Notamos ainda que, em *Dom Casmurro*, sobressai a temática do adultério, punido por Dante no segundo círculo infernal, e em *Memorial de Aires* sobressai o tema da traição ao próximo, punida no nono círculo infernal. Explicitamos também que a temática da traição, que entrelaça os romances *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, se estende à própria relação entre o narrador protagonista e o leitor. De fato, já que o narrador não é confiável, este, por sua vez, também trai o leitor, seja tentando convencê-lo da traição de Capitu, no caso de *Casmurro*, seja atenuando a traição de Tristão e Fidélia, no caso de *Aires*.

Note-se que intitulamos essa tese de “As apropriações machadianas de *A divina comédia* de Dante Alighieri”, contudo, ao longo de todo o trabalho, ou seja, no capítulo dedicado ao estudo da presença de Dante no Brasil e nos capítulos dedicados à análise dos dois romances, falamos sobre citações e referências, sem mencionarmos o termo que foi utilizado no título da tese: “apropriação”, o que deixamos para fazer agora, nas considerações finais que se seguem.

A apropriação literária

Apropriação é um termo de entrada recente na crítica literária.
A rigor, não foi exaustivamente ainda definido.
(SANT’ANNA, 1998, p. 43).

A definição exaustiva da apropriação literária ainda está por ser feita. Na verdade, se comparada com outras metodologias, sua sistematização teórica é ainda recente e chegou modernamente à literatura por meio das artes plásticas. De fato, no início do século XX, surgiram movimentos que visavam à renovação artística, dentre eles o Dadaísmo (1916). Pois, foi sobretudo na técnica de colagem dadaísta que a teoria da apropriação se embasou, como foi explicitado por Affonso Romano de Sant’Anna em *Paródia, paráfrase e cia* (1988):

A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico. Ela já existia nos *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos produzidos pela indústria e expô-los em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos. Foi assim que ele tomou um urinol de louça, em 1917, e o expôs como obra de arte (SANT’ANNA, 1988, p. 43).

Na década de 1960, a técnica da apropriação, que veio do primeiro Dadaísmo, voltou a ser usada intensamente quando apareceu o movimento *pop art*. Esse movimento se propunha deslocar o objeto da sociedade industrial para uma outra circunstância de uso que não lhe era comum. A intenção do artista era de cunho crítico, já que visava causar estranhamento, invertendo a normalidade da ordem cotidiana. A apropriação literária foi sendo definida à semelhança da apropriação artística de inspiração dadaísta. Sendo assim, pode-se afirmar que se trata de um procedimento que articula o texto alheio, ressignificando-o, isto é, o texto é recortado de um determinado contexto para ser inserido em outro, estabelecendo-se então a diferença entre o original e a versão. Ou como definiria Sant’Anna, a apropriação literária...

É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia. Ou seja, ela parte de um material já produzido por outro, extornando-lhe o significado./ (...) na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa. Faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. (SANT’ANNA, 1998, p. 46).

Embora a teoria da apropriação tenha surgido recentemente nos estudos literários e sua sistematização ainda não tenha sido tão desenvolvida, a prática da apropriação não é nova na literatura. O crítico Antonie Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), percorreu a respeito da ideia de apropriação, ligando-a às discussões do século XVII e XVIII sobre posse e propriedade intelectual, onde sobressaía a pergunta: “Uma vez que não se pensa mais a escrita procedendo de uma linhagem ou de uma tradição, mas de um sujeito singular, o que no livro é *próprio* a ele mesmo e o que é *próprio* ao autor?” (COMPAGNON, 1996, p. 92). Ou ainda: “se se retira do livro os empréstimos, as citações, as paráfrases, as alusões, o que resta de

propriamente seu?” (COMPAGNON, 1996, p. 93). Compagnon assim descreve o escritor do período: “o sujeito parte em busca de si mesmo, como de um outro, à procura de sua identidade entre os objetos que o circundam” (COMPAGNON, 1996, p. 98), procurando resolver a confusão entre o que ele é e o que ele não é. Nesse sentido, “[a]propriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si” (COMPAGNON, 1996, p. 94). Compagnon retoma Montaigne (1533-1592), que retoma Sêneca (4 a.C.-65) para diferenciar posse de apropriação e tentar salvar esta última da oposição da propriedade:

Contra a posse e contra a loucura, Sêneca se compromete com a independência, com a assimilação, com a apropriação (...). Montaigne guardou a lição e seguiu-a literalmente (...). Para se defender da posse, que é uma alienação, a apropriação seria o único remédio, a maquiagem de uma mercadoria roubada. “Entre tantos empréstimos”, reivindicava Montaigne, “sinto-me à vontade para roubar alguns, disfarçando-os e deformando-os para um novo serviço” (COMPAGNON, 1996, p. 94).

A propriedade vai tentar regular a apropriação no séc. XVIII, privatizando juridicamente o discurso. Compagnon comenta a respeito: “Não foi sempre assim - na antiguidade, o discurso era *publica materies*, do mesmo modo que a língua” (COMPAGNON, 1996, p. 102), mas no século XVIII, depois das intensas discussões do século anterior, fundou-se o regime jurídico da propriedade literária e então o discurso passou a ser considerado por lei propriedade privada, então se “a citação é um processo de apropriação do discurso” (COMPAGNON, 1996, p. 102), apropriar-se de algo passou a ser interpretado como roubar algo.

É interessante destacar que o teórico francês julga a apropriação fidedigna à escrita, porque retrata a realidade de que as ideias do escritor sempre são provenientes de outras já ditas. Ao escritor é relegada a tarefa de reescrever o discurso do outro de forma própria, configurando-se a apropriação como uma prática usual, real e contestadora dos fundamentos da propriedade, e sobre isso destaca: “Permanece, pois, mais perto da verdade da escrita, a apropriação: o que zomba tanto do sujeito quanto do objeto. Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém” (COMPAGNON, 1996, p. 99). E conclui: “Não há nada mais real que o roubo (...) o roubo da escrita que abala toda propriedade no seu fundamento” (COMPAGNON, 1996, p. 99).

O crítico Affonso Romano de Sant’Anna também sublinha o caráter contestador da apropriação, incluindo o seu viés contra a propriedade: “o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos” (SAN’ANNA, 1985, p. 46), pois desvincula “um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura” (SAN’ANNA, 1985, p. 46). Sant’Anna ainda sublinha o caráter diferenciador do objeto apropriado em relação ao original: “Já a apropriação propriamente dita, por se situar não no

conjunto das similaridades, mas no conjunto das diferenças, é (...) uma interferência no circuito. Não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente” (SAN’ANNA, 1985, p. 46). Na verdade, como vimos, Montaigne já defendia o disfarce e a deformação dos empréstimos/roubos na escrita: “sinto-me à vontade para roubar alguns, disfarçando-os e deformando-os para um novo serviço” (MONTAIGNE *apud* COMPAGNON, 1996, p. 94). Enfim, a apropriação ainda está por ser exaustivamente definida. E talvez, o próprio Machado de Assis tenha dado a sua contribuição para esta definição, ainda que não tenha usado o termo “apropriação”.

A apropriação machadiana

Tanto na sua obra de ficção como também na de crítica, Machado de Assis foi deixando aqui e ali frases ocasionais sobre o seu fazer literário. Teresinha Zimbrão da Silva, em “O oráculo machadiano” (2013), destacou algumas com o intuito de mostrar o quanto o escritor tinha consciência de que modificava a “influência literária” na sua escrita:

Na verdade, no caso de Machado de Assis, uma tal consciência comparece inclusive explícita nas páginas que o escritor dedica à crítica literária e que merecem ser revistas. / (...) ao refletir sobre o conceito de imitação, no ensaio intitulado “Antônio José”, Machado de Assis produz uma metáfora das mais expressivas sobre o fazer literário, quando declara que o escritor permite a si “ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica” (...). Proposta que ele já havia defendido antes, quando em 1859, ao divulgar as suas “Idéias sobre o Teatro”, escrevia sobre o conceito de cópia: “Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade” (SILVA, 2013, p. 335-336).

Mesmo não utilizando o termo “apropriação”, as reflexões machadianas sobre usar “especiaria alheia” temperada com “molho” próprio, e sobre “adicionar partícula” à cópia, contribuem para definir um fazer literário que se assemelha à prática da apropriação. E uma prática tal como definida anteriormente, ou seja, a partir da valorização da diferença, do disfarce, da deformação em relação ao original. Isso aponta para uma outra questão que é a dos estudos sobre influência e originalidade na obra machadiana. A respeito propõe Silva:

No caso dos estudos sobre Machado de Assis, a tendência tem sido a oscilação de um extremo a outro: ou Machado de Assis é totalmente original, ou é influenciado pelas diversas tradições que comparecem na sua obra. Pois estamos nos propondo, nesse trabalho, a encontrar um meio termo: tentaremos atualizar os estudos machadianos comparativos, provenientes de um contexto de estudo de influências (valorizador, sobretudo, da semelhança), para um outro contexto comparativo (valorizador da diferença) e onde adotaremos, para melhor descrever a comparação, o conceito de *apropriação*. Assim, da perspectiva de estudarmos um sujeito passivo influenciado, copiator em débito com o original, passamos à perspectiva de estudar um sujeito ativo,

apropriador, copista em diferença do original. Ao substituirmos a anterior idéia negativa de passividade, contida no conceito de influência, pela idéia positiva de atividade contida no conceito de apropriação, esperamos estar nos posicionando de um melhor ângulo para estudarmos o diálogo machadiano com a tradição (SILVA, 2013, p. 336-337).

Silva defende o uso do termo “apropriação” para substituir “influência” no estudo da obra machadiana, sublinhando que o termo comporta a ideia positiva de atividade, do apropriador, “copista em diferença do original”, ao invés da ideia negativa de passividade, do influenciado, “copista em débito com o original”. E conclui: “Afinal, o próprio Machado de Assis parece ter sido um consciente valorizador da diferença nos estudos comparativos. É o que sugerem suas reflexões sobre os conceitos de cópia e imitação nos ensaios críticos que mencionamos antes” (SILVA, 2013, p. 337).

A essas frases de Machado de Assis sobre o seu fazer literário, retiradas da obra crítica, e que podem contribuir para a definição de apropriação, podemos acrescentar algumas outras, tiradas à obra de ficção, a que se somam ainda prólogos e advertências. De fato, no prólogo da terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, comenta o escritor sobre os modelos do seu romance, recorrendo ao finado protagonista: “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” (ASSIS, 1997a, p. 512). E Machado conclui o prólogo, explicando que as “rabugens de pessimismo” constituem precisamente a diferença do seu romance em relação aos modelos mencionados:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho (ASSIS, 1997a, p. 512).

E ainda, no próprio romance *Dom Casmurro*, como vimos nessa tese, Machado, afirma: “Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar Poetas”. (ASSIS, 2015a, 939-940). Sua afirmação de não querer emendar poetas é uma ironia, pois faz exatamente o contrário, emendando suplícios aos inventados por Dante em *Dom Casmurro*, no *Memorial de Aires* e na crônica de primeiro de julho de 1876.

E assim, as metáforas sobre o fazer literário machadiano, vão se somando: “especiaria alheia” temperada com “molho” próprio, “adicionar partícula” à cópia, “taça” de “igual escola” mas contendo diferente “vinho”, “emendar Poetas”. E, notemos, que todas potencialmente contribuem para definir o termo “apropriação”.

Machado ainda refletiu sobre o conceito de propriedade intelectual ao escrever em *Esauí e Jacó*: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai leva-las à feira, onde todos as têm por suas” (ASSIS, 1997a, p. 993). Portanto, o escritor também contribuiu para contestar, tanto na sua prática como apropriador, quanto nas suas reflexões, o conceito de propriedade.

A apropriação machadiana de *A divina comédia* de Dante Alighieri

Em suma, procuramos explicitar nessa tese que o escritor brasileiro Machado de Assis, além de “copiar” preciosa “especiaria alheia”, no caso, a dantesca, ousou ainda, conscientemente, “adicionar-lhe uma partícula” e assim “temperá-la” com o “molho de sua fábrica”. Logo, como diria o próprio Machado: “É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho” (ASSIS, 1997a, p. 512). Ao contrário do que afirma em *Dom Casmurro*, o autor está ali para “emendar poetas”, ou se apropriar deles e no seu fazer literário vimos que sobressaem as recorrentes emendas, ou apropriações, à obra *A divina comédia* de Dante Alighieri.

Considerando, pois, as referências dantescas listadas na introdução, ou seja, as emendas machadianas ou apropriações ao poeta Dante, algumas levantadas por nós, acrescentamos diversas considerações aos trabalhos da crítica machadiana sobre *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, com os quais dialogamos, sobretudo no que diz respeito à temática da traição, presente e relevante em ambos os romances e também em *A divina comédia*. Esperamos que esses acréscimos, mais o fato de sublinharmos a potencial contribuição de Machado de Assis para a definição do termo apropriação, possam contribuir deveras para os estudos machadianos.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Manuel de Araújo Porto. *Colombo*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. G, 1866.

ALIGHIERI, Dante. *A divina Comédia*. Nova edição. Trad. Barão da Villa da Barra. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Trad. De J. A. Xavier Pinheiro. Vol 1. Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos ed., 1918.

ALIGHIERI, Dante. *A divina Comédia*. Trad. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Edição bilíngue, ilustrações de Gustavo Doré, 1967.

ALIGHIERI, Dante. *A divina Comédia*. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ALIGHIERI, Dante. *A divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. 5ª. edição. Belo Horizonte, Itatiaia, 1989.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 3 vols. Edição bilíngue. Trad. Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010.

ALVES, Castro. *O navio negreiro*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins editora, ([1939]1974), p. 97-102.

ARRIGONI, Maria Teresa de. *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa*. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015a.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa*. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015b.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa*. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015c.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa*. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015d.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. de Rau de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

AZEVEDO, Álvares de. *Poemas malditos*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2008.

BERMAM, Antonie. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução Marié'-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET / UFSC, 2013.

BÍBLIA, Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA, Português. Gênesis. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BIZARRI, Edoardo. *Machado de Assis e a Itália*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1961 (Caderno 1).

BIZARRI, Edoardo. Machado de Assis e Dante. In: *O meu Dante*. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965 (Caderno 5), p. 133-144.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Los Angeles and Berkely: [University of California Press](http://www.libraryofamerica.com), 1960.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Master and his Novel*. Los Angeles and Berkely: The University of California Press, 1970.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dante Alighieri e a tradição popular*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1963.

CARPEAUX, Otto Maria. Sobre a divina comédia. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 3 vols. Edição bilíngue. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 7-18.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CESCHIN, O. H. L. “Uma página dantesca de Machado de Assis”. *Revista do Instituto Italiano de Cultura*, São Paulo, v. 8, p. 104-109, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: o diabo como sombra de Deus na história*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1996.

DAROS, Romeu Portos. *O imperador tradutor: o processo criativo na tradução de Dom Pedro II do episódio de “Paolo e Francesca” da Divina Comédia*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudo da tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100710>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

DE SIMONI, Luiz Vicente. *Ramallete poético do parnaso italiano*. Rio de Janeiro: Tpy. Imp. e Const. De J.C de Villeneuve, 1843.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*, 1848. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

DOLET, Étienne. “La manière de bien traduire d’une langue en autre” in: Furlan, Mauri (org.), Antologia bilingüe. *Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 4. Renascimento, Florianópolis, NUPLITT/UFSC, p. 195-205, 2006.

DONATO, Hernâni. *A divina Comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FACIOLI, Valentim. *Amor e bruxaria*. Biblioteca Entrelivros. nº10. São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 36-41.

FLORES, Diego. *Diálogos em tradução: Augusto de Campos e Machado de Assis*. *Caderno de tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 13, 2017. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br. Acesso em 20 mai. 2018.

FRAGELLI, Pedro. *As formas da traição. Machado de Assis, o Memorial de Aires e a abolição da escravatura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

FREIRE, José Joaquim Junqueira. *Inspirações do Claustro*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. *As influências inglesas em Machado de Assis*. Bahia: s.e: 1939.

GOMES, Eugênio. “O testamento estético de Machado de Assis”. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Obras completas*. 3 ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015a, p. 85-106.

JOBIM, L. (org). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

LUCCHESI, Marco. *Nove cartas sobre a Divina Comédia*. Rio de Janeiro: Editora Leya, Casa da palavra, 2013.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, 1981.

MASSA, Jean-Michel. “La Bibliothèque de Machado de Assis”. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, v. 6, n. 21-22, p. 195-238, 1961.

MASSA, Jean-Michel. “Presença de Dante na obra de Machado de Assis”. Trad. E. V. de Moraes; M. A. C. Capello. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, n. 16, dez. 2015. Disponível em: www.machadodeassis.net. Acesso em: 15 out. 2018.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Trad. O. S. Ferraz. Belo Horizonte: Crisálidas, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MORAES, Eugênio Vinci. *A tijuca e o pântano. “A Divina Comédia” na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis. Acesso em 11 out. 2018.

MOREIRA, Luiza Franco. Sinceridade e descaso: meias verdades e duplo enredo em *Memorial de Aires*. *Machado de Assis em linha*. São Paulo, n. 3, p. 53 – 62, junho 2009. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero03/num03artigo05.pdf>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

MORETTI, Franco. (org) *A cultura do romance*. vol. 1. Trad. de Denise Bottmann: São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1990.

PASSOS, Gilberto P. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

PEREIRA, Cilene Margarete. *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume, Fasesp, 2007.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *Retórica da Verossimilhança. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. Machado de Assis: *Dico, che quando l'anima mal nata*. *Revista Estação Literária*: Londrina, v. 13, p. 324-334, jan. 2015. Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria. Acesso em 10 out. 2018.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. Flagrantes da reescritura machadiana da tradição católica. *Revista Matraca*, v. 12, p.1-8 (segundo semestre), 1999. Disponível em: www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca12/matraca12zimbrao.pdf. Acesso em 5 de março 2017.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. O oráculo machadiano. *Numen: Revista de estudos e pesquisa da religião*. Juiz de Fora, v.16, n.2, p. 33-345, 2013. Disponível em: <http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/numen/article/view/21905>. Acesso em 8 abril 2017.

TRIFILETTI, Luca. *Recepção da Divina Comédia em Portugal: a tradução de Vasco da Graça Moura*. 2015. Monografia. Università Ca' Foscari, Venezia. Disponível em: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/8216/829757-1195349.pdf?sequence=2>. Acesso em: 29 janeiro 2019.

BIBLIOGRAFIA GERAL

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª. edição. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRUNEL, Pierre. *Que é literatura comparada?*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba; Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1981]. p. 9-42.

CANDIDO, Antonio. *A formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. 2v. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”, In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, [1968] 1970.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: ÁTICA, 2006.

COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura comparada como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2012.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, 1981.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, 1981.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 3, 1981.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 1981.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* 4ª. edição. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1949.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora: O Espelho de Machado de Assis*. São Paulo, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. Machado de Assis e a nota monocórdia: fez do seu capricho uma regra de composição. *Ipotesi: Juiz de Fora*, v.6, n.2, p-131-137, 202.
Disponível em: <http://ojs2.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/19280/0>. Acesso em 4 out. 2017.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis: tradutor de si mesmo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, jul. 1998.