

ENTRE RETRATOS E MEMÓRIAS: AS ILUSTRAÇÕES DE POTY EM *DOM CASMURRO*.

Cilene Margarete Pereira¹
Professora Doutora do Mestrado em Letras/UNINCOR.

RESUMO: Na edição de *Dom Casmurro* (coleção “Clássicos Brasileiros”), as gravuras do artista plástico Poty revelam, em parte, a adesão ao discurso do narrador, pontuando a imagem dúbia de Capitu. Entretanto, em duas ilustrações ao menos, Poty aponta outra perspectiva, capaz de descortinar a visão turva e ressentida do narrador Bento Santiago em relação à amiga de infância.

RESUMEN: En la edición de *Dom Casmurro* (colección "Clásicos Brasileños"), los grabados del artista Poty revelan, en parte, adhesión al discurso del narrador, puntuando la imagen dudosa de Capitu. Sin embargo, en al menos dos ilustraciones, Poty señala otra perspectiva, capaz de descubrir la visión borrosa y amargado el narrador Bento Santiago en relación con la amiga de la infancia.

I.

Em *Formas e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*, Roger Chartier observa que “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações” (CHARTIER, 2003, 44-45), isto é, a materialidade de um escrito pode levar à construção do(s) sentido(s) do texto. Entendendo que as ilustrações são suportes semânticos importantes em uma obra² – sobretudo quando se trata de um texto não voltado ao público infantil, dependente das imagens construtoras de sentido –, propõe-se uma “leitura” das gravuras criadas pelo artista plástico brasileiro Poty para ilustrar o romance *Dom Casmurro*.³ Publicado pelas “Edições de Ouro” (“Coleção Clássicos Brasileiros”) com “Introdução” de Ivan Cavalcanti Proença e “Estudo Crítico e Notas” de Afrânio Coutinho, esta edição popular se apresenta em formato de bolso, contendo

¹ Doutora em Teoria e História Literária/Unicamp; Professora do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR); Pesquisadora Colaboradora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp; onde desenvolve a pesquisa do pós-doutorado “Das páginas dos jornais ao livro: versões da ‘história feminina’ nos contos de Machado de Assis”; autora de *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*, publicado pela Editora Annablume em parceria com a FAPESP (2007).

² As ilustrações, assim como outros elementos que circundam o texto, tais como título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas, epígrafes, são elementos paratextuais. A paratextualidade refere-se ao conjunto das relações que o texto propriamente dito estabelece com elementos que compõem uma obra. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, 131).

³ A edição de referência é: ASSIS, Joaquim. Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (coleção: Clássicos Brasileiros).

duzentos e setenta páginas e seis gravuras. Além das notas,⁴ da introdução e do estudo crítico, o volume traz ainda listagem das obras do autor fluminense com suas respectivas datas de publicação e uma “Pequena bibliografia sobre Machado de Assis”, na qual se destacam os estudos Lúcia Miguel-Pereira (*Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, de 1949); Barreto Filho (*Introdução a Machado de Assis*, de 1947); Galante Sousa (*Bibliografia de Machado de Assis*, de 1955, e *Fontes para o estudo de Machado de Assis*, de 1958); Augusto Meyer (*Machado de Assis*, de 1952) e do próprio Afrânio Coutinho (*A filosofia de Machado de Assis*, de 1940).

II.

Em *Dom Casmurro*, as gravuras criadas pelo artista plástico Poty⁵ não têm somente o caráter ilustrativo, isto é, de exemplificação gráfica do enredo a partir do percurso memorialístico do narrador, apontando para aquelas que são as figuras essenciais em sua trajetória; elas também oferecem ao leitor do romance um caminho interpretativo.

O artista plástico criou seis as gravuras para ilustração do romance que coincidem com a memória afetiva de Bento Santiago e, portanto, explicitam seus dissabores, suas alegrias. Capitu, a principal personagem feminina da narrativa, ganha seguramente duas ilustrações (a primeira e a última)⁶ – o que já mostra a importância da menina na vida do autor casmurro –, sendo que tais ilustrações passam por um criterioso olhar que, à medida que evolui a narrativa, tornam-se mais “enfumaçadas”, tal qual a visão que Bento tem de sua amiga de infância.

Da mesma forma que a memória afetiva de Bento constrói a imagem de Capitu através de longas descrições de seus olhos, cabelos, boca, vestimentas, etc., Poty a resgata nas ilustrações que faz da personagem feminina, atentando (ou convergindo) sempre para o olhar

⁴ As notas da edição, elementos paratextuais importantes, fazem comentários que vão desde o uso que Machado de Assis faz de algumas figuras de linguagem e de aspectos sintáticos particulares a apontamentos que sugerem uma interpretação do romance, passando por explicações históricas e pelo exame do método machadiano de construção das personagens.

⁵ O artista plástico foi responsável pela ilustração de diversas obras literárias, entre elas *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa; *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *O quinze*, de Rachel de Queiróz; *Moby Dick*, de Herman Melville; *Parábolas e fragmentos* de Franz Kafka, entre outros.

⁶ É possível dizer com certeza que das seis ilustrações de Poty quatro dizem respeito a figuras femininas, sendo duas delas dotadas de certa ambiguidade denominativa, já que podem referir-se tanto a Capitu quanto a D. Glória. São as ilustrações das páginas 129 e 169. Esse aspecto será objeto de discussão neste artigo.

do narrador. Mais do que desenhar Capitu, é o olhar de Bento que Poty capta, (re)criando por meio da visão interpretativa e afetiva do narrador a imagem da “menina de olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

No começo do romance, Bento nos apresenta a amiga de infância aos poucos, observando com atenção suas características físicas, mas, sobretudo, morais, dando ao leitor uma imagem mais precisa de Capitu a partir de seus gestos e atos. É dessa mesma forma que Poty constrói sua primeira ilustração (figura 1), inserida entre os capítulos XVIII (“Um plano”) e XIX (“Sem falta”) do romance.

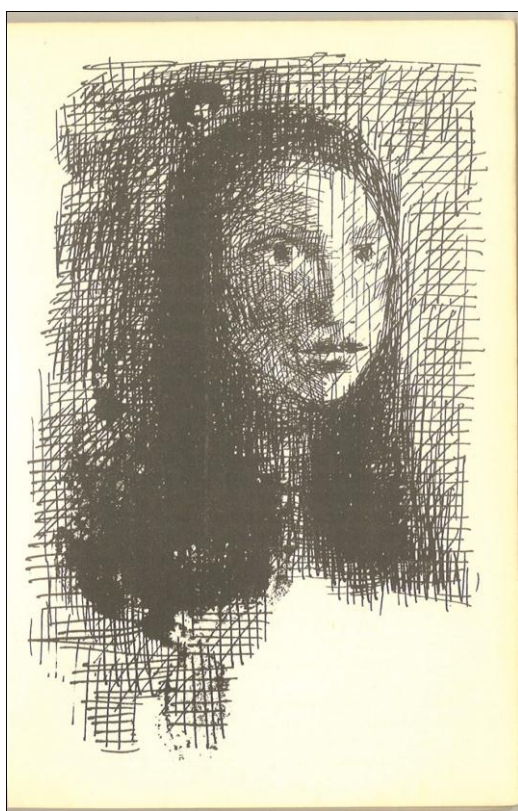


Figura 1 (pág. 67).

A Capitu do desenhista – trata-se de uma imagem ainda infantil da personagem – aparece bem delineada, possibilitando ao leitor conhecer a espessura e o tamanho dos cabelos, a força do olhar, a grandeza da boca. Captada, pelos traços do artista, de modo meio lateral (enviesada) e a partir de um jogo entre claro e escuro, a sombra sugere, já de saída, algo ambíguo em sua forma, como se a mocinha escondesse traços de sua personalidade. Além

disso, a Capitu de Poty aparece estagnada, refletida, enigmática, tal qual a cena descrita por Bento no capítulo XVIII do romance:

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta. (...) Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. (ASSIS, s/d, 64).

O capítulo “Um plano”, além de marcar a revolta da menina com a promessa de D. Glória de fazer o filho padre⁷ – o que a faz sair do ostracismo reflexivo captado pelo narrador e ilustrado por Poty–, relata a ideia de Capitu de utilizar José Dias (o denunciante)⁸ como aliado: a estratégia é conscientizá-lo de seu papel subalterno na família, lembrando-o de que Bentinho será, um dia, o “dono da casa”.

Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a se o dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (ASSIS, s/d, 68-69).

A segunda ilustração de Capitu (figura 6) – também capa do romance – faz reaparecer a personagem envolta, agora, em uma figuração totalmente embaçada e sem traços definitivos. Ao contrário da imagem anterior, Capitu ganha contornos de menina-mulher, sugerindo sua erotização, marcada principalmente pela postura indefesa e frágil (o entrelaçamento das mãos no regaço). Sua face surge sem os contornos dos famosos “olhos de ressaca”. Tudo que estava bem definido na figura anterior, esvai-se na ilustração seguinte da moça.

⁷ A revolta de Capitu vem por meio da exploração de epítetos negativos associados a D. Glória: “- Beata! Carola! Papa-missa! (...) Quis defendê-la, mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça...” (ASSIS, s/d, 64). Essa exploração colérica da personagem revela uma face desconhecida do amigo de infância.

⁸ “- D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.” (Capítulo III – “A denúncia”). (ASSIS, s/d, 38).

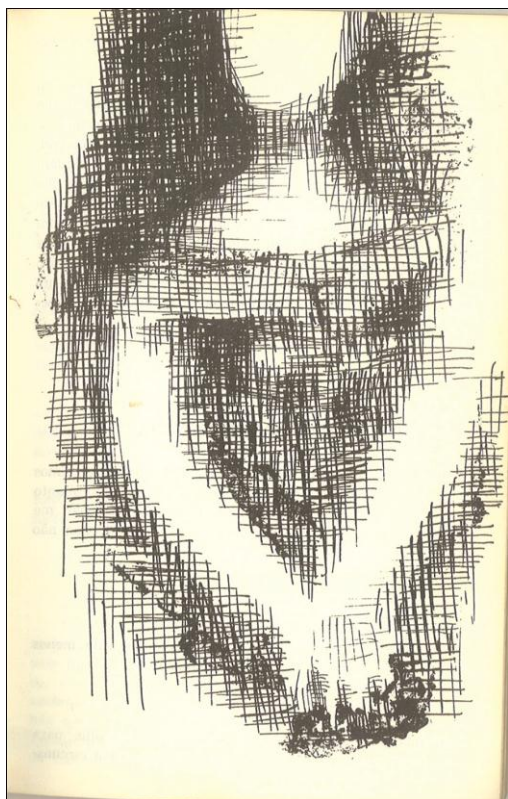


Figura 6 (pág. 223).

Essa imagem sedutora (e oculta) é um traço das personagens femininas de Machado de Assis e um dos componentes essenciais na figura da esposa de Bento, segundo sua narração. Na ilustração de Poty, o rosto de Capitu aparece vazio, ausentes dos olhos feiticeiros e da boca sugestiva, pois que na narração de Bento a personagem adentra o espaço da imprecisão e da ambiguidade sugeridas pelo enigma da traição. Seus gestos denotam um misto de ingenuidade e sagacidade, confluindo a duplicidade da personagem. Se por um lado a figura se associa à inocência (inocência do adultério?); por outro denota a sedução e o cálculo capazes de afirmar seu contrário: a Capitu traidora da memória do narrador é sugestivamente perseguida pelo desenho de Poty.

Se essas duas ilustrações (figuras 1 e 6 – na ordem do romance) são certamente destinadas à apresentação imagética de Capitu, outra (figura 4) surge desafiadora, pois expõe uma ambiguidade – até certo ponto – proposital: a quem ela se refere? Capitu ou Dona Glória?



Figura 4 (pág. 169).

Se considerarmos que a ilustração refere-se a Capitu, percebe-se que à medida que o romance prossegue sua imagem vai sombreando e perdendo as feições puramente infantis e/ou reflexivas: os cabelos agora aparecem presos por um coque num perfil indefinido, sugerindo certa altivez de senhora misteriosa, tal qual a mulher que emerge das memórias do narrador.

Mas é sintomático pensar que essa ilustração da figura feminina poderia ser também associada à D. Glória, mãe do protagonista-narrador, sobretudo se considerada a inserção da ilustração entre os capítulos LXXIX (“Vamos ao capítulo”) e LXXX (“Venhamos ao capítulo”), nos quais o assunto em evidência é a D. Glória.

Sabes a opinião que eu tinha de minha mãe. Ainda agora, depois de interromper esta linha para mirar-lhe o retrato que pende da parede, acho que trazia no rosto impressa aquela qualidade. Nem de outro modo se explica a opinião de Escobar, que apenas trocara com ela quatro palavras. Uma só bastava a penetrar-lhe a essência íntima; sim, sim, minha mãe era adorável. (ASSIS, s/d, 169-170).

A duplicidade denominativa da imagem parece proposital, pois ela ajuda a marcar o sentido ambíguo de Capitu e de sua trajetória nas apreensões memorialísticas do narrador –

traidora ou santa?⁹ Nesse sentido, o que Poty faz é evidenciar certa confusão entre as imagens femininas, sugerindo uma mesma confusão na percepção que o narrador tem de ambas as mulheres. Os desenhos de Poty põem em cena um argumento central da crítica machadiana pós-1960, data do elucidativo ensaio de Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*: a existência de outra versão da história contada por Santiago, que inocenta Capitu. Para Caldwell, tudo seria fruto de uma mente fantasiosa e perturbada pelo ciúme – do tipo que fez Otelo matar Desdêmona. Segundo a perspectiva de outro machadiano, John Gledson,

incapaz de compreender a verdade ou a realidade, ele [Bento] se satisfaz, não obstante, com sua própria versão delas, e assim se torna a vítima, bem como o criador, de seu ponto de vista sobre a própria existência, e sobre a de outros – ponto de vista organizado, metafórico e aparentemente verdadeiro, mas falso. (GLEDSON, 1991, 78).

Em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, Roberto Schwarz aprofunda o argumento de Caldwell, enfatizando os problemas advindos do proprietário que não se sente seguro em seu papel social. As recordações que Bento tem de Capitu expressam, “a par da agitação, os fantasmas do patriarca, do proprietário à antiga, do pai que acha o filho parecido com outro, do marido menos inteligente que a mulher, a quem prefere a mãe, esta sim uma verdadeira santa...” (SCHWARZ, 1997, 95). Decorre dessa insegurança toda a negação da paternidade de Ezequiel – a ameaça castradora da promessa de D. Glória ressurgem no homem já feito –; para Caldwell, “a insistência casmurra de que Ezequiel não é seu filho provém de um sentimento de incapacidade de gerar um menino adorável como Ezequiel, de incapacidade de inspirar o amor de uma mulher como Capitu” (CALDWELL, 2002, 183).

Vê-se, portanto, que a ilustração dúbia construída por Poty dialoga criticamente com uma percepção negativa da imagem de Bento como narrador ao mesmo tempo em que persegue o fio condutor de suas memórias, valorizando personagens, situações e estados emocionais.

Das três ilustrações restantes feitas pelo artista plástico para o romance machadiano emergem as figuras centrais do drama de Bento Santiago: o retrato dos pais (fig. 2), outra figura feminina – mais uma vez surge a ambiguidade característica do romance machadiano, pontuada pelos traços de Poty (fig. 3) – e de Escobar (fig. 5), o elo fundamental do suposto triângulo amoroso. Dentre as figuras acima há uma que chama a atenção não só por seu

⁹ Dessa forma, o epíteto “uma santa” relacionado à D. Glória poderia também ser correspondente a Capitu, caso se acredite em sua inocência diante da acusação de adultério.

significado no romance, mas pelo alto teor interpretativo que possui: a imagem dos pais de Bento. Vamos a ela.

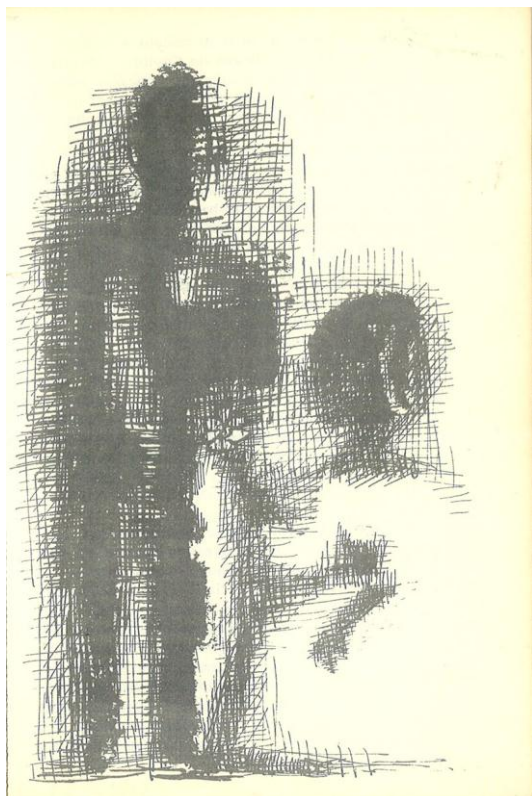


Figura 2 (pág. 95).

No capítulo VII do romance (“D. Glória”), Bento Santiago nos apresenta a mãe, atentando para a imagem do retrato que tem à sua frente. Empenhado em situar a imagem da mãe, não é possível ao narrador sem a alusão à do pai, tão ausente fisicamente no momento da descrição quando no percurso de sua vida. A imagem da mãe está evidentemente associada à do pai, na visão do narrador, não só por ser a mulher submetida ao homem, mas por ser ela a responsável pelo desempenho paterno na ausência deste. Vejamos a descrição:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade

conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete premiado da sociedade.

(...) São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O do meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...”. Se padeceram de moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos: era criança e comecei por não ser nascido. Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade. (ASSIS, s/d, 46, grifos meus).

Tanto na descrição quanto na gravura de Poty são evidenciados alguns aspectos salutareos na composição dos modelos de comportamento do homem e da mulher no casamento, e o funcionamento dessa instituição que assegurava o domínio patriarcal legítimo (união oficial). Nas palavras do narrador fica a sugestão de que o casamento dos pais fora arranjado, conforme os hábitos da época, sendo que, para ele, o arranjo configurou-se como acertado, já que os pais “tiraram a sorte grande no bilhete premiado da sociedade”. Se por um lado Bento Santiago quer marcar o aspecto positivo do casamento arranjado dos pais; evidencia, por outro, que muitos são os casamentos acordados que não levam à felicidade. A constante associação entre casamento arranjado e frustração conjugal fez com que alguns críticos discorressem sobre a impossibilidade de se encontrar casais felizes na ficção machadiana: “não seria exagero afirmar que nos romances de Machado de Assis predominam casamentos infelizes, impostos ou realizados por manipulação” (STEIN, 1984, 56).¹⁰ A esse respeito seria mesmo interessante pensar, acreditando na visão de Bento, que a única imagem de casamento feliz no romance está ausente, já que a história começa com D. Glória já viúva. Como afirmar, assim, a veracidade dessa informação?

A pose da mãe e do pai marca muito mais os aspectos sociais de seus papéis do que suas características pessoais (por isso Poty não se preocupou em definir de forma realista a fisionomia dos retratados), ressaltando a imagem superior e autoritária do homem – numa suposta exibição pública –, enquanto que na mulher é destacada sua submissão ao marido. A subserviência feminina não é só marcada pelo gesto sugerido na entrega da flor ao esposo e pela posição da mulher (de joelhos), mas na própria simbologia do objeto entregue. Símbolo

¹⁰ Em *Jogos e Cenas do Casamento*, tese de Doutorado defendida na Unicamp (2008), ao estudar os dois primeiros volumes de contos publicados por Machado de Assis, *Contos Fluminenses* (1870) e *História da meia noite* (1873), identifiquei que a imagem principal que une as treze narrativas desses livros é a do fracasso matrimonial. As mocinhas e os heróis machadianos são construídos mediante as dificuldades e os problemas do

associado à feminilidade e à pureza, a flor sugere a submissão absoluta, já que se refere à própria entrega da mulher ao homem: entrega física, moral, social e econômica. A cena é tão perfeita que possibilita ao narrador imaginar o que estaria pensando a mãe, e o pensamento nada mais é do que a reafirmação do que sugere a imagem: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!”.

Mas o se vê realmente na narração que Bento faz do retrato dos pais, estrategicamente reproduzido por Poty, é apenas uma clara fixação dos papéis socialmente aceitos e convenientes representados pelo homem e pela mulher na sociedade do século XIX e do modelo matrimonial vigente: autoridade masculina, submissão feminina; nenhum questionamento, nenhum índice de revolta – mesmo que silenciosa.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário (...) dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura (...) indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, 67).

Se a imagem parece um tanto distante e truculenta do modelo de casais da corte brasileira – mais abertos à sociabilidade –; a descrição espelha, no entanto, a ideia mais precisa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento, sobretudo se considerarmos que apenas depois da morte do marido D. Glória deixa a fazenda:¹¹ autoridade e obediência resignada (respectivamente). A tarefa do homem dentro da organização familiar era, portanto, gerir seus membros em nome de uma moral cristã nem sempre cumprida por eles próprios, enquanto que da mulher se esperava obediência muda, sem indícios de

casamento, decorrentes muitas vezes de imposições paternas (inviolabilidade senhorial) ou das expectativas e experiências dos envolvidos, mediadas pela literatura, sobretudo aquela que idealiza o sentimento amoroso.

¹¹ A descrição da mulher casada nos recantos do Brasil oitocentista é assustadora: “... a mulher casada passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços ou fitas, não comprava vestidos novos. Sua função era ser ‘mulher casada’ para ser vista só por seu marido. Como esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à ‘honestidade’ expressa em seu recato, pelo exercício de suas funções no lar e pelos numerosos filhos que daria ao marido. Muitas mulheres de 30 anos, presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem passear – ‘porque lugar de mulher honesta é em casa’ –, perdiam rapidamente os traços da beleza, deixando-se ficar obesas e descuidadas, como vários viajantes assinalaram.” (DEL PRIORE, 2006, 145). A descrição de Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala*, observa aspectos semelhantes: “Na missa, vestidas de preto, cheias de saias de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto; só deixando de fora os olhos – os grandes olhos tristonhos. Dentro de casa, na intimidade do marido e das mucamas, mulheres relaxadas. Cabeção picado de renda. Chinelo sem meias. Os peitos às vezes de fora. (...). Mulheres sem ter, às vezes, o que fazer. A não ser dar ordens estridentes aos escravos; ou brincar com papagaios, saguis, mulequinhos. Outras, porém, preparavam doces finos para o marido; cuidavam dos filhos.” (FREYRE, 1988, 368).

insubordinação. Essa estrutura social está refletida na imagem dos pais de Bento, que apesar da ausência paterna a sentira em todos os momentos:

Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. (ASSIS, s/d, 46).

Apesar da ausência física do pai, seu poder impera por meio dos olhos vigilantes que assombraram a infância de Bentinho e que reaparecerão mais fortes e cruéis na promessa da mãe de entrega do filho ao sacerdócio; afinal, D. Glória exerce a continuidade do poder pátrio. É interessante notar que estes mesmos olhos vigilantes poderiam também trabalhar em prol do menino, anulando a promessa castradora materna – já que o pai nada sabia:

Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja. Talvez esperasse uma menina. Não disse nada a meu pai, nem antes, nem depois de me dar à luz; contava fazê-lo quando eu entrasse para a escola, mas enviuvou antes disso. Viúva, senti o terror de separar-se de mim; mas era devota, tão temente a Deus, que buscou testemunhas da obrigação, confiando a promessa a parentes e familiares. (ASSIS, s/d, 51).

Considerando tal estruturação social, é possível, através da imagem forjada de um retrato, captar a felicidade conjugal em uma sociedade que vivia principalmente de aparências e que acordava seus casamentos mediados por aspectos alheios à escolha pessoal? Para John Gledson, Bento

tendo descrito as poses convencionais dos modelos, que exibem a total submissão da esposa ao marido, o que aliás tanto aprova, (...) afirma: ‘São como fotografias instantâneas da felicidade’. Bento é um realista ingênuo que toma pela verdade o que é simples convenção. (GLEDSON, 1991, 181).¹²

Não só a convenção é tomada como realidade, como é prova irrefutável, para o narrador, da felicidade dos pais, já que se encaixam (como sugere o retrato) nos moldes de comportamentais convenientes dos homens e mulheres da época. Oportuna é a observação de Anatol Rosenfeld em “A personagem e a literatura”, parafraseando Fernando Pessoa: “mesmo diante de um fotógrafo desprezioso a pessoa tende a compor-se, tomar uma pose, tornar-se

¹² Esse aspecto é também apontado no estudo introdutório que Afrânio Coutinho faz para esta edição: “Bentinho só acreditava no que lhe aparecia real. Não viu a possibilidade de conflito entre a aparência e a realidade. Firme na crença, nas aparências, jamais duvidou da interpretação dos fatos, que podiam muito bem não ser a realidade. Assim, na essência, a história centra-se num conflito entre a aparência e a realidade” (COUTINHO, s/d, s/p).

‘personagem’; de certa forma passa a ser cópia antecipada de sua própria cópia. Chega a fingir a alegria que deveras sente” (ROSENFELD, 1976, 18).

A penúltima ilustração de Poty para o romance *Dom Casmurro*, a de Escobar, traz um aspecto singular que a particulariza diante das outras. O artista gráfico opta por emoldurar sua imagem por meio de uma citação que, apesar de não ser textual do romance, reporta-se aos modos “aritméticos” e lúcidos do rapaz. Não por acaso, a ilustração está inserida no capítulo XCIV, “Ideias aritméticas”, no qual Bento observa a capacidade do amigo não só de “elogiar e pensar, sabia também calcular depressa e bem” (ASSIS, s/d, 190).



Figura 5 (pág. 191).

E tal como ocorria com a última imagem de Capitu, esta nos apresenta Escobar de maneira esquiva, bastante esfumada. Poty abandona, propositalmente, quaisquer traços realistas. Podemos afirmar que o que permite relacioná-la ao moço não é o desenho em si, mas o local estratégico onde a figura é colocada – entre os capítulos XCIV E XCV do romance –, e a própria inscrição que o acompanha. Enfim, sutilezas do ilustrador.

Resta-nos comentar uma última ilustração (fig. 3), também de uma personagem feminina. Mais uma vez, o traçado de Poty encena a mesma ambiguidade do romance de Machado, já que a imagem poderia ser de Capitu ou D. Glória e mesmo, é possível, de Tia Justina ou D. Fortunata. Talvez a chave para decifrá-la esteja na localização da imagem, importante em outros momentos dessa análise. A figura feminina está inserida entre os capítulos LIV, “Panegírico de Santa Mônica” e LV, “Um soneto”, que não tratam de Capitu ou de outra senhora; antes observam as elucubrações literárias de um velho amigo do seminário e do próprio narrador. Quem será, então, a mulher traçada por Poty? O mistério de Machado (e de *Dom Casmurro*) é transportado, assim, para as ilustrações do romance uma vez que não se pode apreender a figura feminina – tal qual a essência das principais mulheres machadianas.



Figura 3 (pág. 129).

III.

O confronto entre o romance *Dom Casmurro* e os desenhos que o ilustram mostram que Poty soube reproduzir as sensações e descrições que Bento tem ou faz das personagens, destacando entre elas a imagem de Capitu a partir do signo da ambiguidade sob o qual é construída. Desta forma, à medida que Capitu se “enfumaça” ou se torna obscura para Bento e para o leitor na narrativa, através do dilema da traição, Poty desestabiliza a imagem da personagem em suas próprias ilustrações, fazendo convergir as memórias narrativas de Bento com figura enigmática da amiga de infância. A ambiguidade narrativa de *Dom Casmurro* ressurge nas ilustrações de Poty na confusão representacional das principais mulheres da vida de Bento – responsável pela “formação” do narrador: D. Gloria, a mãe, e Capitu, a esposa – ambas são “retratadas” pelo artista plástico a partir de uma mesma figura feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (coleção: Clássicos Brasileiros).

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido - Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 2003.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico e notas. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (coleção: Clássicos Brasileiros).

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhias das Letras, 1991.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e Cenas do Casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite*. Campinas: Unicamp, 2008 (tese de doutorado).

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Introdução. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (coleção: Clássicos Brasileiros).

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSENFELD, Anatol. A personagem e a literatura. MELLO E SOUZA, Antonio Candido et al. *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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