

AS HERANÇAS VILIPENDIADAS: AS RUÍNAS E AS IMPOSTURAS DO PATRIMÔNIO EM *DOM CASMURRO*

THE OUTRAGED LEGACIES: THE RUINS AND THE IMPOSTURES OF THE PATRIMONY IN *DOM CASMURRO*

Bianca Campello Rodrigues Costa⁴⁰

RESUMO: Neste artigo, investigamos a representação da herança e do patrimônio, do parasitismo e da ruína como temas e formas artísticas em *Dom Casmurro*. Tendo Machado de Assis exercido o romance como gênero de excelência e configurando-se este gênero um filho pródigo do patrimônio literário clássico, de acordo com a perspectiva de Marthe Robert (2007), assumimos como hipótese que em *Dom Casmurro*, dada a relevância assumida neste romance pelo tema da paternidade e, conseqüentemente, da herança, essas temáticas encontram-se tensionadas como dominantes formais e narrativas da obra. Além dos estudos de Marthe Robert (2007) sobre o romance, assumimos como referências centrais as ideias de Françoise Choay (2006) a respeito de patrimônio e alegoria, as conceituações de Roland Barthes (2005) sobre as ruínas do livro e as ideias de Roberto Schwarz (2012) a respeito do paternalismo e do parasitismo na literatura machadiana. Esperamos, com este trabalho, contribuir para os estudos sobre Machado de Assis, acrescentando novas perspectivas às possibilidades de compreensão de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio; ruína; Dom Casmurro; Machado de Assis

ABSTRACT: This paper studies the representation of inheritance and heritage, parasitism and ruin as themes and artistic forms in *Dom Casmurro*. As Machado de Assis exercised the novel as a genre of excellence since this genre is a prodigal son of classical literary heritage, according to Marthe Robert (2007), we assume that *Dom Casmurro*, given the relevance of the paternity and, consequently, the inheritance in the plot, is a book in which these subjects are tighten up narratives as well intrigue's rulers as formal's rulers. In addition to Marthe Robert's (2007) studies of the novel, we have taken as central references Françoise Choay's (2006) notions about heritage and allegory, such as Roland Barthes's (2005) conceptualizations about how the ruins of a book and the ideas of Roberto Schwarz (2012) about paternalism and

⁴⁰ Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista Capes. bcampelloufpe@gmail.com

parasitism in Machado's literature. We hope, with this work, contributing to studies about Machado de Assis, adding new perspectives to the possibilities of understanding his work.

KEYWORDS: heritage; ruin; Dom Casmurro; Machado de Assis

Patrimônio, para José Reginaldo Santos Gonçalves (2009, p. 26), é uma “categoria de pensamento” basilar para a vida psíquica e social de qualquer comunidade. Seja construído com o propósito de acúmulo, de redistribuição ou de destruição de bens, de conhecimentos e de práticas, o patrimônio de um indivíduo ou de uma coletividade é a demarcação de “um domínio subjetivo em oposição a um determinado outro” (2009, p. 26): é a propriedade que se confunde com a identidade e que “de certo modo, constrói, forma as pessoas” (2009, p. 31).

São dois os possíveis destinos dos patrimônios e das identidades construídas no plano individual: socializar-se e historicizar-se — transformar-se em monumento — ou decair e desaparecer. Aquilo que se torna patrimônio histórico, monumento histórico, é o que recebe a legitimação social via mobilização dos afetos (CHOAY, 2006, p. 92), como uma prática, saber ou objeto que constitui a identidade dessa comunidade, que lhe dá senso ético e estético.

Na literatura, o patrimônio é constituído principalmente pelo texto que se converte em clássico: aquele que institui tradições de leitura e de escrita, e que, por essas tradições e, também, por motivos exteriores ao sistema literário (os projetos políticos e o *ethos* dominante em um contexto social), é eleito à institucionalização pedagógica. O cânone clássico é um monumento histórico — uma construção memorial afetiva que faz o passado “vibrar como se fosse presente” (CHOAY, 2006, p. 18) — erigido “pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte” (CHOAY, 2006, p. 25) através do colecionismo.

Entre as tradições literárias ocidentais, a tradição do romance parece ser o campo em que a questão do patrimônio apresenta-se de maneira mais

sensível e problemática. Marthe Robert (2007, p. 13) acusa o gênero de prodigalidade com o patrimônio literário: o romance, segundo a crítica, promove a “dilapidação do capital literário” e consiste em um “parasita” tanto das formas escritas como do próprio real que pretenderia desvelar. O romance, como o pensa Robert, assemelha-se muito aos antiquários e aos museus: os três são instituições colecionadoras do que resta do real ou do imaginário de uma tradição; são instituições as quais organizam e roteirizam novas relações com as tradições que internalizam e preservam através da coleção de suas ruínas. Parasitando essas ruínas e construindo simulacros de seus originais, o romance, os antiquários e os museus sobrevivem.

Patrimonialismo e parasitismo são termos que parecem centralizar o campo semântico das relações entre o corpo social e sua identidade e história na obra de Machado de Assis. Esses dominantes, segundo a perspectiva lançada por Roberto Schwarz (2012), fundem-se numa só palavra, que denomina todo um sistema de relações sociais com o patrimônio e a legitimidade ou ilegitimidade de seu usufruto: paternalismo. A problemática que cerca a transmissão e a delegação do patrimônio tem imensa reincidência nas obras machadianas, e nos títulos de maior vulto o patrimônio está em verdadeira crise: são heranças e herdeiros falhos, reiteradamente questionados e postos em tensão, além das diferentes figuras que, através de diferentes formas de agregação à família abastada, encarnam uma forma simpática do parasita social. Essas figuras agregadas vão além do famigerado José Dias de *Dom Casmurro*, o agregado por excelência, pois também se pode identificá-las em todos os personagens cujo matrimônio proporciona ascensão econômica e social. Patrimônio e parasitismo, motivados pelo sistema paternalista de relações sociais, são elementos fundamentais no caso do reconhecimento da paternidade de Helena, no romance de mesmo título; na ponderação de Guiomar sobre seu casamento em *A mão e a luva*; no fausto de Brás Cubas como herdeiro e em sua incapacidade de constituir legado de si,

nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; na herança de Rubião e sua dilapidação, em *Quincas Borba*. Desnecessário dizer que Machado também lida com essas questões de maneira ainda mais incisiva quando adota o romance como a forma dessas fabulações. Ao fazê-lo, personagens e autor espelham-se diante dos mesmos problemas: Como é possível tomar um quinhão do que cabe às famílias dominantes, as únicas a terem verdadeiramente patrimônio? Há meios de fazê-lo mantendo-se a dignidade pessoal?

De todos os romances da Machado de Assis, *Dom Casmurro* parece ser aquele que mais alargou essas questões. No plano da fábula, o romance tensiona os diferentes tipos de agregação à família e a seu patrimônio, pondo em cena as questões ligadas às heranças no próprio seio familiar: a herança da promessa, que responsabiliza Bento Santiago, enquanto herdeiro, pelo patrimônio espiritual da família, via quitação da dívida religiosa; a herança de Santiago, da dificuldade de estabelecimento de um herdeiro; a problemática do reconhecimento pessoal e social que o mesmo personagem tem de seu herdeiro; por fim, a herança da casa materna e a ausência definitiva de herdeiros. Além desses elementos, verifica-se que as personagens femininas centrais nos afetos do protagonista, Capitu e Dona Glória, são dotadas do hábito do colecionismo antiquário: a Capitu adulta, já casada com Santiago, é apresentada como poupada

não só de dinheiro mas também de coisas usadas, dessas que se guardam por tradição, lembrança ou por saudade. Uns sapatos, por exemplo, (...) os últimos que usou antes de calçar botinas, (...) tirava-os de longe em longe da gaveta da cômoda, com outras velharias, dizendo-me que eram pedaços de criança. Minha mãe, que tinha o mesmo gênio, gostava de ouvir falar e fazer assim (ASSIS, 1999, p. 161)

Já no plano da elaboração do livro, superpõem-se as relações entre Santiago, escritor suposto, e o patrimônio do que se entende como a prática da escrita de um livro, e as relações entre Machado de Assis e o patrimônio do romance.

Diante da vastidão de questões patrimoniais identificadas na obra, faz-se necessário para os fins deste ensaio restringir a análise a apenas alguns desses elementos. Por isso, serão privilegiados, no plano da fábula, a relação do protagonista com a herança material e imaterial de que é legatário: a casa da rua de Matacavalos e a promessa religiosa; no plano da elaboração do livro, a tensão entre o manuscrito e o livro; e no plano da elaboração do romance, a tensão entre a tradição do romance e sua insurreição às tradições.

Atentando-se ao primeiro tópico, a relação do protagonista com o patrimônio que lhe é legado, verifica-se um comportamento repetitivo. Bentinho e Bento Santiago, cada um em seu tempo, transformam em **ruínas** os planos e bens originais da família, mas acabam por salvaguardar esse patrimônio por uma medida ilusória. O patrimônio religioso dos Santiago, que se consubstancia na promessa de seu sacerdócio, é depredado quando Bentinho recusa a carreira eclesiástica. Seu dever de herdeiro, no entanto, obriga-o a buscar uma medida que contorne esse arruinamento, e muitas são as soluções propostas pelos agregados à família (Capitu, José Dias e Escobar) até que prevaleça uma ideia definitiva: uma cópia substituta, um simulacro de si. No terreno da tradição espiritual da família, Bentinho destrói a estátua que o edificava como servo da família e da religião e troca-a por outra, a de um filho substituto anônimo, que ali entra como elemento decorativo para cumprir as formalidades de seu papel.

O mesmo expediente de arruinamento e de substituição dissimuladora ocorre na herança da casa. O edifício original da rua Matacavalos, consubstanciação do patrimônio da família, foi demolido após o falecimento de Dona Glória com o consentimento de seu dono, um Santiago, que afirma não manter com a antiga casa os laços afetivos necessários para sua sagração. Em seu lugar, ergue-se uma nova casa, num novo bairro, que serve como representação da casa primeira “mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento” (ASSIS, 1999, p. 204). Assim como o órfão favorecido

através do paternalismo é usado para substituir o vazio deixado pelo herdeiro que se insurge contra a família e seu patrimônio imaterial, uma casa construída como simulacro vem para ocupar o vazio material da herança recusada.

Do órfão, a não ser sua orfandade, nada se sabe. Denominado apenas como “meu substituto” (ASSIS, 1999, p. 154) por Bentinho, ele é completamente anônimo. Já da casa substituta, muitos detalhes são informados ao leitor, como sua preexistência à vinda da família Santiago à sede da corte e os elementos decorativos que compõem seu salão. Essa atenção especial e, principalmente, as motivações de sua encomenda dão ao edifício-cópia ares de monumentalidade: a casa do Engenho Novo foi construída para “restaurar na velhice a adolescência” (1999, p. 18), “recompor” a memória e a identidade individual através da matéria familiar. A casa do Engenho Novo combina, de certa forma, as duas séries de monumentos de que fala Françoise Choay (2006, p. 43): ela estrutura a vida cotidiana por meio de uma devoção, embora esta seja desviada da matéria religiosa para a matéria narcísica, ao mesmo tempo em que erige a memória de um passado glorioso. Essa instituição da memória, em vão, procura ser reencarnação do passado, a qual o personagem reconhece lograda. Afinal, embora os monumentos que resgatam os antigos patrimônios das ruínas passem a estruturar a vida cotidiana do presente e dela fazer parte, não são capazes de restaurar o passado ele mesmo. O próprio Santiago reconhece, especularmente, que a recuperação ou manutenção arquitetônica do patrimônio não alcançam a recuperação nem da ética nem das práticas passadas: “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. (...) O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e apenas conserva o hábito externo (...); o interno não aguenta tinta.” (ASSIS, 1999, p. 19).

Essa falha torna o primeiro dos monumentos erguidos por Santiago uma obra que já nasce ruína e que só reitera a perda do patrimônio original: a casa do Engenho Novo, topônimo sugestivo para quem, depois, procurará satisfazer o mesmo desejo de restauração através da impostura da vida que se reedita como escrita. Essa casa, simulacro da residência original, é o mero vestígio que “apenas me lembra aquela” (1999, p. 204) pela semelhança externa. Embora organize a vida cotidiana de Santiago, afinal, é sua residência, não consegue mover-lhes os sentimentos, nem pode, também, organizar-lhe a vida de homem maduro como fazia o prédio original ao menino. O efeito da casa-simulacro, da reconstrução anacrônica, ao fim, é apenas assinalar a perda do próprio passado, a perda da identidade individual e a do senso de pertencimento a uma estrutura familiar.

Há algo de edipiano, no sentido mais amplo da expressão freudiana, nas deserções ao patrimônio material e imaterial empreendidas por Santiago. Em algum momento, a identidade do indivíduo, para se afirmar, precisa romper com a identidade familiar. O ato é gerador de culpa, pela decepção às expectativas daqueles com quem se tem laços afetivos estreitos, e movimenta o indivíduo em direção a compensações. No caso de Santiago, isso é mais facilmente notado na impostura do seu substituto para o pagamento à promessa. Mas também é lúdico pensar que a tentativa de restauração da identidade da adolescência na velhice, na tentativa de operar cotidianamente como se estivesse nos domínios da família, regulando a rotina através da organização espacial da casa-simulacro, motiva-se por uma melancolia que, se não advém de uma culpa, é estimulada pela desconfiança de que a ruptura com o patrimônio familiar implicou em uma ruptura com a felicidade. Como num fetiche mágico, a casa é o próprio amuleto de conjuração de um pertencimento familiar e de uma reconciliação consigo mesmo que são impossíveis.

Edipiano é um termo que Marthe Robert (2007, p. 48) usa para descrever o romance em relação à literatura e que, embora este pesquisador

não o utilize, serve à descrição das relações entre livro e manuscrito empreendida por Abel Barros Baptista (2003) em sua investigação sobre a obra machadiana. A fim de que a continuidade da análise siga a ordem de tópicos estabelecida anteriormente, os próximos parágrafos deter-se-ão sobre esse segundo caso de deserção ao patrimônio.

Roland Barthes (2005) em seu curso sobre a preparação do romance estabelece que antes e depois do Livro, o que existe é o Álbum, uma coleção mais ou menos arbitrária de fragmentos de ideias e de frases. Em suas palavras: “Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum assim como a ruína é o futuro do monumento” (2005, p. 133). Essa ruína do Livro, continua Barthes, é a citação. Repensando essa proposta do semiólogo francês a partir da leitura da pesquisa de Abel Barros Baptista (2003), alteramos a sentença barthesiana: o Livro feito torna-se Álbum, posto que antes do livro, o que existe, é o Manuscrito.

Para Baptista (2003, p. 67), a emergência do romance moderno, o romance da sociedade de valores democráticos, que democratiza, muitas vezes via folhetim, o acesso à leitura, repercutiu tanto na relação entre a escrita e o livro como na noção de livro como totalidade e transparência. No primeiro caso, o processo de escrita passa a ter como finalidade efetiva a publicação do livro impresso, tipográfico, destinado à leitura individual e silenciosa, diferentemente de todas as formas literárias anteriores, destinadas à circulação oral e, posteriormente, à fixação em manuscrito e ao códice compilador, para fins de preservação e de registro. Por isso mesmo, o romance moderno, desde o primeiro momento destinado a ser livro, perturba a noção de transparência que predicava o objeto livro, veículo de transporte que apenas repetia o que já se conhecia por outras vias de comunicação. O livro tipográfico, como etapa final de um processo, apagando o processo de criação, esconde a totalidade do que a obra foi um dia, antes das decisões definitivas

sobre o que é ou que não é publicável. Essa totalidade e essa transparência ficariam relegadas como predicados do manuscrito.

O livro tipográfico, então, é a forma herdeira do manuscrito, como o órfão é o herdeiro da promessa e a casa do Engenho Novo é herdeira da casa da rua de Matacavalos. Na gerência dessa herança, o escritor faz com o manuscrito e o livro o mesmo que Santiago fez com seu patrimônio: consoante a valorização do individualismo, do fazer-se a si mesmo, louvado pela sociedade burguesa, o escritor do livro dilapida o manuscrito, oblitera o original e, feitas as decisões definitivas, efetiva a impostura, oferecendo à apreciação pública um simulacro do texto produzido.

Em *Dom Casmurro*, essa impostura não é implícita ao texto que circula em nosso patrimônio desde o estertor do século XIX, pelo contrário. Conforme a constatação de Abel Barros Baptista (2003, p. 13), a ficção machadiana “é antes do mais uma ficção da experiência do livro, quer dizer, da aprendizagem e do risco do livro”. Não é à toa que em sua fase mais amadurecida como romancista, quando o aprendizado da escrita para livro se consolida, Machado faz assinarem seus títulos autores supostos: Brás Cubas, Bento Santiago e Conselheiro Aires. No primeiro caso, o texto assinado por Machado satiriza a produção e circulação de livros psicografados; no último, atualiza o motivo do manuscrito encontrado, velho conhecido do romance ao menos desde *Dom Quixote*. Em *Dom Casmurro*, por diferentes recursos, sugere Abel Baptista (2003), há a superposição de dois livros, que não chegam a efetivamente se cumprir como livros assinados por Santiago: o livro que o protagonista afirma, nos primeiros capítulos, pretender escrever, coleção de memórias que vierem vindo quando vierem vindo, e o livro que finaliza no último capítulo, que estabelece que essas memórias sejam organizadas de modo a dar figuratividade ao que se viveu e lembrou, de modo que aquilo que ele pensa ter se revelado sobre o caráter de seus agregados, particularmente o caráter de Capitu, como na palavra bíblica, tenha sido verdade eterna, encarnada

naqueles seres desde sempre.⁴¹ Essa natureza dúplice e partida vem da própria prática cultural do que consiste em escrever um livro: selecionar, unir sob mesmo título e finalizar para a obtenção de uma forma impressa definitiva. A urgência de ver a tarefa terminada que acomete Santiago quando ainda no meio da fábula, mas já muito além da metade do volume de papel que destina à obra, impõe uma tomada de decisão que arruína a primeira ideia e, sobre seus vestígios, edifica uma ideia nova.

Como último tópico reservado a estas páginas, que se volte a atenção para as relações entre o gênero escolhido por Machado de Assis para sua obra, o romance, e o patrimônio literário. Por extensão, essas relações envolvem também o escritor como herdeiro de seus pais-pares na arte literária.

O romance, para a crítica francesa Marthe Robert, é um gênero de caráter edipiano primeiro pela sua insurreição contra o patrimônio literário de que se alimenta. Essa insurreição, suportada pela estima ao individualismo e à democracia da sociedade do romance, a estrutura comunitária burguesa que se forma a partir do século XIX, se dá tanto pelo culto à marca de originalidade como pela convivência de todas as possibilidades de construção, de tom e de fábula perpetradas pelo romance. Assim, Robert caracteriza o edipianismo da forma do romance afirmando seu desconhecimento – no sentido de não reconhecimento, de desdém – do ethos que organiza as formas literárias como organizava os membros da comunidade e dava a cada um deles um lugar e função específicos, que não se fundiam nem confundiam. Edipiano, o romance rompe com essa organização: é filho que se torna consorte e pai, é narrativa que incorpora drama, epístola, lirismo e o que mais aprouver ao capricho do indivíduo que regula a si:

diferentemente do gênero tradicional, cuja regularidade é de tal ordem que é não apenas submetido a prescrições e proscricções, como feito por elas, o

⁴¹ Sobre a figuratividade como recurso artístico e exegético vale consultar Jacques Rancière em *Políticas da escrita* (1995).

romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados. (ROBERT, 2007, p. 14)

Expressão prototípica de uma sociedade que defende a democracia como valor, o romance acolhe todas as possibilidades, agrega todos os modelos, desconhecendo tanto as prescrições como os interditos (ROBERT, 2007, p. 48) da instituição literária. Essa liberdade máxima de que o gênero é dotado é fruto da origem psicanalítica do romance: a narrativa compensatória do sentimento de inadequação e de frustração construída pela criança quando esta se diferencia dos pais. Tais sentimentos provocam a sensação de não pertencimento, que é explicada fantasiosamente pelo advento da possibilidade de a identidade familiar ser uma farsa: a criança percebe a família como impostora e imagina ora seu reencontro com a família verdadeira, ora a fundação da própria família, através de sua ascensão ao poder. Para Robert, a luta do herói romanesco contra as limitações sociais que costumeiramente ele enfrenta e a reiteração do tema do casamento como instrumento de transgressão desses limites são as atualizações artísticas mais comuns dessa narrativa primordial.

Em suas observações, a pesquisadora francesa identifica essa luta do herói com duas situações míticas gerais: a da Criança Divina Perdida, que foge em busca do mundo e da família a que pertence, e a do filho Bastardo, que permanece na comunidade que o vilipendia e luta por sua ascensão (ROBERT, 2007, p. 57). Em *Dom Casmurro*, podemos verificar ecos da primeira personagem no próprio Santiago, por suas reiteradas deserções de seu passado e patrimônio familiar, e da segunda nos principais partícipes de suas relações: José Dias, Capitu e Escobar. Mas é na figura do romancista, *lato sensu*, e de Machado de Assis como romancista, *strictu sensu*, que nos parece se revelar mais claramente a figura do Bastardo.

O romancista, dentro do patrimônio literário, é justamente o membro da família que se rebela contra as prescrições sobre seu lugar na família e

sobre o comportamento apropriado que deve ter dentro dela. O escritor novo, herdeiro do papel social desempenhado pelos escritores que leu, “inventa o testador que o precedeu” (BAPTISTA, 2003, p. 315), criando em sua biblioteca e em sua poética a própria herança que recebe e sobre a qual se responsabiliza. Dos fragmentos de suas leituras, das ruínas dos livros que leu, o escritor novato edifica sua própria obra, como Santiago edifica a casa de Engenho Novo das memórias da primeira residência no Rio de Janeiro.

Esse problema da avaliação e da validação da herança, no entanto, não acomete apenas o romancista iniciante. O escritor experiente, em seu turno, digladiava-se com as prescrições do público com que já debateu, suas expectativas e restrições ao trabalho anterior. Se o escritor estreante precisa abrir caminho pela tradição literária, espoliando para seu próprio uso o patrimônio de outrem, o escritor experiente precisa fazê-lo também em sua própria tradição e em seu próprio patrimônio, atacando-se e reorganizando seus próprios despojos se pretende ser fiel a si, como preconizam os valores da sociedade do romance. Como afirma Abel Barros Baptista (2003, p. 72), a história do romance é uma história de herdeiros, em que estes “definem a herança: escolhem, separam, distinguem, decidem o que recebem”.

Quando da produção de *Dom Casmurro*, Machado de Assis já era esse escritor e romancista experiente e já desenvolvera muitos dos temas dominantes na obra em outros romances e em contos, como *O relógio de ouro*, que, como *Dom Casmurro*, dialoga com *Otelo* na tematização dos ciúmes e da traição, ou *Missa do galo*, narrativa em que um homem maduro rememora suas impressões adolescentes de um colóquio com uma mulher, numa superposição de identidades que recheia as lembranças de ambiguidade. Assim, Machado, como o protagonista de seu romance de 1900, precisa atacar sua própria herança para continuar a construir a própria identidade, mas, ao mesmo tempo, é responsável, diante da comunidade, pela tradição de que é construtor e depositário. É preciso, então, na nova obra, edificar um simulacro

do que se já conhece, mas, simultaneamente, atualizá-lo suficientemente para que a semelhança externa não seja suficientemente ilusória a ponto de não provocar o estranhamento do novo. É preciso que a entrada nessa nova obra seja como a entrada na casa de Matacavalos pelo Santiago adulto, no recebimento da herança, ou em sua morada na casa-simulacro, feita em Engenho Novo. Fazer em engenho novo o novo romance é, certamente, tarefa desafiadora, algo de hercúlea, para quem se quer manter agregado ao sistema literário. A Hércules, esse Bastardo em luta por sua posição entre os homens e entre os deuses, e ao escritor experiente, só aumentam as dificuldades a cada novo trabalho.

É possível, evidentemente, pensar também em motivos biográficos para que o tópico do patrimônio e da herança seja tão dominante na obra machadiana. Dadas suas origens sociais, Joaquim Maria Machado de Assis foi um homem que se agregou ao estrato social dominante de sua comunidade. Como Capitu, aos saltinhos, ingressou nos círculos respeitados da elite, apesar de todo capítulo de negativas de suas condições financeiras e étnicas e de seu estado de saúde. Acrescentemos, pois, essa condição contextual do homem ao que diz respeito ao projeto do artista: assim, nem ignoramos fatos relevantes, nem lhe conferimos primazia que jamais se poderá comprovar.

Podemos definir a história do patrimônio conforme o definimos inicialmente – uma categoria de pensamento que materialmente, em objetos, atitudinalmente, em práticas, e abstratamente, em saberes e crenças, constitui a identidade de uma comunidade – uma história de resistências, “resistência dos que guardam os restos de uma cultura, resistência do arquivo contra o esquecimento, resistência, em particular, do romance que, pelos vistos (sic) melhor que a filosofia preserva a memória” (BAPTISTA, 2003, p. 72). Assim, ainda que degradando e deturpando as heranças de que somos legatários, o patrimônio resiste, forçando seu reconhecimento enviesado nos monumentos que construímos para tentar reatar as pontas de nossas identidades e fazer

conviverem aquele que somos porque eleitos como herdeiros das tradições comunitárias e aqueles que somos enquanto Bastardos à margem dessa comunidade. Os simulacros de *Dom Casmurro* — o seminarista substituto, a casa do Engenho Novo e o Bentinho do discurso das memórias despreziosas — encarnam esse paradoxo: enquanto demarcam a morte da promessa religiosa, da casa de Matacavalos e da ingenuidade, ao mesmo tempo se prestam à sua concretização e historicização. Substitutos do homem, do espaço e da vida, assinalam a impossibilidade que é dilema para o próprio romance e para o romancista: a impossibilidade de se fazer a obra e o indivíduo como pretendem os valores sociais da originalidade e da individualidade.

Ao fim, é isso que as ruínas, modernas ou contemporâneas, familiares ou nacionais, revelam: a verdadeira impostura é a de uma gênese em si e a partir de si. O herdeiro que rejeita seu patrimônio, o herdeiro que erige seu patrimônio conforme seus interesses, será sempre herdeiro e sempre terá a herança como uma de suas definições. Assim sendo, enquanto expira o século XIX, *Dom Casmurro* entoia o canto do cisne da noção mais cultivada daquela centúria: a de que é possível ao homem construir-se em essência e existência unicamente por seus próprios meios.

BIBLIOGRAFIA

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas do curso do Collège de France 1979 - 1980*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALDWELL, Hellen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. 2ª ed. Trad. Fabio Fonseca de Mello. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 5ª ed. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: UNESP, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25 - 33.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 5ª ed. São Paulo: FTD, 1999.

_____. *O relógio de ouro*. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn002.pdf>>. Acesso em: dez. 2015.

_____. *Missa do galo*. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn006.pdf>. Acesso em: dez. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete [et al]. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

Recebido em 17. 08. 2017

Aceito em 11. 11. 2017