

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**O DISCURSO DO EU METALITERÁRIO EM *DOM CASMURRO*, DE  
MACHADO DE ASSIS**

Wanessa Cardoso Silva

**Goiânia, 2015**

WANNESSE CARDOSO SILVA

**O DISCURSO DO EU METALITERÁRIO EM *DOM CASMURRO*, DE  
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.

**Goiânia, 2015**

O DISCURSO DO EU METALITERÁRIO EM DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS.

Wannessa Cardoso da Silva

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Aparecida Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

**Banca Examinadora**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Aparecida Rodrigues (PUC-Goiás) – Presidente

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Teresinha Martins do Nascimento (PUC-Goiás)

---

Prof. Dr. Paulo Petronilho (UNB)

Goiânia, 2015

SILVA, Wannessa Cardoso

O DISCURSO DO EU METALITERÁRIO EM DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS. Goiânia-GO

91 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Aparecida Rodrigues

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras Pontifícia  
Universidade Católica de Goiás,

1. Metalinguagem. 2. Autor - Narrador. 3. Dissimulação. 4. Escrita do Eu.

## DECLARAÇÃO

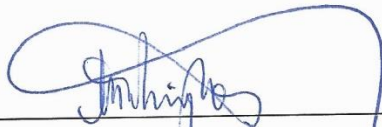
Declaro que o (a) mestrando(a) Walmessa Cardoso  
e Silva

revisou o texto da dissertação de mestrado, intitulada “O discurso do  
eu metaliterário em Dom Casmurro,  
de Machado de Assis”

\_\_\_\_\_”, conforme exigências feitas pelos membros da banca de defesa,  
ocorrida no dia 26 / 06 / 2015.

Declaro, ainda, que os 2 (dois) exemplares da dissertação de mestrado  
impressos em capa dura e 1 (um) CD-ROM contendo a dissertação em formato PDF e  
um arquivo em *Word* contendo resumo, palavras-chave, ABSTRACT e keywords  
encontram-se em condições de serem publicamente divulgados e catalogados.

Goiânia, 05 de novembro de 2015.

  
Orientador (a)

A meu esposo Alcinei Rodrigues de Oliveira, que renunciou a um sonho seu para que eu pudesse realizar o meu. Sem o seu apoio eu não conseguiria. Dedico também a nossa filha Bia, nosso maior presente, que nasceu durante o curso e me fortaleceu ainda mais para que eu continuasse firme na minha jornada.

À minha querida mãe e adoradas irmãs que sempre vibram com minhas vitórias como se fossem suas.

## AGRADECIMENTOS

A Deus que iluminou meu caminho despertou em mim a vontade de estudar e manteve-me forte, mesmo diante vários obstáculos enfrentados durante o curso. Somente eu e Deus sabemos o quanto a jornada foi difícil. Por várias vezes senti vontade de desistir, mas ele me encorajou, pois ele sabe o quanto o título de mestre é importante na minha profissão.

À minha linda família, pelo apoio e compreensão, pois em vários momentos tive que me ausentar de encontros e confraternizações para dedicar-me a pesquisa. Deixei muitas coisas a desejar do lado familiar para fazer as atividades da vida acadêmica. Foram muitos anos de estudo para chegar até aqui: graduação e três especializações. Abri mão de vários momentos com vocês, mas sei que considerarão a causa é nobre e perdoável.

À minha guerreira mãe que sempre me cobrou estudo, diplomas e resultados! Como ela não teve oportunidade de estudar fez o que pode para oferecer educação para suas quatro filhas, mesmo diante todas as dificuldades financeiras e familiares que enfrentamos. Hoje todas nós temos curso superior e uma vida profissional direcionada. Na verdade, não era para eu ter feito esse curso, pois quando saiu o resultado eu estava em um intercâmbio nos EUA. Minha mãe recebeu uma ligação da secretaria do programa avisando a data limite para a matrícula e pediu que uma irmã tomasse cuidado do que fosse necessário.

À minha querida irmã, Nara, por ter atendido ao pedido da nossa mãe e ter ido tomar providências da minha matrícula.

À minha prestativa irmã Helen que muitas vezes foi comigo para a faculdade para cuidar da Bia, pois eu a amamentava e não tinha outro jeito a não ser levá-la comigo. Ela tinha apenas dois meses quando começou a ir para a faculdade conosco.

Agradeço minha irmã Hedrienny, que mesmo de longe festejou comigo quando soube que eu faria o curso. E sempre teve orgulho do sou. Só nos sabemos o quanto a trajetória da família foi difícil, por isso que toda conquista, por mínima que fosse era comemorada como se fosse algo único. Infelizmente tínhamos tudo para não vencermos,

mas graças a Deus aconteceu o contrário na vida de todas nós.

À minha amiga Kelly Cantarelli, amizade da escola primária que hoje ultrapassa a casa dos trinta anos. Sua presença e apoio foram fundamentais para a conclusão do curso. Precisei muito de você quando a Bia nasceu, e você se fez presente. Junto com a Bia nascia minha dissertação. Agradeço imensamente por ter ido inúmeras vezes comigo para a faculdade na época em que eu amamentava a Bia, deixando suas obrigações para cuidar da sua afilhada. Sempre disposta e sorridente, ao final de cada viagem se prontificava para a próxima vez.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues pelos seus ensinamentos ao longo dos nossos encontros. O resultado do meu trabalho não teria sido o mesmo sem sua orientação. Hoje enxergo muitas coisas diferentes. Através das nossas conversas aprendi a olhar o mundo literário de outra forma. Todos nossos encontros foram válidos, todas discussões a cerca do assunto se tornaram inesquecíveis. Suas palavras enriqueceram minha mente e minha alma. A visão que tem pelo mundo não é a mesma que a minha, foge do plano real e vai para o mundo das artes.

À minha amiga Valéria Alves Correia Tavares pelo apoio constante. Suas palavras de ânimo e a leveza com que você enxerga a vida foram pontos fundamentais diante dos obstáculos que enfrentei durante o curso. Com você amiga, aprendi a ser mais otimista e confiante!

A todos que de certa forma contribuíram para o resultado deste trabalho, inclusive meus queridos professores e colegas do Mestrado. Todos de alguma forma contribuíram para minha formação.

Agradeço em especial a Coordenadora do Programa Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, seu apoio foi fundamental para a conclusão do curso, mesmo diante vários problemas que tive durante o curso, sempre me incentivou a continuar e concluir.

A todos os colegas de trabalho do Colégio Estadual Professor José dos Reis Mendes, escola amada que estou há vinte e um anos. Desde 2011 cumpro com orgulho e zelo a função que me elegeram. Pois sempre foi um desejo interno assumir a Direção da escola. Fiz o curso sem tirar licença, pois não queria me ausentar da Direção da escola, cargo que vocês confiaram a mim. Saía da escola apenas



nos dias que tinha aula no primeiro ano. Não foi fácil conciliar tudo, mas graças a Deus venci. Consegui concluir o curso sem deixar a escola de lado e muito menos sem deixar de cumprir qualquer uma das minhas obrigações. Muito obrigada por tudo!

## RESUMO

ASSIS, Wannessa Cardoso. O Discurso do Eu Metaliterário em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013).

Este texto, “O discurso do eu metaliterário em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis”, objetiva analisar a escrita autobiográfica confessional relacionada ao livro *Dom Casmurro*, sob o aspecto da metalinguagem e da dissimulação do autor-narrador personagem na obra, com vistas na análise do discurso e da estética da recepção. O estudo visa compreender a obra em seus aspectos discursivos, estético e recepcionais. Nesse sentido, a abordagem crítica tem como princípio a fenomenologia e a hermenêutica.

Palavras chaves: Metalinguagem. Autor - Narrador. Dissimulação. Escrita do Eu.

## ABSTRACT

ASSIS, Wannessa Cardoso. O Discurso do Eu Metaliterário em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013).

This text, "The speech I metaliterário on Sun Casmurro, Machado de Assis", aims to analyze the autobiographical confessional writing related to the book *Dom Casmurro*, from the aspect of meta-language and the author-narrator character concealing the work, with a view in speech analysis and aesthetics of reception. The study aims to understand the work in its aspects discursive, aesthetic and receptional. In this sense, the critical approach is principle phenomenology and hermeneutics.

Key words: Metalanguage. Aesthetics of Reception. Dissimulation. Writing the Self.

*Ce ne sont pas mes gestes que j'ecris, c'est moi, c'est mon essence.  
Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o  
bem e o mal.*

MACHADO DE ASSIS

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	13
<b>1 A ESCRITA DO EU METAFICCIONAL</b> .....	27
1.1 Dissimulação enunciativa e fingimento de si .....	33
1.2 Simulacro do simulacro: O outro de si .....	48
1.3 A morte do autor real e o autor fingido .....	51
<b>2 O LEITOR SUBENTENDIDO</b> .....	54
2.1 - O pacto com o leitor .....	58
2.2 - A recepção produtiva .....	63
<b>3 O RELATO RETROSPECTIVO E A ATEMPORALIDADE DISCURSIVA</b> .....	71
3.1 O eu atual e o eu retrospectivo .....	73
3.2 A escritura da escritura: o tempo da narrativa .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	84
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Dom Casmurro* é uma paixão literária desde a adolescência, um livro que sempre nos intrigou e fascinou. Em sala de aula, já como professora de Literatura no Ensino Médio, pudemos trabalhar com a obra na intenção de apresentar o texto e compartilhar impressões sobre ele, o que nos deu muito prazer. A experiência com a leitura do romance, em classe, nos proporcionou diversas reações agradáveis, assim, do prazer do texto, chegamos à fruição textual, na qual reafirma a posição de Roland Barthes a respeito do estudo da literatura: “Se, por e não sei que excesso de socialismo ou e barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 1977, p. 90). Para Alice Vieira, no seu artigo “FORMAÇÃO DE LEITORES DE LITERATURA NA ESCOLA BRASILEIRA: CAMINHADAS E LABIRINTOS”, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, Barthes reafirma a importância da literatura,

ela propicia o desenvolvimento integral do homem, que percorre, pela linguagem, mundos desconhecidos, cria e recria realidades, vivencia situações, amplia o conhecimento de mundo, encontra o equilíbrio emocional e psíquico, desenvolve seu senso crítico. Seja no papel de escritor ou de leitor, a literatura possibilita ao homem a expansão do seu potencial criador e imaginativo, satisfazendo sua necessidade de ficção. (VIEIRA, 2008, p. 442).

Desse modo, a leitura de *Dom Casmurro*, nos permitiu formar novos leitores, fato que sempre foi gratificante. Por isso, a intenção deste trabalho é multiplicar leituras, pesquisas, questionamentos a cerca da obra. Dessa forma, chegando ao Mestrado, não tivemos dúvida nenhuma a respeito de qual seria o nosso objeto de estudo.

Para o leitor inicial a principal questão do romance poderá ser a suposta infidelidade conjugal cometida por Capitu e a decepção de *Dom Casmurro* por ter sido traído pela sua mulher e seu melhor amigo. A *Fortuna Crítica* a respeito da obra de *Dom Casmurro* provou que existem muitos outros aspectos a serem exaltados além da traição. Nesta perspectiva, por muitos anos, *Dom Casmurro* foi analisado sob a vertente impressionista, focada, meramente, nos aspectos temáticos e visando o prazer do texto, mas os novos estudos provam que o texto ultrapassa o simples adultério burguês em voga na época, como o tratado por *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert e *Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Aliás, essas obras não tiveram a sorte de leituras mais aprofundadas, sendo relegadas ao olhar desviado de críticos avessos às leituras de fruição textual e estética.

Desde que *Dom Casmurro* foi publicado, inúmeras análises foram feitas, em 1960 a escritora Helen Caldwell inovou a crítica temática ao propor a leitura como peça judicial, em que Capitu era condenada e a autora se pôs como advogada de defesa da ré. Através da visão da autora, Capitu pela primeira vez, torna-se inocente e se passa como vítima do ciúme doentio de Bentinho, que por sua vez, sai do conforto de ser o mocinho da história e passa a ocupar o lugar de vilão.

Os capítulos CXXXVIII–CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. [...] No capítulo final (CXLVIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A "narrativa" de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. [...] O argumento funciona da seguinte forma: ele, Santiago, não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada. Caso os leitores o julguem inocente, ele estará limpo a seus próprios olhos [...] Praticamente três gerações – pelo menos de críticos – julgaram Capitu culpada. Permitam-nos reabrir o caso. (CADWELL, 2002, p.99 e 100).

Caldwell afirma que o livro *Dom Casmurro* é simplesmente uma longa defesa que Bento Santiago faz da sua causa própria. Durante toda obra o narrador convida o leitor para ficar ao seu lado, pois mostra o porquê do seu ciúme, apresentando marcas de dissimulação da Capitu. Com isso, há certo pacto entre o leitor e o narrador. A autora afirma que antes do seu relato três críticos julgaram Capitu culpada por ter cometido adultério, traindo seu marido com o amigo da família Escobar. A partir das condenações que Capitu já recebeu, Caldwell pede para reabrir o caso, para que ela possa ter oportunidade de mostrar ao mundo sua visão sobre o caso.

Ao assumir a figura de advogada de defesa de Capitu, Caldwell reconta toda narrativa por outros olhos que não os de Dom Casmurro. Abrindo a possibilidade de outra leitura além da convencional que foi feita durante anos. É claro que é mais cômodo para o leitor deixar ser conduzido pelas armadilhas da narrativa através da voz do velho e sisudo Casmurro, do que tentar entender o que não está explícito, até porque a culpa de Capitu apaziguava o imaginário social à época em que a obra foi escrita.

Assim, Caldwell foi além da substituição do acusado porque ao levar o narrador ao julgamento ela poderia também levar o autor junto, que é quem deu a voz a Dom Casmurro. Ela tira facilmente Machado dessa situação ao afirmar que as pistas deixadas pelo autor durante a obra não conduzem o rumo da leitura, uma vez que não há provas para afirmar que o narrador foi vítima e que não há nada que prove que o autor compactou com o narrador. A partir disso Machado é chamado para o júri para ser testemunha de acusação. Dentro dessa perspectiva Capitu foi acusada injustamente pela mente doentia de Bentinho.

Outros críticos importantes que deram continuidade a linha aberta por Caldwell foram: Silviano Santiago, Roberto Schwarz e John Gledson. Silviano Santiago, de certa forma em 2000, implanta no Brasil a linha de Caldwell, pois até então sua teoria não teria feito sucesso aqui. Ele afirma que Machado, era um "intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira" (SANTIAGO, 2000, p.46). Não há como confundi-lo, portanto, com o Casmurro reacionário. A delegação da voz narrativa, a partir desse pressuposto, começa a ser entendida ironicamente como mimese crítica dos defeitos da sociedade brasileira.

Para Santiago a obra de Machado de Assis é "um todo coerentemente organizado". Ele quis dizer que Machado busca a perfeição no ato de escrever e que todo e qualquer detalhe é essencial para a composição do texto. Essa coerência é perfeita no que diz respeito ao domínio da arte da narração, em que nenhum detalhe é dispensável. Para o autor, a qualidade essencial de Machado como escritor reside na "busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista" (SANTIAGO, 2000, p. 28).

John Gledson se interessou por Machado de Assis, e publicou três livros, a saber: *ficção e história* (Paz e Terra, 1986), *Machado de Assis: impostura e realismo* (Companhia das Letras, 2005) e *Por um novo Machado de Assis* (Companhia das Letras, 2006). ). Também, editou três volumes de crônicas e duas antologias de contos do mesmo autor, sendo a mais recente *50 contos de Machado de Assis* (Companhia das Letras, 2007).

No livro de ensaios *Por um novo Machado de Assis* (2006), de John Gledson, o autor disserta sobre a forma como o escritor fluminense abordou a história, a política e outros temas relevantes para o contexto em que ele se inseria, como os costumes sociais do século XIX, os quais eram lapidados por Machado com o cinzel do humor negro. Os ensaios, vistos e revistos por Gladson, retomam e discutem as duas asserções que o autor faz sobre a vida e a obra de Machado, isso na obra que Gledson publica em 1980. Em *Machado de Assis: impostura e realismo*, que tem como subtítulo "Uma reinterpretação de *Dom Casmurro*", o crítico escuda a classificação do romance como realista, pela fidelidade com que Machado insere o enredo no contexto social de seu tempo, pensamento que Gledson amplia em sua obra *Ficção e história*, ao constatar a maneira como Machado interpreta as relações humanas e sociais no conjunto que compõe o processo histórico brasileiro. A intenção de Gledson ao analisar *Dom Casmurro* foi fazer um levantamento de todos componentes que pudessem ser compreendidos como pistas da verdadeira intenção de Machado de Assis e busca a leitura



correta do romance. Ele reafirma a fala de Caldwell ao dizer que a obra não era um romance na primeira pessoa, uma vez que a delegação da voz da narrativa não se faz inteiramente.

Roberto Schwarz (2000, p. 08) em *Um mestre na periferia do capitalismo*, aborda a maneira como Machado, por meio da prosa da fase realista que o autor chama de prosa de maturidade, trata da questão da formalização das relações de classe, que segundo Schwarz é o traço dominante da ideologia das elites brasileiras:

Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileira no século XIX? Que pensar do imenso desnível entre as Memórias póstumas de Brás Cubas e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis? Ou por outra, quais as mudanças que permitiram levantar ao primeiro plano da literatura contemporânea um universo cultural provinciano, desprovido de credibilidade, tangivelmente de segunda mão?

O crítico escreve, em tese de doutorado, em Paris, sobre o escritor fluminense e publica *Ao vencedor as batatas* (2000) – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro, onde discutiu sobre a ideologia nacional apresentada sobre as duas vertentes: sociedade escravista e as ideias do liberalismo europeu.

Na condição de crítico, Roberto Schwarz, tomou como objeto de suas análises a formação da sociedade brasileira na obra machadiana, e o lugar dessa sociedade no processo capitalista. O autor analisa os pontos negativos do nexos colonial-escravista e a passagem para o processo de urbanização da sociedade de classes, considerando para a análise, o crescimento industrial e comercial do país.

Em a *Poesia Envenenada* (1991), Schwarz trata especificadamente de *Dom Casmurro*, e afirma que “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 aguda lição crítica — se a armadilha 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 o necessário pé atrás. (Schwarz, 1991, p. 85). O autor também segue a mesma teoria defendida por Caldwell e afirma que a figura de Bento Santiago foi observada com o olhar diferente dos anteriores, onde ele era somente a vítima do enredo. O crítico diz que depois de contar todas suas desventuras, o narrador personagem contará com o leitor, que certamente lembrará de todos os indícios, para

julgar Capitu fazendo apenas uma pergunta: a namorada adorável dos quinze anos já não esconderia dentro dela a mulher infiel, que adiante o enganaria com o melhor amigo? (Schwarz, 1991, p. 85). Claro que o leitor lembrará de todas as marcas de Capitu e provavelmente tenderá a ficar reflexivo sobre o assunto.

Para Schwarz (1991), o livro, assim, solicita três leituras sucessivas: uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher (Schwarz, 1991, p. 85). Tudo foi muito bem planejado em *Dom Casmurro*, mas o acusador pode perfeitamente passar para o papel de acusado, uma vez que o tom do romance é o ciúme doentio do narrador personagem.

Roberto Schwarz, afirma que *Dom Casmurro* é um livro cruel. Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha, Capitolina, — Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. Bento Santiago, que a mãe queria fosse padre, consegue escapar ao destino que lhe preparavam, forma-se em direito e casa com a companheira de infância. Capitu engana-o com seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau" (Schwarz, 1991, p. 86). Neste trecho Schwarz apresenta os principais elementos da narrativa que conduzem a interpretação.

Schwarz afirma que o livro *Dom Casmurro*, pode ser dividido em duas partes: uma dominada por Capitu e outra dominada por Bento Santiago. Na primeira parte o jovem casal luta para ficarem juntos e para Bentinho não ir para o Seminário. Esse ponto Schwarz chama de luta contra a superstição. A superstição é de Dona Glória, a mãe, que havia prometido o filho à Igreja, por medo de perdê-lo no parto. Já o preconceito se prende à diferença de situações: Capitu é filha de vizinhos pobres, meio dependentes de Dona Glória, enquanto Bentinho pertence a uma família de classe dominante, cujo chefe havia sido fazendeiro e deputado, e deixava bastante propriedade. Capitu dirige a campanha do casalzinho com esplêndida clareza mental, compreensão dos obstáculos, firmeza — qualidades que faltam inteiramente a seu amigo. As manobras terminam bem, pelo triunfo do amor e pelo casamento. O conflito que se anunciava, segundo o crítico, não chega à tona, contornado pela habilidade da moça, que conquista as boas graças da futura sogra, a quem aplaca os

escrúpulos religiosos. “Como é natural, o leitor de coração bem-formado toma o partido dos namorados, contra o seminário e contra as intrigas familiares, ou seja, o partido das Luzes, contra o mito e a injustiça” (SCHWARZ, 1991, p. 88).

Para Schwarz, na segunda parte começa quando a felicidade conjugal aparece. A casa velha fora trocada por uma nova. O único problema é o filho que demora a vir. O filho nasce sadio e esperto. E tem mania de imitar pessoas. Uma das pessoas que gosta de imitar é Escobar. Logo em seguida vem a morte de Escobar. Roberto Schwarz diz:

A certa altura Escobar, que era nadador, morre afogado. No velório, homens e mulheres choram. Subitamente Bento para de chorar: nota lágrimas nos olhos de Capitu, que olhava o morto. O habitual ataque de ciúmes desta vez é tão forte que Bento não consegue ler as palavras de despedida que havia redigido para pronunciar no cemitério. As aparências enganam, e os presentes aplaudem a comoção do amigo, num exemplo de ilusão possível. Parecia amizade, mas não era, como as lágrimas de Capitu — aliás, poucas — podiam parecer adúlteras sem o serem, como a semelhança entre Ezequiel e Escobar podia ser acaso (Schwarz, 1991, p. 89).

A partir desse ponto Bento já não tem dúvidas do seu infortúnio e passa a ter certeza que foi a mulher é adúltera. E por isso o narrador personagem continua na tentativa de convencer o leitor para não ficar sozinho na situação.

A presente pesquisa tem como objetivo desenvolver um estudo do discurso do eu metaliterário em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Como já dissemos anteriormente, a obra já suscitou as mais diversas interpretações e possibilidades temáticas, porém, a linha escolhida para análise desse estudo é o discurso do eu e a metalinguagem.

De um modo geral, metalinguagem é a propriedade que tem a língua de voltar-se para si mesma, é a forma de expressão dos dicionários e das gramáticas. Entretanto, o significado do termo ampliou-se e hoje o encontramos associado aos vários tipos de linguagem, como à literatura, por exemplo. Machado de Assis faz uso constante desse recurso, interpelando os leitores e descontinuando a leitura. Essa descontinuidade nos impede de misturar realidade com ficção. No caso machadiano, as digressões também produzem esse efeito.

Nesse trabalho, o objeto em estudo é o discurso do eu metaliterário em *Dom Casmurro*, observado a partir da análise da narrativa dentro da própria narrativa. O autor ficcional relata a sua história de tal forma que a figura do eu se sobrepõe ao modo diegético de construção temática da obra.

No processo de escrita do eu, o autor-narrador-personagem envolve o leitor em seu relato, tomando como sustentação o discurso metanarrativo. Essa forma de tecer a história determina o modo de ser do romance, pois diz respeito ao próprio processo de sua construção,

na qual predomina o exercício da metalinguagem e o diálogo com o leitor na exposição discursiva de grande parte da narrativa. Assim, o discurso funciona como estratégia para que o eu ficcional se aproxime dos interlocutores, ao mesmo tempo, que sugere sondar o processo interpretativo de seus prováveis leitores. Para isso, o narrador por diversas vezes fala diretamente com o leitor, como se estivessem tendo uma conversa particular. Trataremos dessa relação e buscaremos analisar o porquê que o narrador fez isso, uma vez que nada em *Dom Casmurro* está na obra por acaso, por isso todos os detalhes devem ter atenção especial e sua particular relevância.

Este estudo se apoia na possibilidade de oferecermos uma leitura na qual esteja presente uma análise e uma interpretação decorrentes da estrutura que faz de *Dom Casmurro* um texto que permite uma variedade de leitura, uma vez que sua linguagem apresenta procedimentos que extrapolam a noção de gênero fixo, de forma pura.

O ponto central da pesquisa é o estudo da linguagem literária na obra machadiana *Dom Casmurro*, atentando para os aspectos inerentes à escrita do eu metaficcional e será desenvolvido em três capítulos. O primeiro capítulo tratará da Metalinguagem e da Metaficção e será titulado como: A escrita do eu metaficcional. Os subcapítulos serão: dissimulação e o fingimento de si, simulacro do simulacro: O outro de si, a morte do autor real e autor fingido. Na primeira parte discutiremos a relação da escrita do eu em *Dom Casmurro*. Nosso trabalho será pautado em analisar a forma que a obra foi escrita, uma vez que o processo da escrita tematiza a própria arte em curso. Para ilustrar com exemplos usaremos o primeiro capítulo de *Dom Casmurro*, quando há a justificativa do nome da própria obra. Seguindo com a discussão, abordaremos a questão da autobiografia confessional, que é sem dúvida uma definição para o nosso objeto de estudo, pois o conteúdo da obra não partiu de anotações que foram registradas, e sim da memória do próprio narrador. Nesse ponto a diegese acontecesse de forma cronológica, uma vez que o narrador conta a história da sua vida desde os seus quinze anos, na casa da mãe, na Rua Matacavalos.

Discutiremos que enquanto metaficção, o título da obra remeterá à escrita do eu, pois “casmurro” faz analogia com a volta da interioridade, uma vez que o sujeito da narrativa usa o discurso do eu para relatar sua própria história. A narrativa da vida dele começa com a conversa entre sua mãe e José de Pádua, que conta para Dona Glória que Bentinho e Capitu estão conversando muito e que isso poderia ser um problema para ela cumprir sua promessa. A mãe de Bentinho tinha feito a promessa de enviá-lo para o seminário, havia prometido que o tornaria padre. Só que Bentinho se apaixona por Capitu e não quer cumprir a promessa da mãe. Mesmo depois de alguns planos de Capitu, Bento é enviado para o seminário, mas

consegue sair e casar-se com sua amada. Após o casamento o único problema é a demora do nascimento do filho. Depois de algum tempo o filho nasce e aí começa o infortúnio da vida de Bento Santiago, isso segundo o narrador. O tão esperado filho tem muita semelhança com Escobar, melhor amigo de Bentinho. Isso faz com que Bento Santiago desconfie que sua mulher adúltera. Tempo depois Escobar morre afogado, e no velório Bento Santiago observa o comportamento da mulher e não tem dúvidas da traição. Após algumas discussões Bento decide levar a família para a Europa para evitar especulações sobre a separação. Mulher e filho ficam no exterior e ele retorna sozinho para o Brasil. Tempo depois Capitu morre. O suposto filho volta para o Brasil e tenta uma reaproximação com Bento Santiago, mas tudo em vão. Logo na sequência Ezequiel morre por ter contraído febre tifoide. E o narrador então já é o velho e sisudo Dom Casmurro. Então nesse ponto ele se põe a escrever a história da sua vida.

Falaremos, ainda, que o enunciador relata esses momentos de forma sequencial, embora, possa voltar muitas vezes sobre si enquanto escreve, para reafirmar o processo discursivo da obra. Em um processo de verossimilhança, perceberemos que os fatos narrados são possíveis de acontecerem na vida real. O narrador faz o que pode para mostrar realidade em sua fala, uma vez que sua intenção é convencer o leitor. Dessa forma veremos que a obra pode ser lida a partir de dois pressupostos: o primeiro relacionando o texto com o conceito de verdade e o segundo relacionando com a dissimulação do narrador por meio do disfarce das mentiras apresentadas. O narrador deixa explícito que sua intenção era unir as pontas da vida, ou seja, queria restabelecer velhice e juventude.

No primeiro capítulo discutiremos que a vida de Bentinho e o livro *Dom Casmurro* estão sintetizados metaforicamente no capítulo nove, quando o narrador faz uma comparação da sua vida com uma ópera, que logo nos remeterá a ideia de gênero artístico teatral consistido por um drama encenado. Afirmaremos que diegese e discurso formaram a essência criativa do romance e a alusão à ópera se constituirá numa metáfora analógica. Explicaremos que a metáfora da ópera representará a existência ficcional da personagem em planos distintos: no plano diegético a vida de Bentinho e no plano do discurso a vida de Dom Casmurro.

Outro aspecto que será citado é a metalinguagem. Apresentaremos que esse recurso está de dois modos no texto: quando o autor fala da obra em si e quando ele trata especificamente do ato de escrever. Todos os dois casos, tanto um quanto outro, terá apenas um objetivo: chamar atenção para a tessitura do romance como uma nova escrita artística. Como embasamento teórico para explicar a metalinguagem, nos apoiaremos em Haroldo de

Campos que em 1967 publicou o livro *Metalinguagem*. E utilizaremos vários trechos de Dom Casmurro para exemplificar a teoria.

Afirmaremos que Dom Casmurro é uma enunciação dissimulada porque o eu que narra finge no processo da escrita em si, fazendo de forma intencional o encobrimento do eu, para gerar recursos da linguagem inovadora da criação da estética de uma metaficção autobiográfica confessional. Mostraremos que com isso, o texto apresentado em Dom Casmurro proporciona o leitor não somente uma leitura convencional e sim uma leitura reflexiva, uma vez que o leitor é chamado para dentro da obra. Apresentaremos que isso se dará porque o narrador quis assim, ele age de forma dissimulada justamente para conseguir isso. Mostraremos que o narrador coloca-se como vítima dos fatos e se esconde atrás da escrita dissimulada. Dessa forma garantiremos através de vários exemplos que a dissimulação e o fingimento são elementos essenciais em *Dom Casmurro*.

Outro ponto levantado no primeiro capítulo será o simulacro e simulação. Apresentaremos que esses dois pontos fazem parte do nosso objeto de estudo, uma vez que a discussão do simulacro se dará porque o narrador se apresenta como dono da verdade, sendo a única voz da narrativa. Exemplificaremos que dissimular refere-se a uma presença mostrando que a dissimulação está completa no narrador.

A morte do autor e o autor fingido serão discussões que promoveremos a partir da teoria de Roland Barthes. Segundo essa perspectiva que nos conta a história não é Machado de Assis e sim o próprio narrador ficcional. Machado deixa de existir nesse plano a partir do momento que dá voz para Casmurro.

O segundo capítulo se desenvolverá na perspectiva do leitor subentendido e terá como subcapítulos o pacto com o leitor e a recepção produtiva. Provaremos aqui que há intencionalmente um desejo de aproximação do narrador com o leitor. O livro *Dom Casmurro* foi escrito para que houvesse essa interação. Colocaremos vários trechos para exemplificar que o narrador busca essa fidelidade, muitas vezes se referindo ao leitor como se os dois, narrador e leitor estivessem em uma conversa particular. Abordaremos a teoria da estética da recepção que se encaixa perfeitamente nessa tal importância que o leitor recebe na obra em questão.

Já o terceiro e último capítulo versará sobre o relato retrospectivo e a atemporalidade discursiva, abordando como subcapítulos: o eu atual e o eu retrospectivo e o a escritura da escritura: o tempo da narrativa. Apresentaremos que a obra foi escrita através do relato introspectivo, uma vez que se trata de acontecimentos do passado, onde o narrador volta para dentro de si mesmo em busca das experiências vividas entre a juventude e a vida

adulta. Discutiremos que o texto apresenta dois tipos de eu: o atual que é quem escreve: o velho e sisudo Casmurro e o retrospectivo, que segundo ele, é o personagem que viveu toda história que fora narrada. Usando trechos da própria obra mostraremos que o eu atual viaja para o mundo do eu retrospectivo e que a narrativa é composta por flashbacks fazendo o cruzamento entre passado e presente, dando um tom de dualidade no texto. Isso só é mais um jogo que o narrador promove, pois ele mesmo tenta convencer o leitor das suas verdades, mas afirma claramente que sua memória não é confiável. Fato que deveria ser totalmente certo se tratando de uma narração feita através da retrospectão. Então o que esperar dessa relação do eu atual com o eu retrospectivo? Cabe a cada um sua resposta particular.

Adotaremos, neste trabalho, como método principal, a leitura de suporte teórico em que se pode citar Maurice Blanchot, Kate Hamburger, Rolan Barthes, Maria Aparecida Rodrigues, Jean Baudrillard, Haroldo de Campos, Gadamer, W. Iser e Hans Robert Jauss, dentre outros.

Em 1967 Haroldo de Campos publica a primeira edição do seu livro *Metalinguagem*, discípulo de Walter Benjamin e Roman Jakobson, ele expõe sua opinião sobre a teoria que deu nome ao seu livro, mas não deixa de seguir a linha de Jakobson. Para Campos (1967, p.07) a crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou a linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem – objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotados de coerência estrutural e de originalidade. Temos metalinguagem em *Dom Casmurro* e provaremos no decorrer da pesquisa com exemplos de trechos, mas antes disso já podemos afirmar um fato que é claro para todos os leitores da obra: trata-se de um romance que se refere ao ato de escrever e isso é metalinguagem.

Maurice Blanchot (2011), em *O espaço Literário* afirma que dizem que a arte é difícil, que o artista, no exercício dessa arte, vive de incertezas. Em sua preocupação quase ingênua de proteger a poesia dos problemas insolúveis, Valéry procurou fazer dela uma atividade tanto mais exigente por possuir menos segredos e poder refugiar-se menos na vaga de sua profundidade. Ela é a seus olhos, essa convenção que inveja as matemáticas e que parece nada solicitar senão um trabalho ou uma atenção de todos os instantes. Parece então que a arte, essa atividade estranha que deve tudo criar, necessidade, objetivo, meios, cria-se, sobretudo, o que a constrange, o que a torna soberanamente difícil, mas também inútil para todo o ser vivo e, em primeiro lugar, para esse ser vivo que é o artista. Atividade que nem mesmo é um jogo, embora tenha dele a inocência e a futilidade. E, no entanto, chega um instante em que ela assume a figura mais necessária: a poesia é apenas um exercício, mas esse exercício é o espírito, a pureza do espírito, o ponto puro onde a consciência, esse poder vazio

de se trocar contra tudo, converte-se num poder real, encerra em limites estreitos o infinito de suas combinações e a extensão de suas manobras. (2011, p. 90).

Maria Aparecida Rodrigues em *O Discurso Autobiográfico confessional* (2007) trata da metaficção autobiográfica confessional, da dissimulação e do fingimento, elementos essenciais para a composição de *Dom Casmurro*. Para a autora, a metaficção autobiográfica confessional pode ser percebida, a princípio, pela dissimulação, pela autoprojeção da consciência atuante, como modo de produção poética, culminando na criação da semi-heteronímia e no ato de confessar-confeccionar. Tudo envolto pela percepção que gera o prazer da leitura. É, também, percebida pela introspecção como ato de confissão dramatizada, pelo processo de exclusão/inclusão do Outro, pela ausência do herói ou da personalidade glorificada e o conseqüente disfarce do autor. Tais modos de percepção só se reafirmam por sua forma de escrita do eu, pela sua prosa poética de fruição, fragmentária, uma espécie de escrita dos limites, e pelo discurso-confissão de um eu-ficcional. (RODRIGUES, 2001, p. 85). *Dom Casmurro* é uma enunciação dissimulada, uma vez que, o eu que narra finge no processo da escrita em si, com o objetivo de criar elementos da linguagem inovadora pela criação estética de uma metaficção autobiográfica confessional.

Para tratarmos do simulacro usaremos como teórico Jean Baudrillard, que publicou o livro *Simulacros e Simulação* (1991), onde apresentou a teoria sobre o assunto. A obra inicia com o autor referindo-se ao simulacro como a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade. Sendo assim, os modelos de simulações e simulacros vão além de abstrações fictícias, na verdade são representações do real, concordando com os sinais imaginários dessa mesma realidade. Para o autor o real é produzido a partir de um sistema composto por: memória, matrizes e modelos de comando. Desse modo o real não poderá se reproduzir. Por isso, Jean Baudrillard, afirma que a recorrência orbital dos modelos e a geração simulada dos modelos surgem em consequência do hiper-real onde este está presente no cotidiano (BAUDRILLARD, 1991, p.08). Mas em que parte essa teoria se encaixa em *Dom Casmurro*? Se imaginarmos que a organização da vida está pautada em dois registros de comportamento e de benefícios simbólicos que se espera obter, veremos que grande parte das ações quando feitas em um ambiente coletivo, são individuais e constituem um ato simbólico. Vemos claramente o simulacro e a simulação no jogo de enunciação machadiano. Não sabemos até onde vai a dissimulação do narrador. A voz que temos no texto é somente a do narrador, por isso que surgem várias questões em torno do comportamento de Capitu, pois há possibilidade de mais de um tipo de interpretação.



Roland Barthes será citado quando falarmos sobre a morte do autor, uma vez que o teórico afirma que a partir do momento que a escrita começa, o autor perde a voz perde a origem e o autor entra na sua própria morte. Para Barthes, a escrita destrói toda voz, uma vez que ela “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perde-se toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p. 19). Dentro dessa teoria, não é Machado que nos fala em *Dom Casmurro*, quem fala é o Dom Casmurro narrador personagem ficcional. Machado de Assis é apenas o autor do livro, mas a voz não é dele, uma vez que ele deixou de existir no momento que a escrita começou.

A abordagem crítica da pesquisa terá como princípio a fenomenologia e a hermenêutica. Usaremos como suporte as teorias de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Analisaremos o papel do leitor dentro da perspectiva da Estética da Recepção, que teve sua aula inaugural em 1967 na Universidade de Constança com uma palestra de Hans Robert Jauss. Antes da Estética da Recepção o leitor não era considerado, não tinha relevância alguma perante o texto.

Jauss trata do leitor na perspectiva da leitura coletiva. Ele se dedicou ao estudo da recepção por meio do diálogo entre o contexto do leitor e o contexto do autor. Seu objetivo era promover a junção entre história e estética. Para ilustrar sua teoria ele fundamentou sete teses. A primeira tese é a relação dialógica entre texto e leitor, na segunda tese Jauss trata a respeito do saber prévio, na terceira tese há a referência à reconstituição do horizonte da expectativa, a quarta tese refere-se à relação dialógica, a quinta tese é uma discussão da leitura de um texto literário sob o enfoque diacrônico, na sexta tese a discussão é para o lado sincrônico e a sétima tese é um comentário sobre o caráter emancipatório da obra literária.

Iser construiu uma teoria priorizando o leitor implícito, o leitor individual. Em seu livro *O ato da Leitura* (1996), ele afirma que no processo da leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. A literatura se realiza na convergência do texto com o leitor – a obra tem, forçosamente, um caráter individual -, não pode ser reduzida à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor.

O teórico afirma que a obra literária tem dois polos: o artístico e o estético. O lado artístico refere-se ao autor, ao ato da criação e o estético está ligado diretamente na recepção que o leitor terá com o texto. Essa recepção na verdade é o que conhecemos como interpretação. O que será que o leitor de *Dom Casmurro* pensa a respeito da obra? O narrador é vítima da situação ou ele criou todo enredo a partir do ciúme doentio que tinha pela esposa?

Para Wolfgang Iser (1996), a interpretação tende a mostra-se objetiva, em consequência, seus atos de apreensão eliminam a multiplicidade de significações da obra de

arte. Se afirmarmos como sucede muitas vezes, que uma obra literária é boa ou má formamos um juízo de valor. Mas quando necessitamos fundar esses juízos, utilizamos critérios que, na verdade, não são de natureza valorativa, mas que descrevem características da obra em causa. Se compararmos essas com as de outras obras, não conseguimos ampliar os nossos critérios, pois as diferenças entre esses critérios já não representam o valor próprio (ISER, 1996, p. 59). Dentro dessa perspectiva a interpretação ganha uma nova forma, além de apenas apresentar o sentido do texto, abre possibilidade de produzir sentido.

Kate Hamburguer (2013) refere-se à narração em primeira pessoa fazendo uma relação com a autobiografia, que é justamente o que ocorre em *Dom Casmurro*. Ela afirma que inicialmente consideraremos a narração em primeira pessoa em seu significado próprio, como uma forma autobiográfica, que relata eventos e experiências referidas ao narrador-eu. Por enquanto deixaremos de considerar a espécie narrativa em que um narrador-eu relata sobre terceiros (HAMBURGUER, 2013, p. 223). Para a autora, *Dom Casmurro* é um texto autobiográfico, uma vez que o narrador ficcional trata da sua própria vida. A obra surge a partir da voz em primeira pessoa, inclusive as demais falas dos outros personagens surgem através da voz do narrador, o único da obra que tem o poder da fala.

O livro *Dom Casmurro* começa numa total calma. O narrador através do recurso metalinguístico vai escrevendo sobre seu próprio ato de escrever. Para Tzvetan Todorov (1979) uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer quer perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força, dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido, o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos (TODOROV, 1979, p. 138). Quando a história começa há uma anunciação que o obra será a história dos subúrbios, mas logo em seguida surge o problema que atrapalha os planos do narrador: Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência. Filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma "História dos Subúrbios" menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. 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?"(MACHADO, 2009, p.15). Para atender a proposta anunciada era preciso ter documentos e datas. Não tendo nada disso o que resta ao narrador é recorrer a sua

memória e suas lembranças. Uma justificativa muito bem colocada para explicar o fato de não ter provas concretas sobre nada do que foi escrito.

Nenhuma palavra, nenhuma expressão está em *Dom Casmurro* está por acaso, tudo foi muito bem planejado pelo narrador, com o intuito de convencer o leitor de que seus relatos são verdadeiros. Agora resta a cada um fazer sua interpretação particular, criar o seu sentido perante o texto, pois mesmo diante tantos estudos apresentados todo leitor é livre para decidir sobre a veracidade dos fatos ou não.

## 1. A ESCRITA DO EU METAFICCIONAL

*Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir.*

MACHADO DE ASSIS

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis é uma escrita do eu metaficcional, pois tematiza o processo da escrita da própria arte em curso. O autor ficcional se expõe, intencionalmente, como o autor da obra. Percebe-se isso, claramente, nos dois primeiros capítulos. No primeiro capítulo “Do título”, nota-se a justificativa do nome da obra e a presença do personagem-narrador e, seu contraponto com o poeta, personagem aludido no capítulo inicial que, a princípio, é ignorado, mas por outro lado, ganha a obra pela sugestão do nome e pela forma de escrita do livro: introspecção. Esta reforçada pela alcunha: Dom Casmurro.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

[...].

Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver daqui até o final do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (ASSIS, 2009, p. 13).

*Dom Casmurro* é uma autobiografia confessional. O conteúdo da obra não partiu de anotações diárias feitas pelo narrador e sim de suas lembranças do passado, elementos do passado. A *diegese* se apresenta de forma cronológica e foi construída a partir da memória dissimulada, pois é marcante na autobiografia a retrospectiva. O enunciador relata os vários momentos de sua existência de modo sequencial, embora, possa voltar muitas vezes sobre si enquanto escreve, reafirmando o processo discursivo da obra.

Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. (ASSIS, 2009, p. 13).

Deve notar-se que os fatos narrados são passíveis de acontecerem na vida real, em um processo de verossimilhança que faz com que o leitor se convença da história relatada. O narrador se preocupa em demonstrar que está falando a verdade, pois a única coisa que importa é real. Essa posição pode ser lida em dois pressupostos: o primeiro está relacionado com a questão do conceito de verdade; já o segundo com a forma de disfarçar o mundo de mentiras que é apresentado no curso da narrativa. No primeiro caso, é necessário ter ciência daquilo que o narrador considera como verdade. “Agora é que eu ia começar a minha ópera. A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo”. (ASSIS, 2009, p. 25).

Neste fragmento, Bentinho compara a narrativa que irá tecer sobre a sua vida com uma ópera, uma composição dramática que dará o tom para toda sua história. Vale lembrar que a enunciação feita pelo narrador-protagonista refere-se à vida como um capítulo único de um livro. Por isso, pode-se dizer que a vida de Bentinho e o livro *Dom Casmurro* estão sintetizados, metaforicamente, no capítulo IX. *Diegese* e *discurso* formam, dessa forma, a essência criativa do romance, e a alusão à ópera se constitui na metáfora analógica e no prenúncio do fato a ser narrado.

O uso da imagem da ópera faz sentido ao remeter ao gênero artístico teatral que consiste em um drama encenado, uma composição dramática, no qual Dom Casmurro traduz, analogicamente, sua vida: uma história triste.

A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente. (ASSIS, 2009, p. 26)

A metáfora da ópera representa a existência ficcional da personagem em planos distintos. Nesse caso, a vida de Bentinho no plano diegético, de Dom Casmurro no plano do discurso, e da obra de arte em si no plano estritamente artístico. Temos, então, uma metáfora metanarrativa, isto é, a arte como ópera, logo, um drama sinfônico e, como tal, uma arte em que a voz do autor ficcional simula, como em uma sinfonia, a voz dos outros personagens, inclusive a dele mesmo enquanto Bentinho, semelhantes a instrumentos musicais, ou seja, um em vários para compor a obra literária.

Para Caldwel o capítulo nove é a introdução de uma alegoria, pois Bentinho não imaginava que mesmo antes de conhecer seu sentimento por Capitu, ele já tinha começado a cantar a música do diabo. “Apesar dessas inconsistências da interpretação de Santiago quanto à alegoria de sua vida, ele trabalha para deixar o leitor com a impressão de que ele é Deus, e

Capitu, o demônio, dissimulada desde a semente” (CALDWELL, 2002, p.141). Segundo Caldwell, a interpretação de que a vida é uma ópera, não significa o todo, pois para Dom Casmurro, o amor tem o espírito satânico e sua percepção dos elementos da vida está fragilizada. Desse modo a definição de que a vida é uma ópera passa a ser apenas uma alegoria para o narrador se defender.

A interpretação da alegoria de sua vida não é consistente, é abstrata. O narrador personagem tem um esforço enorme para apresentar ao leitor que ele é puro, santo, bom, um verdadeiro Deus e que Capitu é perigosa, sedutora, traiçoeira, ou seja, o próprio capeta.

O crítico Eugênio Gomes (1967), em seu livro *Enigma de Capitu* destaca a questão da ópera e cria uma definição, a qual é chamada de digressão pseudofilosófica do narrador. Ele analisou a influência dramática no romance, uma vez que Machado de Assis também era crítico de teatro.

O capítulo “A ópera” constitui uma digressão pseudofilosófica do narrador, que a exemplo do autor póstumo, recai volta e meia nesse gênero de divertimento. Com um pouco mais, e sem as relações estabelecidas pela personagem com sua própria história, seria um conto filosófico na linha de “Na Arca”, “O Segredo de Bonzo”, “o anel de Polícrates” ou “O Espelho” (GOMES, 1967, p.72).

Para Gomes (1967), o livro *Dom Casmurro* faz relação com a ópera tradicional, uma vez que sua trama é a junção de sinfonias, duetos, trios, etc. Para ele o romance tem um tom de melodrama, mas de forma intensa, pois sua estrutura não está subordinada a uma ópera tradicional. Contudo, podemos extrair do texto elementos que faça relação a esse gênero musical. No dizer do crítico, o capítulo nove se desdobra em duas vertentes de reminiscências individuais. A primeira quando o tenor italiano parte da metáfora da ópera para revelar o pacto com Satanás, sugerindo que Marcolini é a outra representação simbólica de Mefistófeles, e a segunda proporciona a compreensão da entidade melodramática.

Para Gledson (1986), Marcolini apresenta para Bento sua versão do mito da criação. Ele afirma que as expressões são em forma de parábolas com o único objetivo de discutir a moral humana.

A história contada pelo tenor Marcolini não é outra coisa além da história da criação, que se transformou na composição da ópera, da qual se origina o libreto e o Satã. Gledson (1986) diz que o capítulo A ópera é a parte centralizadora sobre a questão do Cristianismo, que por sua vez aparece como uma doutrina de amor ao próximo, mas poder ser conciliado com o egocentrismo e desprezo pelos outros, que são aspectos que pode caracterizar Bentinho.

Para Gledson (1986), a metáfora da ópera dá ideia de que a filosofia de Schopenhauer tenha influência nesse capítulo, porque a música é tudo, se tudo é música, então segue-se que no princípio era o dó, e o dó fez-se ré, etc. Esta última frase pode ser encarada, de fato, como uma breve exposição da filosofia de Schopenhauer: no começo era sofrimento (os sentidos do dó, ‘comiseração, lástima, tristeza’, e a palavra tem apenas uma letra a menos que ‘dor’, e o mundo como o vemos – a ‘coisa’ ‘ré’, ou o mundo como representação, nos termos de Schopenhauer – é feito dessa substância (GLEDSON, 1986, p. 151)

Enquanto metaficção, o título da obra remete à escrita do eu, pois “casmurro” refere-se à volta da interioridade, na qual o sujeito da narrativa usa o discurso do eu para relatar fatos da sua vida desde a infância. Este fato temporal o narrador faz questão de explicar ao deixar claro que está escrevendo no momento da sua velhice:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que me foi nem o que eu 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, 2009, p. 13).

Restabelecer na velhice as pontas da vida remete ao conceito de verossimilhança da obra de arte, no sentido aristotélico, daquilo que poderia ser mas não é. Isto porque nem Dom Casmurro, nem Bentinho existiram realmente. Eles constituem um ser de escrita, logo, figuras inventivas que formam a sombra diluída do que poderia ser na vida real, porém, fazem parte de um projeto literário totalmente simulacral. Ao dizer “não consegui recompor o que me foi nem o que eu fui”, o narrador evidencia e confirma a técnica metanarrativa utilizada, não imitou o acontecido, a vida, e nem os padrões vigentes para o romance.

Nessa teia de considerações, a palavra “Dom” sugere posse e autoria. Já “casmurro” remete à técnica criativa, à forma de elaboração do constructo artístico. Logo, “Dom Casmurro” é uma junção simbólica que se refere à construção da própria arte da introspecção, mais especificamente, de uma escrita do eu ficcional. No fragmento abaixo, por meio da metalinguagem, o autor ficcional-narrador-personagem faz o movimento analéptico para a definição do próprio nome:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. (ASSIS, 2009, p.13)

É interessante notar como nesse fragmento é priorizado o contexto, pois, ao dizer que a expressão “Casmurro” não se encontra em dicionário com o significado pretendido por ele, o narrador evidencia a necessidade do contexto, nesse caso, a história como um todo, para que o nome alcance a conotação pretendida. Essa é mais uma estratégia de persuasão para buscar a adesão do leitor e convencê-lo da fábula narrada.

O segundo capítulo intitulado “Do livro” faz a exposição dos motivos da criação da obra. Esse aspecto revela e evidencia a abordagem criativa do texto artístico: a metalinguagem. Neste capítulo, o autor deixa claro como teve a ideia de escrever um livro.

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou de exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios menos secas que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas preliminares tudo árido e longo. (ASSIS, 2009, p. 15).

No fragmento, percebe-se a crítica sobre os temas que sondavam o romance realista: política, memórias, direito e filosofia, como se os temas já, de tanto serem repetidos, exaurissem tanto o autor personagem, que, no final, resolve escrever sua História do Subúrbio, isto é, sua autobiografia. Para isso, ele faz distinções entre memória e autobiografia, caracterizando a primeira como a escrita de cosmovisão reveladora do mundo exterior e a segunda como o caráter introspectivo de olhar para a própria existência. Surge assim a sua história do subúrbio.

A metalinguagem se revela na obra de dois modos: quando o narrador fala da obra em si e quando fala do ato de escrever. Nos dois casos sempre há o propósito de chamar atenção para a tessitura do romance como uma nova escritura artística:

Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. Caso houve, porém, no qual não sei se aprendeu ou ensinou, ou se fez ambas as coisas como eu. É o que contarei no próximo capítulo. Neste direi somente que, passados alguns dias do ajuste como agregado, fui ver a minha amiga; eram dez horas da manhã. D. Fortunata, que estava no quintal nem esperou que eu lhe perguntasse pela filha. (ASSIS, 2009, p.66)

No trecho citado há a explicação do que o leitor pode esperar do capítulo seguinte, configurando a metalinguagem, uma vez que o narrador utiliza a linguagem para falar da própria escrita da obra, com a intenção de prender o leitor através da curiosidade provocada pela leitura.

No Seminário... Ah! Não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não, senhor meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto. Esta sarna de escrever quando pega aos cinquenta anos, não desapega mais. Na mocidade é possível curar-se um homem dela; e, sem ir mais longe, aqui mesmo no



seminário tive um companheiro que compôs versos, à maneira dos de Junqueira Freire, cujos livros de frade poeta era recente. Ordenou-se; anos depois encontrei-me no coro de S. Pedro e pedi-lhe que me mostrasse os versos novos. (ASSIS, 2009, p.102)

Aqui a metalinguagem se faz presente no momento no qual o autor ficcional fala sobre o ato de escrever. Dom Casmurro afirma que já não é mais capaz de parar de escrever “quando a sarna de escrever pega aos cinquenta anos” (ASSIS, 2009, p. 102). Nesse sentido, a personagem faz uso da linguagem para falar dela própria e, com ela, elabora uma arte que é, ao mesmo tempo, teoria, crítica e a arte em processo. Esse procedimento artístico se aproxima do que Haroldo de Campos expõe sobre metalinguagem:

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem – objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que toda crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (“causerie” como advertia, em 1921, Roman Jakobson) é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). (CAMPOS, 1967, P. 07).

Embora venha a se valer da analepse para a construção do romance, no plano narrativo o sujeito da enunciação, Casmurro, expõe as regras da estrutura no próprio ato de se fazer. Ele interrompe a narração para comentar sobre o processo da escrita em si, da tessitura do romance e, também, para fazer pacto com o leitor.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... Mas não adiantemos; vamos à primeira tarde, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou. (ASSIS, 2009, p.29)

[...].

Como e por que me saiu este verso da cabeça, não sei; saiu assim, estando eu na cama, como uma exclamação solta, e, ao notar que tinha a medida do verso, pensei em compor alguma coisa, um soneto. A insônia, musa de olhos arregalados, não me deixou dormir uma longa hora ou duas; as cócegas pediam-me unhas, e coçava-me com alma. Não escolhi logo, logo o soneto. A principio cuidei de outra forma, e tanto de rima como de verso solto, mas afinal, ative-me ao soneto. (ASSIS, 2009, p.105)

[...].

Não foi o último superlativo de José Dias. Outros teve que não vale a pena escrever aqui, até que veio o último, o melhor deles, o mais doce, o que lhe fez da morte um pedaço da vida. Já então morava comigo; posto que minha mãe lhe deixasse uma pequena lembrança, veio dizer-me que, com legado ou sem ele, não se separaria de mim. (ASSIS, 2009, p.226)

Nas narrativas metaficcionalis como *Dom Casmurro* o autor cria o texto e, conseqüentemente, é produzido por ele. É justamente o fato de existir através do texto que o aproxima da realidade, uma vez que é narrado em primeira pessoa.

Um aspecto que caracteriza, portanto, o Livro como metaficção é o seu paradoxo interno autoconsciente que cria tanto distanciamento quanto envolvimento do outro. Por isso, não é a escrita como a vida, mas a vida como escrita. (RODRIGUES, 2007, p. 85)

O livro *Dom Casmurro*, ao mesmo tempo em que parece ser somente uma ficção, coloca o autor ficcional como anfitrião que convida o leitor para adentrar sua obra, atestando sua verossimilhança, uma vez que as temáticas tratadas ao longo do texto são comuns na vida real: o amor, a traição e a religiosidade. A *diegese* se confunde com o discurso-criação e o leitor menos avisado fica perdido no espaço entre realidade e ficção. Esse é um jogo de dissimulação, no qual o discurso finge não ser o que se é, ou seja, a arte finge ser real, mas o que ele articula é o sentido da arte em si.

### 1.1 Dissimulação enunciativa e fingimento de si

*Dom Casmurro* é uma enunciação dissimulada, na qual o eu que narra finge no processo de escrita de si, num ato de encobrimento do eu, de forma intencional, a fim de gerar os mecanismos da linguagem inovadora pela criação estética de uma metaficção autobiográfica confessional, conforme assevera Rodrigues sobre o assunto:

A metaficção autobiográfica confessional pode ser percebida, a princípio, pela dissimulação, pela autoprojeção da consciência atuante, como modo de produção poética, culminando na criação da semi-heteronímia e no ato de confessar-confeccionar. Tudo envolto pela percepção que gera o prazer da leitura. É, também, percebida pela introspecção como ato de confissão dramatizada, pelo processo de exclusão/inclusão do Outro, pela ausência do herói ou da personalidade glorificada e o conseqüente disfarce do autor. Tais modos de percepção só se reafirmam por sua forma de escrita do eu, pela sua prosa poética de fruição, fragmentária, uma espécie de escrita dos limites, e pelo discurso-confissão de um eu-ficcional. (RODRIGUES, 2001, p. 85).

A autobiografia confessional de *Dom Casmurro* leva o leitor não somente a uma leitura convencional, mas também para uma leitura reflexiva, onde quem lê também passa de certa forma a fazer parte da obra. A todo o momento o narrador chama o leitor para o texto, a fim de colocar o leitor como testemunha a seu favor. Isso se dá porque a escrita é dissimulada, pois o acesso que o leitor tem é limitado à autoconsciência do narrador-protagonista e sua forma de interpretar a realidade que o cerca. De forma sisuda, amarga e reclusa conhecemos a mente de Dom Casmurro que, na história narrada, revela o que finge ter sido, criando um personagem seu o Bento Santiago, vulgo Bentinho. O nome da personagem criada e enfeitada como memória do que foi vivido pelo autor ficcional pode sugerir vários sentidos como: a pureza (Bento), a união entre o bem e o mal (Santiago seria a junção de

santo e diabo) e, até mesmo, a farsa de um sujeito assujeitado, sem essência (Bentinho é a redução de Bento), retomando o sentido do fingimento, próprio da obra machadiana. Desse modo,

Como metaficção autobiográfica, além de expressar a autoconsciência poética da linguagem literária, porque a linguagem sobre a linguagem; ainda mais sendo ela prosa poética, é, essencialmente, a linguagem ficcional literária sobre si mesma. (RODRIGUES, 2001, p. 84).

O fingimento leva o autor-narrador a colocar-se como vítima dos fatos e a esconder-se atrás da escrita de forma dissimulada, com a intenção de criar um laço com o leitor, de modo que o mesmo passe a ter interesse pela sua obra. Isso se dá porque estamos tratando de uma leitura envolvente na qual o aparente propósito do narrador é contar porque perdeu a confiança nas pessoas e se tornou um homem amargurado. E mesmo sem apresentar elementos explícitos, deixa no ar, para o leitor inexperiente, a possibilidade de ter sido traído pela esposa e pelo melhor amigo. No entanto, o processo discursivo deixa claro que tudo é invenção e que, na arte, o real não conta. A realidade é a escrita-arte e só ela interessa.

Portanto, o jogo artístico do fingimento implica aquilo que se esconde nas dobras da prosa poética: o próprio ato de criar. Assim, o texto-livro se espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de auto-dissimulação criadora (RODRIGUES, 2001, p. 95).

A dissimulação e o fingimento são elementos essenciais em *Dom Casmurro*. O próprio Dom Casmurro, figurado em Bento Santiago, apresenta perfis diferentes. No começo da obra, quando já é um homem maduro, mostra-se um homem dono de si e cheio de razão e, no decorrer da narrativa, apresenta-se volúvel e deixa a sua vida nas mãos de outras pessoas. Na adolescência mostra-se ingênuo e passível de manipulações, Capitu e até a sua própria mãe aproveitam-se disso. Quando adulto apresenta-se centrado, pensativo e ciumento. Quando velho torna-se calado, recluso, revoltado, pessimista e amargo. A dissimulação está claramente explícita neste ponto, pois vemos claramente perfis totalmente diferentes: um submisso e outro autoritário. Filho único de uma família rica, órfão de pai e protegido pela mãe, tem sua vida narrada desde os quinze até aos cinquenta anos. Ele não queria atender a promessa da mãe e ir para o Seminário, seu desejo real era casar-se com Capitu. Vai para a vida religiosa, mas consegue sair e realizar seu sonho de torna-se marido de Capitu.

Um aspecto interessante é que os planos para impedi-lo de ir para o Seminário eram elaborados por Capitu e não por ele. É inusitado porque para a época a iniciativa da ação deveria partir do homem e não da mulher.

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 disseram nada, ou só agradeceram a boa intenção. Com efeito, o sentimento era tão amigo que eu podia escusar o extraordinário da aventura (ASSIS, 2009, p. 45).

A personagem Capitolina Pádua, Capitolina Santiago, Capitu é claramente uma simulação dissimulada segundo a voz do narrador personagem. A partir do nome Capitu, podemos sugerir algumas derivações como: de caput, capitis, que em latim significa cabeça numa referência à inteligência, astúcia, esperteza. Já a palavra Capitolina pode fazer relação com o verbo capitular. Talvez no final do livro tenha sido o que ela fez: capitulou e preferiu renunciar as reações do marido. Foneticamente o nome Capitu pode fazer relação com a palavra capeta. Seria Capitu o demônio da vida de Bentinho? Uma menina de quatorze anos conseguiu mudar toda uma vida de um futuro padre?

Considerada como uma das maiores personagens femininas da Literatura Brasileira, Capitu já foi analisada e estudada por vários críticos e também foi objeto de estudo da psicanálise. O único e verdadeiro amor de Bentinho tinha a personalidade muito forte. Vinda de uma família pobre almejava entrar para a sociedade. Sua vida é narrada a partir dos quatorze anos, quando começa a obra, até a sua morte. Tudo a respeito de Capitu é apresentado de forma que o leitor trace o perfil de uma mulher traiçoeira, não confiável. Como consegue mudar rapidamente de comportamento, pode ser julgada como uma pessoa fria e calculista. Não era nada ingênua e sim muito inteligente e manipuladora. Conforme as descrições feitas pelo narrador, Capitu era bonita e sedutora. Usava todos seus atributos a seu favor. Sabia sair de situações embaraçosas e tinha o dom de dissimular como ninguém:

Capitu riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu ao quintal, a ver o que era, mas já a filha tinha começado outra coisa, um perfil, que disse ser o retrato dele, e tanto podia ser dele como da mãe; fê-lo rir, era o essencial. De resto, ele chegou sem cólera, todo meigo, apesar do gesto duvidoso ou menos que duvidoso em que nos apanhou. Era um homem baixo e grosso, pernas e braços curtos, costas abauladas, donde lhe veio a alcunha de Tartaruga, que José Dias lhe pôs. Ninguém lhe chamava assim lá em casa; era só o agregado (ASSIS, 2009, p. 37).

Capitu nos é apresentada mais intimamente a partir do capítulo treze, intitulado pelo narrador com o seu nome. Nele vemos a desobediência de Capitu ao não atender um pedido de sua mãe.

De repente, ouvi bradar uma voz de dentro da casa ao pé.  
— Capitu!  
E no quintal:  
— Mamãe!

E a outra voz vez na casa:

— Vem cá!

Não me pude ter. As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias. As minhas chegaram ao pé do muro. Havia ali uma porta de comunicação mandada rasgar por minha mãe, quando Capitu e eu éramos pequenos. A porta não tinha chave nem taramela; abria-se empurrando de um lado ou puxando de outro, e fechava-se ao peso de uma pedra pendente de uma corda. Era quase que exclusivamente nossa. Em crianças, fazíamos visita batendo de um lado e sendo recebidos do outro com muitas mesuras. Quando as bonecas de Capitu adoeciam, o médico era eu. Entrava no quintal dela com um pau debaixo do braço, para imitar o bengalão do Dr. João da Costa; tomava o pulso à doente, e pedia-lhe que mostrasse a língua. "É surda, coitada!", exclamava Capitu. Então eu coçava o queixo, como o doutor, e acabava mandando aplicar-lhe umas sanguessugas ou dar-lhe um vomitório: era a terapêutica habitual do médico.

— Capitu!

— Mamãe!

— Deixa de estar esburacando o muro; vem cá! (ASSIS, 2009, p. 34).

Logo depois, no capítulo seguinte, lemos que ela escreve o nome dela e de Bentinho, mesmo depois de sua mãe pedir para que ela não estragasse o muro. Na sequência, ela consegue disfarçar a escrita dizendo ao pai que se tratava de um desenho dele e da mãe. Conseguiu enganar o pai, que sorriu e, com isso, o assunto acabou.

Outra voz repentina, mas desta vez de homem:

— Vocês estão jogando siso?

Era o pai de Capitu, que estava a porta dos fundos, ao pé da mulher. Soltamos as mãos depressa, e ficamos atrapalhados. Capitu foi ao muro, e, com o prego, disfarçadamente apagou os nomes escritos.

— Capitu!

— Papai!

— Não me estrague o reboco do muro. (ASSIS, 2009, p. 37)

No capítulo dezoito Capitu tem uma explosão quando Bento fala para ela que sua mãe quer que ele entre no Seminário. O espanto de Bento é que ela destrata a mãe dele, uma pessoa que a seu ver ela gostava muito. Então na verdade ela não gostava da mãe de Bento como ele imaginava, ela provavelmente dissimulou e fingiu para poder se aproximar do seu objetivo, que era o Bento Santiago:

— Beata! carola! papa-missas!

Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão. É verdade que também gostava de mim, e naturalmente mais, ou melhor, ou de outra maneira, coisa bastante a explicar o despeito que lhe trazia a ameaça da separação; mas os impropérios, como entender que lhe chamasse nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus? Que ela também ia à missa, e três ou quatro vezes minha mãe é que a levou, na nossa velha sege. Também lhe dera um rosário, uma cruz de ouro e um livro de Horas... Quis defendê-la, mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo de fosse ouvida pelos pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça... Eu, assustado, não sabia que fizesse;

repetia os juramentos, prometia ir naquela mesma noite declarar em casa que, por nada neste mundo, entraria no seminário. (ASSIS, 2009, p. 42, 43).

No mesmo capítulo, o narrador afirma que Capitu ficou pensativa, refletindo. E diz que a reflexão não era algo raro nela, ou seja, provavelmente ele quis dizer que ela tinha o hábito de planejar, maquirar, imaginar, pensar, tramar, dissimular. Capitu tentou reparar a crise que teve quando proferiu palavras pejorativas para Dona Glória – mãe de Bento. Ela justificou que não era por maldade da mãe que ela teria feito à promessa dele ir para o Seminário e que sua mãe era uma mulher religiosa e temente a Deus, por isso ela não podia deixar de atender ao pedido dela. O simples fato dessa fala de Capitu já deixa Bento aliviado. Ela havia retirado às injúrias que havia falado de sua mãe e tudo ficou bem em relação a este problema. Outra vez ela consegue sair de uma situação embaraçosa que ela mesma criou.

Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas. Como eu não queria dizer o ponto inicial da conversa, que era ela mesma, não lhe pude dar toda a significação. A atenção de Capitu estava agora particularmente nas lágrimas de minha mãe; não acabava de entendê-las. Em meio disto, confessou que certamente não era por mal que minha mãe me queria fazer padre; era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir. (ASSIS, 2009, p. 44).

O narrador vai deixando marcas da personalidade de Capitu. Ele menciona a idade e as ideias, possivelmente para o leitor fazer essa relação. Uma menina de quatorze anos que simula uma situação de fuga para o exterior deve ser bastante astuta. Ela propõe a ele uma viagem de navio. Por outro lado ele afirma que se ela o fosse mandar para a Europa não faria isso através de um simples navio e sim “estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera” (ASSIS, 2009, p. 45). Aqui o narrador mostra mais uma vez que Capitu tinha ideias elaboradas, ordenadas, coordenadas.

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. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. (ASSIS, 2009, p. 45).

No capítulo vinte e cinco nos é apresentada uma característica de Capitu que ficou conhecida na Literatura Brasileira: olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Essa expressão faz referência ao tipo da personalidade de Capitu na visão do narrador. Para ele Capitu era uma mulher difícil de ser compreendida, complexa, enigmática, misteriosa e de certa forma impenetrável, inacessível a ele. O desejo do narrador era entrar no universo dela para

desvendar seus mistérios, como isso não foi possível à imaginação dele fez o que quis de Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada." Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era se nunca os vira, eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (ASSIS, 2009, p. 67).

O capítulo trinta e dois traz outra expressão sobre o olhar de Capitu que diz respeito ao seu modo de ser segundo o autor-narrador: os "olhos de ressaca".

Retórica dos namorados dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 2009, p. 67,68).

O narrador afirma que tentou fugir da sedução dos olhos de Capitu e a única forma que encontrou foi agarrando-se nas partes vizinhas dos olhos: orelhas, braços, cabelos. Apesar disso sua tentativa foi em vão. Ele foi devorado pelos olhos de ressaca. Aqui o narrador se coloca no papel de vítima e descreve Capitu como ardilosa. É claro aqui que a tentativa do narrador é reforçar o lado atraente de Capitu. Fazendo isto, ele tem a possibilidade de convencer o leitor que era impossível escapar da armadilha feita pelos seus próprios olhos e coração.

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui 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 da repetição. Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de várias espécies, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo. (ASSIS, 2009, p. 64).

O fragmento acima evidencia o domínio que Capitu tinha da situação, o que é representado em sua fala quando diz que Capitu era mais mulher do que ele era homem. Tudo era do modo e da forma que Capitu queria. Era ela quem ditava as regras, segundo o narrador, mesmo sendo mulher, coisa que não era normal para a época. Na verdade não tem como ser

real a expressão “era mais mulher do que eu era homem”, metaforicamente o narrador apresenta que Capitu conduzia tudo com seu jeitinho.

Outro aspecto bem relevante da personalidade da dissimulada Capitu era a sua curiosidade. Para conseguir planejar as ações em sua mente ela prestava atenção em tudo e guardava os dados para uma possível utilização. O narrador afirma que suas curiosidades eram tantas que dariam um capítulo.

Era também mais curiosa. 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 lho ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho 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, 2009, p. 64)

Seria a mãe de Capitu uma personagem dissimulada também? Se lembrarmos do fato que sua família era pobre e que haviam perdido o que tinham numa enchente e que a família de Bentinho era rica, a possibilidade de D. Fortunata planejar o casamento da família com o rapaz da sociedade é grande. No capítulo trinta e dois Bentinho chega para visitar Capitu. Quando D. Fortunata o vê, ela nem espera ele perguntar por ela e já diz onde Capitu está e pede que entre devagarzinho para assustá-la.

Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. Caso houve, porém, no qual não sei se aprendeu ou ensinou, ou se fez ambas as coisas, como eu. É o que contarei no outro capítulo. Neste direi somente que, passados alguns dias do ajuste com o agregado, fui ver a minha amiga; eram dez horas da manhã. D. Fortunata, que estava no quintal, nem esperou que eu lhe perguntasse pela filha.  
— Está na sala penteando o cabelo, disse-me; vá devagarzinho para lhe pregar um susto! (ASSIS, 2009, p. 66)

Enquanto Bentinho imagina que está apenas fazendo um penteado no cabelo de Capitu, ela aproveita a oportunidade para dar-lhe um beijo. Com riqueza de detalhes a cena é descrita no capítulo trinta e três, onde mais uma vez é nos apresentado marca da dissimulação de Capitu. Bentinho não sabe como se comportar após o acontecido e ela mantêm-se firme.

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.  
— Levanta, Capitu!



Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios e eu desci os meus, e...  
 Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos (ASSIS, 2009, p. 70)

No capítulo trinta e quatro vimos claramente à dissimulação na personagem mãe de Capitu, Dona Fortunata. Logo após o beijo no capítulo anterior os personagens Bentinho e Capitu ouvem passos no corredor. Era a mãe de Capitu que abanava a cabeça e ria. Talvez tenha tido essa atitude é porque viu os dois se beijando. Ou talvez porque percebeu algum clima. Imaginamos que ela não quis falar nada para não atrapalhar o objetivo de Capitu que era casar-se com o menino rico.

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 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. D. Fortunata chamou-lhe tonta, e disse-me que não fizesse caso, não era nada, maluquices da filha. (ASSIS, 2009, p. 71).

Logo em seguida vem à fala do narrador ficcional para reforçar a dissimulação de Dona Fortunata. Ele descreve com bastante clareza para que fique subentendido para o leitor que ela era de certa forma fora cúmplice no romance dos dois jovens:

Olhava com ternura para mim e para ela. Depois parece-me que desconfiou. Vendome calado, enfiado, cosido à parede, achou talvez que houvera entre nós algo mais que penteado e sorriu por dissimulação. Como eu quisesse também falar para disfarçar o meu estado, chamei algumas palavras cá de dentro, e elas acudiram de pronto, mas de atropelo, e encheram-me a boca sem poder sair nenhuma. (ASSIS, 2009, p. 71)

O final do capítulo quarenta e dois apresenta o desejo do narrador de apresentar Capitu como uma pessoa que age maquinando e planejando tudo para que seus desejos fossem alcançados: “Capitu, refletia, refletia, refletia...” (ASSIS, 2009, p. 87). Neste mesmo capítulo temos a declaração do narrador como dissimulado. Ele pede para o leitor não chamá-

lo assim, mas para ser chamado de “compassivo” e explica que o seu ato é para não perder Capitu:

Capitu tornou cá para fora e pediu-me que outra vez lhe contasse o que se passara com minha mãe. Satisfi-la, atenuando o texto desta vez para não amofiná-la. Não me chames de dissimulado, chama-me compassivo; é certo que receava perder Capitu, se lhe morressem as esperanças todas, mas doía-me vê-la padecer. (ASSIS, 2009, p. 87)

Para reforçar a afirmação sobre a forma de pensar de Capitu, o narrador expõe novamente no capítulo quarenta e oito que ela sabia pensar claro e depressa. Sempre controlava e dominava a situação e Bento Santiago apenas aceita suas imposições, não só porque estava apaixonado por ela, ele realmente era fraco perante sua amada:

A cabeça da minha amiga sabia pensar claro e depressa. Realmente, a fórmula anterior era limitada, apenas exclusiva. Podíamos acabar solteirões, como o sol e a lua, sem mentir ao juramento do poço. Esta fórmula era melhor, e tinha a vantagem de me fortalecer o coração contra a investidura eclesiástica. Juramos pela segunda fórmula, e ficamos tão felizes que todo receio de perigo desapareceu. Éramos religiosos, tínhamos o céu por testemunha. Eu nem já temia o seminário.

— Se teimarem muito, irei, mas faço de conta que é um colégio qualquer; não tomo ordens.

Capitu temia a nossa separação, mas acabou aceitando este alvitre, que era o melhor. Não afligíamos minha mãe, e o tempo correria até o ponto em que o casamento pudesse fazer-se. Ao contrário, qualquer resistência ao seminário confirmaria a denúncia de José Dias. Esta reflexão não foi minha, mas dela. (ASSIS, 2009, p.95)

O capítulo sessenta e cinco mostra claramente a dissimulação tanto de Capitu, quanto de Bentinho. Numa conversa entre Dona Glória e Capitu, esta afirma que Bentinho daria um bom padre. Bentinho não gosta do que ouve, mas logo Capitu dá a sua explicação:

- 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, no quintal dela, recordando as palavras da véspera, e lançando-lhe em rosto, pela primeira vez, a alegria que ela mostrara desde a minha entrada no seminário, quando eu vivia curtido de saudades. Capitu fez-se muito séria, e perguntou-me como é que queria que se portasse, uma vez que suspeitavam de nós; também tivera noites desconsoladas, e os dias, em casa dela, foram tão tristes como os meus; podia indagá-lo do pai e da mãe. A mãe chegou a dizer-lhe, por palavras encobertas, que não pensasse mais em mim. (ASSIS, 2009, p. 123)

O narrador mostra que Capitu convence Bentinho que dissimular é o melhor que eles têm a fazer no momento. Ela diz a ele que se souberem de seus planos podem tentar

separá-los, então mentir é o melhor caminho. Aqui vemos que Bentinho fica orgulhoso porque Capitu sabe dissimular muito bem. E até ele mesmo entra nesse jogo dissimulando junto com ela. Não podemos esquecer que se trata de um narrador ficcional e que a intenção do mesmo é sair como inocente e culpar Capitu. Dessa forma a dissimulação está também na voz que nos fala.

Era isto mesmo; devíamos dissimular para matar qualquer suspeita, e ao mesmo tempo gozar toda a liberdade anterior, e construir tranquilos o nosso futuro. Mas o exemplo completa-se com o que ouvi no dia seguinte, ao almoço; minha mãe, dizendo tio Cosme que ainda queria ver com que mão havia eu de abençoar o povo à missa, contou que, dias antes, estando a falar de moças que se casam cedo, Capitu lhe dissera: "Pois a mim quem me há de casar há de ser o Padre Bentinho; eu espero que ele se ordene!" Tio Cosme riu da graça, José Dias não dessorriu, só prima Justina é que franziu a testa, e olhou para mim interrogativamente. Eu, que havia olhado para todos, não pude resistir ao gesto da prima, e tratei de comer. Mas comi mal; estava tão contente com aquela grande dissimulação de Capitu que não vi mais nada, e, logo que almocei, corri a referir-lhe a conversa e a louvar-lhe a astúcia. Capitu sorriu de agradecida.

— Você tem razão, Capitu, concluí eu; vamos enganar toda esta gente.

— Não é? disse ela com ingenuidade. (ASSIS, 2009, p 124)

No capítulo setenta e seis, Bentinho deixa transparecer o ciúme e não fica totalmente convencido com a explicação de Capitu porque, para ele, ela tinha o dom de dissimular. Ele apresenta sua fraqueza, mas justifica que a culpada pelo sentimento de traição é a própria Capitu e não ele. Com isso, mais uma vez tenta se isentar de qualquer culpa, jogando toda responsabilidade de suas ações e reações na mulher.

Tinha ambas as coisas. Quando soube a causa da minha reclusão da véspera, disse-me que era grande injúria que lhe fazia; não podia crer que depois da nossa troca de juramentos, tão leviana a julgasse que pudesse crer... E aqui romperam-lhe lágrimas, e fez um gesto de separação; mas eu acudi de pronto, peguei-lhe das mãos e beijei-as com tanta alma e calor que as senti estremecer. Enxugou os olhos com os dedos, eu os beijei de novo, por eles e pelas lágrimas; depois suspirou, depois abanou a cabeça. Confessou-me que não conhecia o rapaz, senão como os outros que ali passavam às tardes, a cavalo ou a pé. Se olhara para ele, era prova exatamente de não haver nada entre ambos; se houvesse, era natural dissimular. (ASSIS, 2009, p.138).

Segundo o narrador, a intenção de Capitu era se aproximar de Dona Glória – mãe de Bentinho e ela tanto fez que conseguiu. A inocente senhora não imaginava qual era a sua real intenção. Em momento algum imaginou que o objetivo de Capitu era impedir que sua promessa fosse cumprida. Capitu quando queria alguma coisa ia até o fim, não desistia no meio do caminho. A moça de origem pobre e amiga do filho vai ganhando espaço na família

Santiago, sobrenome que futuramente estaria no seu nome. No capítulo oitenta o narrador descreve o que a astuciosa Capitu tornou-se para sua mãe:

Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifesta por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura. (ASSIS, 2009, p.145)

No capítulo oitenta e um, o narrador apresenta uma rápida mudança de estado emocional de Capitu. No mesmo momento em que estava aparentemente cansada e comovida com a saúde da amiga Sancha, ela muda rapidamente sua aparência quando vê Bentinho. Com isso temos mais provas apresentadas pelo narrador de que Capitu era dissimulada, tendo até mesmo a capacidade de fingir com expressões faciais. Sancha era sua amiga, pela lógica ela deveria realmente estar abalada com a doença de uma pessoa querida.

O pai de Sancha recebeu-me em desalinho e triste. A filha estava enferma- caíra na véspera com uma febre, que se ia agravando. Como ele queria muito à filha, pensava já vê-la morta, e anunciou-me que se mataria também. Eis aqui um Capítulo fúnebre como um cemitério, mortes, suicídios e assassinatos. Eu ansiava por um raio de luz clara e céu azul. Foi Capitu que os trouxe à porta da sala, vindo dizer ao pai de Sancha que a filha o mandara chamar.

— Está pior? Perguntou Gurgel assustado;

— Não, senhor, mas quero falar-lhe.

— Fique aqui um bocadinho, disse-lhe ele; voltando-se para mim: É a enfermeira de Sancha, que não quer outra pessoa; eu já volto.

Capitu trazia sinais de fadiga e comoção, mas tão depressa me viu, ficou toda outra, a mocinha de sempre, fresca e lépida, não menos que espantada. Custou-lhe a crer que fosse eu. Falou-me, quis que lhe falasse, e efetivamente conversamos por alguns minutos, mas são tão baixo e abafado que nem as paredes ouviram, elas que têm ouvidos. De resto, se elas ouviram algo, nada entenderam, nem elas nem os móveis, que estavam tão tristes como o dono. (ASSIS, 2009, p. 146)

Outra postura dissimulada de Capitu é apresentada no capítulo oitenta e três quando Gurgel, o pai de Sancha retorna a sala e chama Capitu para atender sua filha. Neste momento, Bentinho fica totalmente sem jeito, enquanto Capitu ergue-se naturalmente como se nada demais estivesse acontecendo:

Gurgel tornou à sala e disse a Capitu que a filha chamava por ela. Eu levantei-me depressa e não achei compostura; metia os olhos pelas cadeiras. Ao contrário, Capitu ergueu-se naturalmente e perguntou-lhe se a febre aumentara.

- Não, disse ele.

Nem sobressalto nem nada, nenhum ar de mistério da parte de Capitu; voltou-se para mim, e disse-me que levasse lembranças a minha mãe e a prima Justina, e que até breve; estendeu-me a mão e enfiou pelo corredor. Todas as minhas invejas foram com ela. Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não? (ASSIS, 2009, p.148)

De toda forma a intenção do narrador é incriminar Capitu. Mesmo quando Bentinho dissimula, a culpa volta para ela: O narrador quer justificar que Capitu é o mal de Bentinho. Por causa dela ele mente para sua mãe, hipótese que nada combina com o personagem apresentado pelo narrador. Vimos no capítulo oitenta e oito que ele chega a inventar a desculpa para ir ao enterro do Manduca, sendo que sua real intenção era se encontrar com Capitu:

Não, a idéia de ir ao enterro não vinha da lembrança do carro e suas doçuras. A origem era outra: era porque, acompanhando o enterro no dia seguinte, não iria ao seminário, e podia fazer outra visita a Capitu, um tanto mais demorada. Bis aí o que era. A lembrança do carro podia vir acessoriamente depois, mas a principal e imediata foi aquela. Voltaria à Rua dos Inválidos, a pretexto de saber de sinhazinha Gurgel. Contava que tudo me saísse como naquele dia. Gurgel aflito, Capitu comigo no canapé, as mãos presas, o penteado. (ASSIS, 2009, p. 152)

Para o alívio de Bento, Escobar morre. Não que sua desconfiança fosse enterrada com o tal amigo, mas pelo menos era um problema a menos na sua vida, pois desde que Ezequiel nascerá à semelhança estre o filho e o amigo o atormentava dia a dia. Pronto. Ele morreu, E agora? O único jeito é encarar o velório sem deixar nenhuma ação de Capitu escapar. Ele observou todo movimento da esposa para reforçar e alimentar sua desconfiança.

No capítulo cento e vinte e três, o narrador quer mostrar que Capitu fingiu no momento do velório de Escobar. Ele diz que ela segura as lágrimas, se contém diante das pessoas e ainda afirma por meio da narrativa que Capitu consola a viúva no momento da dissimulação. Enquanto todos estavam desesperados no momento da despedida ela manteve-se firme. Para Bentinho era apenas mais uma cena promovida com magnitude.

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou algumas instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas. [...] As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 2009, p.203)

A conclusão de que Capitu havia dissimulado no velório de Escobar se deu no capítulo cento e vinte e seis. Para o narrador ela tinha uma paixão antiga pelo seu amigo e devido a situação, teve que se conter ao ver seu amado no caixão:

A razão disto era acabar de cismar, e escolher uma resolução que fosse adequada ao momento. O carro andaria mais depressa que as pernas- estas iriam pausadas ou não, podia afrouxar o passo, parar, arrepiar caminho, e deixar que a cabeça cismasse à vontade. Fui andando e cismando. Tinha já comparado o gesto de Sancha na véspera e o desespero daquele dia; eram inconciliáveis. A viúva era realmente amantíssima. Assim se desvaneceu de todo a ilusão da minha vaidade. Não seria o mesmo caso de Capitu. Cuidei de recompor-lhe os olhos, a posição em que a vi, o ajuntamento de pessoas que devia naturalmente impor-lhe a dissimulação, se houvesse algo que dissimular. O que aqui vai por ordem lógica e dedutiva, tinha sido antes uma barafunda de idéias e sensações, graças aos solavancos do carro e às interrupções de José Dias. Agora, porém, raciocinava e evocava claro e bem. Concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre. (ASSIS, 2009, p. 206)

O narrador insiste em criar a ideia de que Capitu era dissimulada, mas no capítulo cento e trinta e oito ele deixa transparecer a ideia de que algo a incomodou porque, pela primeira vez, ela pareceu pálida. Pareceu, o narrador não tem certeza, que talvez fosse imaginação dos seus próprios olhos. Aqui poderia ser uma prova que acontecesse o que acontecesse Capitu não era inocentada pelo narrador. Sempre ele achava algo para incriminá-la.

Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida. Seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentir, se pode chamar de um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises. Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fosse embora, e pediu-me que lhe explicasse... (ASSIS, 2009, p. 220)

Após discussões a partir da acusação que Ezequiel não seria seu filho e sim de Escobar, o casal iria se separar. Mas qual reflexo que essa notícia teria na sociedade da época? Então para poder disfarçar o acontecido, Bento planeja uma viagem para a Europa com a família. Assim seria mais tranquilo fingir que o casamento não chegaria ao fim. Então, na verdade Bento dissimula ao mentir sobre a viagem. Observamos no capítulo quarenta um que ele também fingia, mentia e dissimulava, ao ponto de criar uma situação somente com o intuito de enganar as pessoas que eram próximas ao casal.

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 Brasil.

Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. Um dia, finalmente... (ASSIS, 2009, p.224).

Outro episódio no qual Bentinho mente é o que narra o retorno de Ezequiel da Europa. A Prima Justina queria vê-lo, mas ela estava doente e pediu que levasse o rapaz até ela. Ele, por sua vez, tudo o que queria era esconder Ezequiel, pois para ele o garoto era bastante parecido com Escobar e imaginava que a única intenção da Prima Justina era comparar Escobar com Ezequiel. Para evitar o encontro Bentinho inventa uma história e diz que a Prima Justina estava muito doente e que ver Ezequiel poderia causar-lhe emoção, e isso poderia ser perigoso para ela:

Não havendo remédio senão ficar com ele, fiz-me pai de veras. A ideia de que pudesse ter visto alguma fotografia de Escobar, que Capitu por descuido levasse consigo, não me acudiu, nem se acudisse, persistiria. Ezequiel cria em mim como na mãe. Se fosse vivo José Dias, acharia nele a minha própria pessoa. Prima Justina quis vê-lo, mas estando enferma, pediu-me que o levasse lá. Conhecia aquela parenta. Creio que o desejo de ver Ezequiel era para o fim de verificar no moço o debuxo que por ventura houvesse achado no menino. Seria um regalo último; atalhei-o a tempo.

- Está muito mal, disse eu a Ezequiel que queria ir vê-la, qualquer emoção pode trazer-lhe a morte. Iremos vê-la, quando ficar melhor. (ASSIS, 2009, p. 229).

Pela sua densidade, *Dom Casmurro* é um livro múltiplo. Nele há leituras distintas e similares ao mesmo tempo. É um julgamento doloroso. Capitu é a ré e Bento Santiago o promotor. Nessa trajetória há fingimentos variados que se associam como um jogo na trama, assim como ressalta Rodrigues:

Portanto, o jogo artístico do fingimento implica aquilo que se esconde nas dobras da prosa poética: o próprio ato de criar. Assim, o texto-livro espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de auto-dissimulação criadora. Entre o concreto discursivo e a abstração do ideal aparente, entre as sombras e seus reflexos nas profundezas do céu e do mar, entre o sono e a vigília, geradores do dinamismo criador, a escritura do desassossego encontra o seu ser linguagem; aquilo que transita entre o absoluto e o relativo, entre o silêncio e a palavra: uma articulação em que a intensidade do objeto poético (emoções, percepções e imagens) é trazida pela linguagem e (re) trazida pela consciência poética como uma nova postura estética da arte literária. (1997, p. 95).

Não é só Capitu que dissimula em *Dom Casmurro*. Na obra percebemos várias marcas de dissimulação. O próprio narrador ficcional auto-dissimula ao nos contar a história a

partir de seu próprio ponto de vista. Não temos certeza de nada do que ele nos disse. Como se trata de obra de arte a dissimulação se faz presente também nas personagens que através dos seus mistérios tentam convencer o outro de seus sentimentos e propósitos.

## 1.2 Simulacro do simulacro: O outro de si

No jogo da enunciação machadiana, notadamente em *Dom Casmurro*, se faz visível o simulacro e a simulação em todo momento. É a marca do outro de si, como forma de disfarce. A discussão do simulacro em uma narrativa ficcional como na obra em estudo se dá porque o leitor se depara com uma única voz, um único olhar. O narrador se apresenta como depositário da verdade e é somente através dele que conhecemos os fatos sem podermos chegar a ter certeza da verdade. A dúvida paira na mente do leitor, pois não sabemos até onde vai à dissimulação do autor.

Dissimular é fingir não ter o que se tem, e se refere a uma presença. Simular é fingir ter o que não se tem, referindo uma ausência. A simulação parte, ao contrário, da utopia, do princípio da equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o edifício da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

O conceito de dissimulação se faz presente na narrativa em análise, referindo-se particularmente a Capitu. É o narrador quem cunha o termo:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada." Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. (ASSIS, 2009, p.67).

Como dissimular refere-se a uma presença, a dissimulação está completa no narrador, visto que esse tem olhos investigativos para apreciar a própria criação e saber que



ali há bem mais que meros traços de mimese. Da parte de Capitu, a dissimulação existe na interrogação que faz a Bentinho, se esse nunca havia visto traços como os seus. O destino de Capitu já estava traçado por Casmurro, sua privacidade desnudada por esse narrador, como no enterro de Escobar em que ele narra:

Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas. (ASSIS, 2009, P. 203)

Ao falar do gesto de Capitu amparando a viúva, o narrador exemplifica o ato de simular, uma vez que as imagens não se constituem como cópia fiel da realidade. Logo, a imagem do olhar de Capitu sobre Escobar é usada pelo narrador como artifício para simular a história. A narrativa transforma-se em imagem e essas passam a constituir o mundo narrativo. A imagem não constitui o objeto em si, mas é a sua representação, o simulacro.

Assim, a narrativa de *Dom Casmurro* resvala para uma história narrada em primeira pessoa, ou seja, um autor-narrador-personagem (Bento Santiago-Dom Casmurro), que anseia quase que de forma doentia, contar a sua própria história e unir as duas pontas da vida, num desejo de aprofundamento. Tudo aparece envolto no mais profundo fingimento, numa dissimulação característica. Tudo adquire nova conotação, novo signo:

Por outro lado, a ideia do fingimento como dissimulação da dissimulação, característica remete-me ao simulacro que delinea o perfil de quase toda a cultura da modernidade, sobretudo com base em sua segunda geração. Nessa cultura, a imagem se tornou a forma final da reificação. Significa dizer que houve uma desmaterialização da produção na sociedade de massa pós-industrial, o que permitiu a criação de uma linguagem tecnológica, a qual faria referência a um vazio da realidade, criando, em decorrência, um real aparente. Partindo desse pressuposto, a desmaterialização impulsiona o surgimento de simulacros que substituem o mundo real por outro artificial, o qual, graças aos recursos de linguagem, passa a ser referido, cada vez mais, a si mesmo, dentro da ordenação do próprio discurso que se auto-justifica e se auto-alimenta. Nesse contexto, a linguagem se torna independente, autônoma frente ao referencial externo no processo de comunicação: com o esvaziamento da realidade, o signo se emancipa de sua função referencial. (RODRIGUES, 2007, p. 89)

Como um signo que só se refere a si mesmo, a metanarrativa se constrói em simulacro e esse, por sua vez, deve ser entendido como uma construção artificial destituída de um modelo original. Simulacro e metaficção são elementos interdependentes na construção da narrativa literária. Por meio do simulacro o metanarrador cria um cenário em que projeta pela simulação seu engenho narrativo, um engenho que captura o leitor desavisado e o arrasta para

a tessitura narrativa que deve ser oblíqua, dissimulada, capaz de surpreendê-lo a ponto de afogá-lo nas águas revoltas da construção literária.

Embora a obra *Dom Casmurro* esteja circunscrita diacronicamente dentro um período literário chamado Realismo, ela opera com o avesso desse real pelo fato de ser, em si, um simulacro por constituir uma realidade diferente daquela que simula.

A obra apresenta um narrador que vivencia os seus problemas de ordem espiritual e filosófica. Com uma narrativa unilateral, é apresentado apenas um ponto de vista magoado e recalçado, o de Bento, homem inseguro, ciumento, cheio de mágoas e ressentimentos não resolvidos.

O Bentinho escritor aparece tanto falando do ato de escrever, desta “sarna de escrever [...], que não desprega mais”, como do compromisso de ser sincero e confessar “tudo o que importa à minha história”. (ASSIS, 1979, p. 13). É, na verdade, o duplo que se estabelece. Torna-se ele réu e advogado de defesa, o que faz instaurar a ambiguidade premente. Em todo momento, Bentinho busca por soluções num discurso ordenado e lógico. Há uma angústia existencial na busca de persuadir a si e aos outros: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”. (ASSIS, 1979, p.12). Tudo aparece envolto em incertezas e essas rompem na consonância do texto, com a prosa anteriormente linear, da forma em que destaca Blanchot:

Dizem que a arte é difícil, que o artista, no exercício dessa arte, vive de incertezas. Em sua preocupação quase ingênua de proteger a poesia dos problemas insolúveis, Valéry procurou fazer dela uma atividade tanto mais exigente por possuir menos segredos e poder refugiar-se menos na vaga de sua profundidade. Ela é, a seus olhos, essa convenção que inveja as matemáticas e que parece nada solicitar senão um trabalho ou uma atenção de todos os instantes. Parece então que a arte, essa atividade estranha que deve tudo criar, necessidade, objetivo, meios, cria-se, sobretudo, o que a constrange, o que a torna soberanamente difícil, mas também inútil para todo o ser vivo e, em primeiro lugar, para esse ser vivo que é o artista. Atividade que nem mesmo é um jogo, embora tenha dele a inocência e a futilidade. E, no entanto, chega um instante em que ela assume a figura mais necessária: a poesia é apenas um exercício, mas esse exercício é o espírito, a pureza do espírito, o ponto puro onde a consciência, esse poder vazio de se trocar contra tudo, converte-se num poder real, encerra em limites estreitos o infinito de suas combinações e a extensão de suas manobras. (2011, p. 90).

Preso a um quadro do passado, unir as duas pontas seria perscrutar a adolescência e velhice na busca de desmascarar as mentiras das quais foi vítima. Há uma evasão pela memória, fingindo o presente. Nesse aspecto as impressões parciais colhidas ao longo da vida

denotam um narrador fragmentado entre o real e a sua percepção de realidade. E a vida, no texto, segue do fictício pelo real:

A arte encobre a vida e a vida encobre a arte. O encobrir é o disfarce extremo do revelar, pois que uma preserva a história da outra. Desse modo; o retrato, a memória, os quadros e o diário de um revela, pelo encobrir, o outro real. Este é desfigurado na figuração. (RODRIGUES, 1997, p. 100)

Há um eu ambivalente que não realiza seu objetivo, como aparece ao fim da narrativa: “E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve!”. (ASSIS, 1979, p. 298). É a assumência de si mesmo, ainda que sob a proteção da autopiedade que, no contexto da arte e da dissimulação, trazem certo conforto para quem consegue avançar nesse processo.

### **1.3 A morte do autor real e o autor fingido**

Segundo Roland Barthes, desde que a escrita começa e o fato é narrado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, tem início o desfasamento, ou seja, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.

Ora como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas como preliminares, tudo árido e longo (ASSIS, 2009, P. 15).

De acordo com a teoria de Barthes, a escrita destrói toda voz, porque ela é “esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perde-se toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p. 19). Sendo assim, ao lermos a citação acima não podemos pensar que é a voz de Machado de Assis que nos fala. Quem fala é o narrador, pois quando a história começa o autor morre, perde sua identidade. Na verdade quem teve a ideia de escrever um

livro foi o Dom Casmurro e não Machado de Assis. Barthes deixa claro que não é o autor que fala, e sim a própria linguagem.

O escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tipo além do da enunciação, e todo texto é escrito “aqui” e “agora”. (BARTHES, 1984, P. 51).

Para Barthes, quando o autor perde poder, simultaneamente o leitor ganha autonomia. “Ele é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhum se perca, todas as citações de que uma escrita é feita.” (BARTHES, 1984, p. 53). Desse modo a obra deixa de ser de propriedade somente do autor e passa a ser do leitor, que apresentará diversas formas de leitura e interpretação. Ao relacionar o distanciamento entre a escrita e a leitura, Barthes apresenta uma relação entre autor e leitor. Assim, autor e leitor são elaboradores da obra, mas para que haja o nascimento do leitor deve ocorrer a morte do autor.

Quando morre um autor nasce um autor ficcional, isso porque para escrever, o autor deve deixar sua própria existência como pessoa e passar a ser o autor da ficção do texto. Este autor é quem apresentará a história para o leitor, que passa a existir a partir desse momento. Nesse ponto, o sair de cena do autor pode ser encontrada no próprio processo enunciativo. Se as memórias relatadas de modo cronológico e curricular pertencem a Bentinho, o relato não lhe pertence, pois o narrador é o outro de si, o da velhice, o Casmurro, que surge para contar a história, mimetizando a desaparecimento do autor real – Machado de Assis.

Desse modo, a morte do autor faz nascer, na obra de arte, a existência do autor ficcional, no estudo em questão, Machado de Assis deixa de existir, dando vida ao narrador personagem. Barthes, ao colocar em evidência a morte do autor viabiliza outra natureza de crítica para a obra: o autor, demiurgo da criação, é substituído por outros processos de crítica. Ele declara para espanto de muitos que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem. (...) é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 1984, p.65) real e atribui existência à figura inventiva: um simulacro do simulacro como visto em Dom Casmurro.

Com o afastamento do autor, o texto moderno deixa de ter essa referencialidade. Assim, ele não pode mais ser visto como um tecido, de certa forma, previsível e de larga interpretação. Uma vez convidado para decifrar o enigma, o leitor encontra-se diante da linguagem, que de forma alguma é despretensiosa, e sim intencionalmente trabalhada,

aprimorada, cujo objetivo é impressionar o leitor, de modo que o mesmo faça determinadas reflexões a respeito do texto. O material poético, dessa forma, passa a ser visto como destituído de qualquer materialidade, um tecido de citações, referências e ecos, um vasto repertório estereofônico, ou seja, reproduz sons na frequência de uma ópera, em diferentes ondas sonoras, como o prenuncia o narrador, no capítulo em que trata da ópera.

## 2. O LEITOR SUBENTENDIDO

*Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo.*

MACHADO DE ASSIS

Para que se escreve um livro? Pensando em quem? Qual o principal objetivo do escritor senão o leitor? É através dele que obra se realiza, cria vida e ganha outra dimensão que nem mesmo seu criador possa imaginá-las. No livro *Dom Casmurro*, o autor ficcional, narrador e personagem busca certa inteiração com o leitor, como se estivessem dialogando:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão [...]. a casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. [...] Quis variar, e lembrou-me escrever um livro [...]. É o que vais entender lendo (ASSIS, 2009, p. 14-16).

Temos, nos trechos, a fala do autor que prenuncia a presença do leitor, isto é, no enunciado do autor ficcional há a marca do leitor subentendido. Sem dúvida, a relação, no livro, entre autor e leitor vai além da simples tarefa de decodificação de signos do outro que lê. Existe uma relação íntima, reservada, pessoal, mas existe, também, um pacto de leitura, no qual o leitor segue a dinâmica do fazer literário machadiano. Essa interrelação causa certo estranhamento ao leitor menos avisado, porém, personaliza o constructo artístico, produzindo o fenômeno chamado de recepção e efeito estético.

Para tratar da relação autor-leitor-texto, diferentemente da estética tradicional que considerava a obra autossuficiente e a leitura como um ato fechado, surge a Estética da Recepção, direcionando o olhar para autor, obra e leitor. A Estética da Recepção contrapõe-se as correntes marxistas e formalistas, tais como a crítica sociológica, o novo criticismo, o formalismo russo e o estruturalismo que apenas consideravam as obras e os autores, deixando para segundo plano os leitores.

A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferente do modo com que ela trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como

sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento. [...] Ambos os métodos, o formalista e o marxista ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem primordialmente, a obra literária visa. (JAUSS, 1994, p. 23)

Assim, na estética tradicional como no marxismo, o leitor não era considerado. Não havia nenhuma preocupação de qual seria a reação, a postura dele diante a obra. Nessa linha, a obra por si já se bastava. Na escola formalista, o leitor não passava de um sujeito da percepção, ficando somente este atributo a ele. Tanto no método marxista ou formalista, o leitor não tinha a mesma relevância que passaria a ter diante a Estética da Recepção, onde o rompimento com o exclusivismo da teoria da produção foi proposto.

Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser desenvolveram a teoria do leitor que participa da obra como parte da criação da própria arte. A Estética da Recepção apresenta duas dimensões: uma se referindo a Fenomenologia, ou seja, ao leitor individual, defendida por Wolfgang Iser e outra interessada na dimensão coletiva da leitura, representada por Hans Robert Jauss. Para tratarmos do leitor subentendido usaremos Iser como suporte teórico.

Para Wolfgang Iser o texto literário é fruto da seleção que um autor realiza ao que sucede no mundo. Tal seleção se apresenta como um rompimento do real, permitindo várias formas de interpretação. Sendo assim, o texto literário em si não é completo, não se realiza sem o leitor. Somente a partir do leitor que o texto ganha vida, através de sua reação e suas inferências. Dessa forma, o texto literário assume duas funções: comunicar o que o autor disse e estimular as competências do leitor.

A relação entre texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo que nos envolvemos. O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em consequência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar. Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses. (ISER, 1999, p. 12,13)

Para Iser, quando lemos um texto nos movemos dentro dele praticando nossas competências, fazendo uma síntese, recompondo o escrito. E de certa forma nos envolvemos com a leitura, pois a mesma passa a fazer parte da nossa consciência. Então, compomos um novo contexto, a partir dos dados textuais do leitor, juntamente como os dados do autor. Para

alguns leitores a temática de *Dom Casmurro* pode ser ciúme; para outros, pode ser o fingimento do autor-ficcional e narrador diante do leitor, como técnica discursiva de sedução e convencimento a fim de dar a aparência de veracidade a um fato meramente ficcional. Para outros leitores, o tema se refere apenas ao adultério, à sedução de uma mulher. Sendo assim, a criação é orientada pelo texto/contexto, na qual o leitor constrói seu próprio contexto a partir do seu envolvimento com a obra. Essas possibilidades de leitura permitem a abertura da obra de arte. A escrita/escritura não se fecha e o leitor se torna co-partícipe do fazer artístico:

Quando o leitor se situa no meio do texto, seu envolvimento se define como vértice de protensão e retenção, organizando a sequência das frases e abrindo os horizontes interiores do texto. O que temos lido se afunda na lembrança, corta nas suas perspectivas, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio, contudo no desenrolar da leitura, despertam-se múltiplas facetas daquilo que possuímos somente na retenção, ou seja, o que lembramos é projetado num novo horizonte que ainda não existia no momento que foi captado; assim, cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente e, desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes do texto, para fundi-los de tal forma que a estrutura de horizonte da leitura se evidencia como ato elementar de criação. (ISER, 1999, p. 15, 16)

A construção do texto se dá através das protensões e retenções. O leitor entra em ação nos vazios do texto, dando sentido ao que foi lido. As expectativas (protensões) são fundamentais para elaboração desse processo, proporcionando abertura para o horizonte de leituras que se abre diante o movimento. Para Iser (1999), o texto só se completa quando há esse procedimento: o envolvimento obra e receptor.

Segundo ele, a leitura é um ato de comunicação onde autor e leitor estabelecem um diálogo a partir do envolvimento com a narrativa. O leitor tem consigo uma bagagem de ordem social, histórico e cultural. Logo a interpretação de determinado texto ocorrerá por meio do diálogo entre esse repertório do leitor e o texto. A mesma obra pode causar reações diversas. Dessa forma, cada leitor que se depara com a obra *Dom Casmurro* tem sua visão específica do texto. Não existe limite para as infinitas interpretações. Segundo Iser, os textos literários são elaborados pelo escritor com vazios que permitem a interferência do leitor. Quando há a intromissão do leitor os vazios são preenchidos com suas projeções.

O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por outro. (ISER, 1999, p. 107)



Para Iser os lugares vazios existem para que o leitor aja dentro do texto, sendo que de certa forma, sua atividade é controlada pelo texto. Mas sempre há sucesso nesta relação? Para Lima, “a comunicação entre texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto” (1979, p. 30.).

O leitor, segundo ele, pode ser identificado como estrutura do texto, ou seja, quando o leitor é uma construção textual disponibilizada para a apreensão do receptor e a estrutura do ato se dá quando o leitor é real tornando-se o sujeito da recepção.

Dentro da teoria da estética da recepção, Iser estava interessado no efeito que o texto causava no leitor. Fato que o difere de outros teóricos, pois foi ele que apresentou a concepção do leitor implícito.

À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem construir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. (ISER, 1999, p. 73).

Para Lima (1979, p. 30), o leitor implícito de Iser, seria “aquele capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado”. A concepção dos espaços vazios de Iser se deu a partir do conceito dos espaços indeterminados de Ingarden (1979). Porém, enquanto ele vê os lugares indeterminados como alvos de preenchimento por parte do leitor, Iser destaca a combinação que se espera entre os vazios existentes no texto e o leitor, pois é no ato da leitura que ocorre a comunicação entre os dois, justamente no preenchimento dos espaços vazios de acordo com sua bagagem cultural. Desse modo, o leitor implícito, descreve um processo de transferência em que as estruturas do texto são transformadas em experiências de leitura.

A postura do leitor em *Dom Casmurro* não é somente de mero espectador, mas sim de fazer reflexões sobre o que está sendo lido. De forma clara e direta o narrador dirige a palavra ao leitor por diversas vezes e cabe a ele preencher o espaço deixado pelo narrador.

A leitora, que ainda se lembrará das palavras, dado que me tenha lido com atenção, ficará espantada de tamanho esquecimento, tanto mais que lhe lembrarão ainda as vozes da sua infância e adolescência; haverá olvidado algumas, mas nem tudo fica na cabeça. (ASSIS, 2009, p. 185).

Como na citação acima, outras vezes o narrador também exigiu atenção por parte do leitor, pois somente com bastante aplicação será capaz de compreender a história e fazer as reflexões necessárias.

De acordo com a teoria de Iser o leitor implícito não tem existência real no primeiro momento. Ele se concretiza a partir da atividade de leitura. Sendo assim, ele não é um elemento simplesmente interno ao texto, mas se relaciona com o mundo no momento da sua concretização como leitor real. Segundo o autor “materializa o conjunto de pré-orientações que um texto ficcional oferece como condições de recepção a seus leitores possíveis” (ISER, 1999, p. 72).

Para Iser o leitor implícito vale das suas lembranças, expectativas, vivências e imaginação para criar um novo texto. Essa ideia remete-se a sua principal tese, a do efeito literário sobre o leitor: "só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares... mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecia. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha a primazia." (Iser, 1999, p.98).

Sem dúvida *Dom Casmurro* é um livro interativo. Durante a leitura, o leitor entra nos espaços vazios para tirar suas próprias conclusões. O fato da proximidade do narrador faz que a história se aparente bastante verossímil, convidando o leitor para viajar no interior do romance.

*Dom Casmurro*, quando foi lançado em 1900 teve sua recepção determinada pelos leitores. Durante praticamente sessenta anos a obra foi lida dentro da perspectiva que Capitu era uma mulher adúltera. Após o estudo de Caldwell outro olhar foi lançado sob a obra. Temas como dissimulação, mentira, ambiguidade, sentimento amoroso doentio passaram a ser estudados dentro do livro. *Dom Casmurro* continuará passando por inúmeras análises, pois é uma obra que tem uma temática inesgotável. Sua discussão vai muito além do tema adultério, pois Machado de Assis criou algo inédito em *Dom Casmurro*: o próprio narrador fala da sua vida, mas o leitor não tem provas para concretizar o que lê.

## 2.1 O pacto com o leitor

*Dom Casmurro* é um romance escrito, dissimuladamente, por um autor ficcional, narrador personagem que faz um pacto com o leitor. Em vários momentos notamos na obra

que o narrador busca manter certa cumplicidade com o leitor, dirigindo a fala diretamente a ele. Em *Dom Casmurro* essa busca pela proximidade com o leitor não é acidental, uma vez que o narrador precisará da simpatia do leitor para convencer a testemunha a seu favor, assim, tal posicionamento é fruto de planejamento.

Por outro lado, leitor amigo, nota que eu queria desviar as suspeitas de cima de Capitu, quando havia chamado minha mãe justamente para confirmá-las; mas as contradições são deste mundo. A verdade é que minha mãe era cândida como a primeira aurora, anterior ao primeiro pecado; nem por simples intuição era capaz de deduzir uma coisa de outra, isto é, não concluiu da minha repentina oposição que eu andasse em segredinhos com Capitu, como lhe dissera José Dias (ASSIS, 2009, p. 84)

Referindo-se diretamente ao leitor de forma explícita, o narrador o convida para viver a narrativa, pois só dessa forma ele compreenderá a história e firmará um pacto com autor. O leitor, nesse momento, já se colocou à disposição em conhecer seu relato, agora convencê-lo a acreditar na história cabe somente ao narrador. Nada garante que o leitor ficará no jogo até o final, e o próprio narrador sabe disso quando diz:

Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. (ASSIS, 2009, p. 92).

O narrador afirma que o que está escrevendo é quase inacreditável, mas verdadeiro, porque se passou em sua vida e que se o leitor ainda continua com o livro nas mãos é porque deve acreditar na veracidade. Neste momento pode haver certa reflexão por parte do leitor que está lendo e tirando suas próprias conclusões, mas de repente é interpelado pelo narrador.

Há um esforço notável e repetitivo do narrador para apresentar a ingenuidade de Bentinho. Ele quer a todo modo provar ao leitor que Bento Santiago caiu na armadilha de Capitu por amor. O narrador não quer ser julgado e se apresenta como vítima do enredo, para fazer com que o leitor fique do lado dele quando precisar:

Eis aqui como, após tantas canseiras, tocávamos o porto a que nos devíamos ter abrigado logo. Não nos censures, piloto de má morte, não se navegam corações como os outros mares deste mundo. Estávamos contentes, entramos a falar do futuro. Eu prometia à minha esposa uma vida sossegada e bela, na roça ou fora da cidade. Viríamos aqui uma vez por ano. Se fosse em arrabalde, seria longe, onde, ninguém nos fosse aborrecer. A casa, na minha opinião, não devia ser grande nem pequena, um meio-termo; plantei-lhe flores, escolhi móveis, uma sege e um oratório. Sim, havíamos de ter um oratório bonito, alto, de jacarandá, com a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Demorei-me mais nisto que no resto, em parte porque éramos religiosos, em parte para compensar a batina que eu ia deitar às urtigas- mas

ainda restava uma parte que atribuo ao intuito secreto e inconsciente de captar a proteção do céu. Havíamos de acender uma vela aos sábados... (ASSIS, 2009, p.96)

Durante a narrativa é visível à intenção que o narrador tem de estabelecer uma relação direta com o leitor. Sem aviso prévio ele interfere na narrativa referindo-se diretamente ao leitor, apresentando claramente a insegurança deste em desistir de conhecer sua história:

Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairecer a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia. Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era o nosso ninho de noivos, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas, não só as já conhecidas, mas ainda as que só serão descobertas daqui a muitos séculos. Foi grande fineza e não foi única. S. 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..." Em seguida, fez sinal aos anjos, e eles entoaram um trecho do cântico, tão concertadamente, que desmentiriam a hipótese do tenor italiano, se a execução fosse na terra; mas era no céu. A música ia com o texto, como se houvessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner. Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto. (ASSIS, 2009, p.173).

Como foi visto, a preocupação com o leitor é tamanha que o narrador, após uma longa descrição sobre o casamento, fala para o leitor descansar e afirma que não falará mais sobre o assunto porque todas as palavras que tinha para dizer já foram ditas. O narrador não queria de forma alguma que o leitor lesse sua obra simplesmente por ler. Ele espera atenção, pois só a partir haverá entendimento e poderá surgir a cumplicidade entre os dois. Essa constatação se deu no capítulo cento e dez:

A leitora, que ainda se lembrará das palavras, dado que me tenha lido com atenção, ficará espantada de tamanho esquecimento, tanto mais que lhe lembrarão ainda as vozes da sua infância e adolescência; haverá olvidado algumas, mas nem tudo fica na cabeça. Assim me replicou Capitu, e não achei tréplica. Fiz, porém, o que ela não esperava; corri aos meus papéis velhos. Em São Paulo, quando estudante, pedi a um professor de música que me transcrevesse a toada do pregão; ele o fez com prazer (bastou-me repetir-lho de memória), e eu guardei o papelzinho; fui procurá-lo. Daí a pouco interrompi um romance que ela tocava, com o pedacinho de papel na mão. (ASSIS, 2009, p. 185)

No capítulo cento e um mais uma vez o narrador justifica que contará um acontecimento, mas afirma que será breve, reforçando outra vez a ideia que já disse

anteriormente em relação ao abandono da leitura: “contarei o caso depressa” (ASSIS, 2009, p. 188). Logo em seguida se refere ao leitor duas vezes no mesmo parágrafo:

Procurei o fiscal, e foi como se procurasse o leitor, que só agora sabe disto [...]. Ao leitor pode parecer que foi o cheiro da carne que remeteu o cão ao silêncio. Não digo que não; eu cuido que ele não me quis atribuir perfídia ao gesto, e entregou-se-me. A conclusão é que se livrou. . (ASSIS, 2009, p. 188).

A obra vem em forma de autobiografia que narra à vida de Bento Santiago que viveu uma história de amor que não teve o final o feliz como nos romances tradicionais. Ao se colocar como vítima do enredo, o autor propõe um pacto com o leitor que passa a ser o seu ouvinte, conhecendo a história por um só ângulo: a voz de Dom Casmurro que sugere ser Capitu uma figura ardilosa, enchendo a narrativa de pequenos detalhes e induzindo o leitor a crer que ela o traiu com o seu amigo.

Agora , por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, 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. 1: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (ASSIS, 2009, p. 232).

No final do livro, o narrador faz um retrospecto para o início da história com a finalidade de selar de vez um pacto com o leitor. Ele explica que nenhuma outra mulher foi capaz de ocupar o lugar de Capitu, que talvez seja porque ela era única, com características inigualáveis como os marcantes e famosos olhos. Sua dúvida era saber se a Capitu mulher adulta da Praia da Glória era a mesma jovem da Matacavalos, ou se uma já estava dentro da outra como fruta e casca. Neste trecho o narrador ainda recorre a uma metáfora sobre o ciúme e volta a falar com o leitor dizendo que não estava enganado e cego pelo ciúme que sentia pela esposa, ela de fato sempre apresentou características que fidelidade não fazia parte da sua composição. Características que na verdade foram apresentadas através da narração em primeira pessoa:

Inicialmente consideraremos a narração em primeira pessoa em seu significado próprio, como uma forma autobiográfica, que relata eventos e experiências referidas ao narrador-eu. Por enquanto deixaremos de considerar a espécie narrativa em que um narrador-eu relata sobre terceiros. (HAMBURGUER, 2013, p. 223).

Para Kate Hamburger (2013), uma narrativa como *Dom Casmurro*, é uma autobiografia porque o próprio narrador nos apresenta relatos da sua vida. Toda a obra surge por meio da voz em primeira pessoa. Até as falas dos demais personagens são reproduzidas pelo narrador / eu. Ninguém mais tem o direito de se pronunciar a não ser o Senhor Casmurro. É somente através desta fala que vamos conhecendo a história. Através da apresentação do enredo, o narrador busca o envolvimento com o leitor.

Assim chorem por mim todos os olhos de amigos e amigas que deixo neste mundo, mas não é provável. Tenho-me feito esquecer. Moro longe e saio pouco. Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais que por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo. (ASSIS, 2009, p. 227)

Aqui o narrador outra vez busca a cumplicidade com seu leitor se colocando como vítima do enredo. Ele se resume como um homem triste e solitário, que tinha como único objetivo unir as duas pontas da vida, não que ele teria conseguido fazer isso efetivamente, mas era a sua tentativa.

*Dom Casmurro* é uma personagem que só existe na escritura. É um verdadeiro jogo: Machado de Assis inventou Dom Casmurro, que inventou Bentinho e toda a narrativa com um único objetivo de conquistar o leitor através da sua vitimização.

Portanto, a vida que se mostra não é a do autor real, mas de uma virtualidade que só existe de fato na escritura. Podemos nos lembrar das personagens-narradoras, Bentinho e Luís da Silva, dos romances *Dom Casmurro* (1996), de Machado de Assis, e *Angústia* (1979), de Graciliano Ramos. Bentinho dissimula, pela escritura, a sua própria não-existência (empírica). Por isso, tudo são lembranças que só podem existir de fato no ato dissimulado da escritura. (RODRIGUES, 2007 p. 22).

Dom Casmurro não existiu muito menos Bentinho, Capitu e a suposta traição. Tudo existiu e existe no plano literário, imaginário, ficcional. Capitu não traiu Bentinho. Foi Machado que traiu o leitor, induzindo-o a pensar que o adultério fosse real. E como se trata de um assunto de conhecimento comum, um pacto com o leitor foi estabelecido nesta relação.

Segundo Rodrigues (2007, p. 22), “o sentido de veracidade dos acontecimentos e dos eventos, nesses romances, é atribuído pelo pacto da leitura”. Em *Dom Casmurro* a autor orienta e explica os fatos o tempo todo para o leitor através de uma narrativa rica e cheia de pequenos detalhes. Nenhum detalhe está no livro sem um propósito, tudo tem um porquê. As

informações estão lá para dar mais veracidade a obra. Isso tudo acontece simplesmente com o objetivo de proporcionar mais envolvimento do leitor com a obra.

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos blocos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... (ASSIS, 2009 p. 14).

De acordo com Rodrigues (2007, p.23), “a relação entre o passado e o presente, supostamente vivido pela personagem-narradora, e a escrita que ela dá a esse passado revela, declaradamente, a impossibilidade de recuperar o tempo perdido na memória do presente”. Isso mostra ao leitor que, apesar dos fatos terem acontecido no passado, é ele quem identificará e construirá esses fatos como acontecimentos reais. De acordo com a autora “o leitor conhece esses acontecimentos por intermédio discursivo, com base nos vestígios remanescentes” (RODRIGUES, 2007, p. 23).

Em *Dom Casmurro* a narração sofrerá também a interferência do leitor que dará sua interpretação particular. Não sabemos a forma exata como isso acontecerá. Em alguns casos pode ser que o narrador convença o leitor de que realmente todo o narrado é verdade; já em outros casos o leitor poderá refletir ao ponto de duvidar da veracidade dos fatos.

## **2.2 A recepção produtiva**

A Estética da Recepção teve seu ponto de partida inicial na aula inaugural pronunciada por Hans Robert Jauss, em 1967, na Universidade de Constança. A partir daí houve a formação da conhecida Escola de Constança. Um dos mestres estudados por Jauss foi Hans-Georg Gadamer, autor do *Wahrheit und Methode – Verdade e Métodos* 2002 uma obra cujo tema é Hermenêutica Filosófica. Gadamer teve grande influência na teoria de Jauss.

Jauss construiu uma nova concepção para o leitor, não mais fundamentada na visão Marxista. Para ele o leitor deixa de ser apenas um decodificador e passa a ser um construtor de significados durante a leitura. Nesta perspectiva estabelece-se uma relação entre o livro e o leitor. Esta relação se dá através da bagagem cultural, social, enfim todas as

experiências de cada leitor específico. Estes fatores interferem no tipo da recepção que o leitor dará a obra.

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor - relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta - há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexos entre as obras literária. (JAUSS, 1994, p. 13).

A intenção de Jauss foi contrapor essas correntes e elevar o papel do leitor para um patamar mais importante, colocando leitor e obra num mesmo degrau de importância, tendo como referência a hermenêutica de Gadamer.

Quando a teoria da Estética da Recepção surgiu em 1960, de certa forma Jauss causou polêmica ao entrar em divergência com as correntes da atualidade. Ele passou a questionar o estruturalismo, que considerava o universo linguístico fechado, sem relação com o mundo.

Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica da “écriture”, e os impasses da literatura comparada com um fim em si. Tal propósito não seria alcançável através da panaceia das taxinômias perfeitas, dos sistemas semióticos fechados e dos modelos formalistas de descrição, mas tão só através de uma teoria da história que desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta. (JAUSS, 1979, p. 47, 48).

A Hermenêutica é o ramo da filosofia que estuda a interpretação, podendo referir-se à arte da interpretação ou a teoria e treino da interpretação. Segundo Gadamer, o significado de um texto nunca se esgota nas intenções do autor. Quando um texto sai do plano leitor e passa para o plano autor, a obra passa a fazer parte do contexto histórico do outro. Assim, o texto ganha novos significados, através da contribuição do leitor. Desse modo toda interpretação é situacional, ou seja, é fruto de um determinado contexto, de uma determinada cultura. Sendo assim, um texto não pode existir por si só.

A hermenêutica filosófica insere-se num movimento filosófico de nosso século que superou a orientação unilateral do factum da ciência, que era evidente e natural tanto para o neokantismo quanto para o positivismo da época. Mas a hermenêutica tem sua relevância para a teoria da ciência, na medida em que com sua reflexão no



âmbito das ciências descobre condicionamentos de verdade que não pertencem à lógica da investigação, mas que a precedem. (GADAMER, 2002, p. 509,510).

A função da Hermenêutica Filosófica é proporcionar a oportunidade para reflexões sobre todos os saberes, inclusive da Ciência. A filosofia de Gadamer não é sistemática, não é metódica e muito menos representa a produção de uma teoria do conhecimento, ela representa uma interpretação crítica e filosófica, que leva o leitor a questionar e buscar interpretar as definições apresentadas pela Ciência.

De acordo com Gadamer, uma obra como *Dom Casmurro*, será interpretada a partir de um diálogo entre o passado e o presente porque a experiência hermenêutica não é monológica como a ciência que tem suas definições fechadas, mas dialógica, pois pode provocar discussões, reflexões e conclusões. A hermenêutica vai além do que foi afirmado e comprovado pela ciência, uma vez que na ciência nada além do conceito é estudado ou até mesmo discutido. Neste caso a definição basta e encerra o assunto. Gadamer, em sua obra *Verdade e Método II* (2002) apresenta a observação que fez a respeito da ciência. Ele percebeu que a partir do seu desenvolvimento a existência da ciência foi se tornando inquestionável para muitas pessoas. Dentre desta perspectiva, tudo que estava além dela era sem valor, vazio, necessitando de conteúdo e investigação.

A conferência de 1967 apresentou sete teses que mostravam um novo modelo de história da literatura, baseadas na hermenêutica. A primeira tese trata da historicidade da Literatura não se dá pela cronologia das obras, mas pelo diálogo dinâmico com a obra literária por parte de seus leitores.

A segunda fala da experiência literária do leitor que pressupõe um “saber prévio” - conjunto de suas experiências, tanto de leitura quanto de vida, que desperta expectativas e aciona uma determinada postura emocional. O leitor que já viveu um caso de traição poderá ler *Dom Casmurro* com os olhos diferentes quem nunca passou por isso. A mulher que foi acusada injustamente de adúltera poderá colocar Capitu no seu mesmo patamar. O leitor inicial poderá acreditar fielmente em tudo que o narrador ficcional apresenta na obra. Já o leitor experiente poderá ter suas desconfianças, pois ele sabe muito bem que verossimilhança não é a verdade puramente dita e mesmo diante tantas constatações nunca deixará de acreditar que está lendo uma autobiografia ficcional. E que no plano da ficção tudo pode ser afirmado, cabendo ao leitor o julgamento.

A terceira diz respeito à distância estética – o afastamento ou não - coincidência entre o horizonte de expectativas do leitor e o horizonte de expectativas suscitado por uma

obra. Dentro da terceira tese, Jauss (1979, p. 32,33) diz: “há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente com o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a se formar aos poucos”. Podemos afirmar que *Dom Casmurro* é um exemplo dessa fala no que diz respeito à recepção. No ano que foi lançado, em 1900, a obra não era a primeira a falar desse assunto, mas foi a primeira obra que tratava de adultério em forma de autobiografia ficcional. Neste caso o leitor não teve a chance de conhecer a versão de Capitu sobre os fatos narrados por Dom Casmurro. Além disso, o narrador vai apresentando um perfil dissimulado de Capitu ao longo da narrativa.

Em uma primeira experiência de leitura da obra *Dom Casmurro*, o leitor poderá ter consigo várias informações a seu respeito. Existem dados que podem ser conhecidos facilmente como: *Dom Casmurro* é um clássico da Literatura Brasileira escrito por Machado de Assis, romance autobiográfico que narra sobre amor, mentira, dissimulação. Contrapondo estas informações tem a parte do leitor, que por sua vez traz a sua carga de informações. Sendo assim, o leitor e obra se colocam frente a frente para narrar à história. A obra já está pronta e o leitor no momento da leitura fará a decodificação e a construção de signos, de acordo com a teoria de Jauss.

Quando estamos diante de uma obra, alguma reação ela nos causa. É praticamente impossível um leitor ficar neutro diante as obras que aprecia. Segundo Jauss o leitor constitui um fator ativo que interfere no processo como a literatura circula na sociedade, mas essa ação do leitor não é particular. Nem todo leitor age de modo absolutamente singular.

Jauss (1979, p. 33) afirma que “é somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor [...]”. Ainda dentro da terceira teoria, as épocas e as sociedades constituem horizontes de expectativa dentro dos quais as obras se situam. Mas o que seriam expectativas? As expectativas são o conjunto de compreensão prévia do gênero, da forma e da temática das obras anteriormente conhecidas. Desse modo, as obras quando aparecem se deparam com o contexto atual: códigos vigentes, normas culturais, sociais e estéticas, preconceitos e ideologias. Todos esses dados fazem parte do saber prévio dos leitores, que determinaram a recepção da obra.

A quarta tese apresentada por Jauss afirma que os sentidos de um texto são construídos ao longo da história. O tempo histórico do leitor influencia na construção desses sentidos. A reconstrução do horizonte de expectativa de uma obra é um aspecto fundamental para a construção do sentido. *Dom Casmurro* em 1900 teve uma determinada leitura, na

atualidade a recepção não será mesma. Segundo Jauss o tempo em que o leitor está inserido faz toda a diferença na interpretação.

A quinta tese diz que o lugar de uma obra na série literária não pode ser determinado apenas em razão de sua recepção inicial. Leituras posteriores a modificam, pondo-a historicamente, em um momento diferente daquele que foi produzida. Na Estética da Recepção, as produções literárias são consideradas um conjunto aberto de possibilidades, uma vez que podem adquirir novos sentidos a cada leitura, o que permite um constante reavaliar dos textos literários. *Dom Casmurro* deve ser analisado não apenas no momento da leitura, mas também no diálogo com leituras anteriores. Desse modo vemos que o valor de uma obra vai além do que é apresentado na sua própria época.

A sexta tese diz que a história literária deve considerar as sucessivas recepções da obra ao longo do tempo e em relação à recepção no momento da sua produção. Ela faz referência ao corte sincrônico, no qual o caráter histórico da obra literária é visto pelo viés atual. Nessa tese a história da literatura busca um ponto de articulação entre as obras produzidas na mesma época e que proporcionaram rompimentos com o tradicional apresentando novos caminhos na literatura. O tema adultério não foi inaugural em *Dom Casmurro*. Antes tivemos *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, *O marido da adúltera* (1882), de Lúcio de Mendonça ou *O hóspede* (1887), de Pardal Mallet. Estes livros constituíam o conjunto de obras que possivelmente os leitores de *Dom Casmurro* fizeram antes dele. O rompimento foi diante da forma que *Dom Casmurro* veio até nós, através de uma autobiografia ficcional confessional. Deixando apenas o narrador falar e não dando o direito de defesa a esposa. Em *Dom Casmurro* o narrador conduz o relato a partir de sua verdade, dizendo tudo a respeito de todos e se colocando como correto e vítima da situação.

Finalizando as teses de Jauss (1979), a sétima observa os aspectos diacrônico e sincrônico e compreende a experiência cotidiana do leitor, rompendo com seu horizonte de expectativas, possibilitando uma visão crítica quanto à leitura da obra em questão e quanto à leitura de obras posteriores. Além do efeito estético, o efeito social, ético e psicológico também é considerado.

Muitos críticos discutiram a temática presente na obra e as conclusões foram diversas de acordo com a época em que foram produzidas. A crítica Lúcia Miguel Pereira (1949) disse: “Capitu, se traiu o marido, foi culpada – ou obedeceu a impulsos e hereditariedades ingovernáveis? é a pergunta que resume o livro.” (Pereira, 1949, p. 175). A conjunção “se” dá a nuance de possibilidade. E a explicação depois da conjunção “ou”,

justifica a traição caso ela realmente tenha acontecido. Já Augusto Meyer (1986) não teve dúvida e registrou:

Capitu mente como transpira, por necessidade orgânica. [...] Em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raízes da inocência animal. Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado. (MEYER, 1986, p. 224)

Meyer (1986), diz que não há dúvidas a respeito das colocações do narrador, pois Capitu tem um caráter duvidoso, é amoral e esbanja sensualidade. Dessa forma ele contrapõe o pensamento de Lúcia Miguel Pereira. (1949, p.175): "Capitu, se traiu o marido, foi culpada – ou obedeceu a impulsos e hereditariedades ingovernáveis? é a pergunta que resume o livro".

Como já dissemos anteriormente, em 1960 Helen Caldwell inova a crítica machadiana, especialmente em relação ao livro *Dom Casmurro*, ao defender sua tese de doutorado nos EUA. O fruto dessa pesquisa foi o livro *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis* (2002). A estudiosa monta um cenário indicando como se a obra fosse uma peça judicial cujo objetivo é condenar Capitu, e o inusitado é que a autora se apresenta como uma advogada de defesa de Capitu. Ao fazer isso, ela coloca Bento Santiago no banco dos réus e inocenta Capitu.

[...] no final de sua estória [...] o porquê de publicar nos atinge em cheio. Os capítulos CXXXVIII–CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. [...] No capítulo final (CXLVIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A “narrativa” de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. [...] O argumento funciona da seguinte forma: ele, Santiago, não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada. Caso os leitores o julguem inocente, ele estará limpo a seus próprios olhos (Caldwell, 2002, p. 99). [...] Praticamente três gerações – pelo menos de críticos – julgaram Capitu culpada. Permitam-nos reabrir o caso. (CALDWELL, 2002, p.100).

Caldwell desmonta toda leitura feita durante sessenta anos, pois todos os indícios conduziam a narrativa para o ponto de vista do narrador, corajosamente ela se opõe à crítica literária e defende a inocência de Capitu, que até então, era para os críticos, uma mulher exatamente como Dom Casmurro a descreveu: ardilosa, pérfida, mentirosa e amoral. E Bento Santiago o pobre menino que fora prometido para o Seminário, através de uma promessa da sua mãe, e o homem velho, sisudo, amargurado e infeliz porque sofrera a traição da sua amada esposa com o seu melhor amigo. De forma revolucionária, Caldwell muda radicalmente a análise do tradicional romance.

Ela mostra que o narrador personagem se coloca como vítima, na intenção de apenas convencer o leitor da sua verdade falsa. Segundo Caldwell, na realidade, o narrador só queria recriar a sua própria imagem, com a finalidade de sair como o certo da história:

A conclusão à qual Santiago gradualmente leva o leitor é que a traição perpetrada por sua adorável esposa e seu adorável amigo age sobre ele, transformando o gentil, amável e ingênua Bentinho no duro, cruel e cínico Dom Casmurro (CALDWELL, 2002, p.100).

O objetivo do narrador é se isentar de qualquer culpa. Até mesmo os seus supostos defeitos ele transfere a responsabilidade para Capitu. É bem claro no texto que ele era ciumento e que na velhice se tornou um homem amargo, frio e pessimista. Porém segundo ele, tudo foi reflexo do comportamento de Capitu.

Como se fosse detetive Caldwell analisa ponto por ponto do livro: nomes, fontes, simbologias. Tudo para defender Capitu e acusar o acusador. Sendo assim, tudo que o narrador personagem apresenta é observado com total desconfiança.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Caldwell, John Gledson (1986) afirma que *Dom Casmurro* pode ser visto uma peça de ficção útil e ao mesmo tempo destrutiva. E que estamos acostumados com a ideia que a função do filósofo é crítica. Acostumados como estamos à ideia de que o papel do filósofo é em grande parte crítico – ou seja, o de destruir hábitos mentais arraigados e errôneos –, talvez seja conveniente ver *Dom Casmurro* como uma peça de ficção, útil e destrutiva sob essa forma. E nessa medida o igual, sim, cura o igual: o livro nos agarra – ou deveria agarrar – em algum ponto, fazendo-nos reconhecer Bento como nosso irmão. Quando percebemos todas as ilações desse fato, é que o romance começa a produzir sua cura (GLEDSON, 1986, p. 182).

Gledson afirma que *Dom Casmurro* não é um romance realista no sentido de que nos apresenta abertamente os fatos, sob forma facilmente assimilável. Apresenta-se com eles, mas temos de ler contra a narrativa para descobri-los e conectá-los por nós mesmos. Na medida em que assim procedermos, descobriremos mais não só acerca dos personagens e dos acontecimentos descritos na história, mas também sobre o protagonista, Bento, o próprio narrador (GLEDSON, 1986, p. 14).

Roberto Schwarz apresenta uma conclusão a respeito da lógica do tribunal em dois escritos. O primeiro parecer foi em “*A poesia envenenada de Dom Casmurro*” (1991) e o segundo em “*Um mestre na periferia do capitalismo*” (2000).

Por estratagema artístico, o Autor adota a respeito uma posição insustentável, *que, entretanto é de aceitação comum*. Ora, a despeito de toda a mudança havida, uma parte substancial daqueles termos de dominação permanece em vigor cento e dez anos depois, com o sentimento de normalidade correlato, o que talvez explique a obnubilação coletiva dos leitores, que o romance machadiano, mais atual e oblíquo do que nunca, continua a derrotar. (SCHWARZ, 1991, p. 12).

O livro [*Dom Casmurro*] tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal [...]. 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 o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis. [...] / Também o avanço seguinte se deveu a um crítico de fora, John Gledson, num livro cheio de perspicácia e espírito democrático. (SCHWARZ, 2000, pp. 9 e 11).

Schwarz apresenta a ideia de um romance escrito não só contra o autor ficcional, mas principalmente contra o leitor, que se torna vítima através da sedução da fala do narrador que a todo custo tenta convencer que não está faltando com a verdade.

Durante os primeiros sessenta anos de sua publicação, os críticos conduziram as pesquisas reafirmando o que o narrador personagem expôs. Desse modo tudo estava conforme o planejamento do narrador. Ele no papel de vítima da situação e sua esposa culpada. Sendo assim, todo seu esforço para provar que Capitu tinha o comportamento duvidoso tinha sido válido.

Em 1960, após a defesa da tese de Caldwell as discussões tomaram outro rumo, pois Capitu deixa de ser acusada e ganha a defesa da estudiosa. O tom da discussão em torno do desfecho da história mudou completamente. Toda comodidade que havia em relação à interpretação da obra é desmontada.

*Dom Casmurro* já criou várias discussões e continuará criando, pois seu tema universal desperta interesse a leitores e críticos da literatura em todo o mundo. Seu assunto é inesgotável, mesmo diante de uma temática tão usada, a obra desperta a curiosidade. Machado não quis apresentar uma história de traição no estilo de Flaubert. Sua ideia foi inovar fazer algo que até então era novo. Ele escreve o texto com várias marcas de acusação, mas não expõe provas concretas. Não que ele não queria acusar explicitamente Capitu, seu objetivo era esse, mas ele queria que a aceitação de sua verdade partisse livremente do leitor.

Seguindo a linha de pensamento defendida na estética da recepção, onde o leitor tem papel fundamental na constituição do texto, notamos que a relação leitor /obra passa é essencial no texto de *Dom Casmurro*. O tempo todo o narrador busca aproximar essa relação, chamando o leitor em vários momentos. Ele insinua para o leitor que se ele estiver cansado

pode largar a obra, ele chama o leitor de amigo, ele faz tudo que pode para ter para ele essa importante testemunha.

### 3. O RELATO RETROSPECTIVO E A ATEMPORALIDADE DISCURSIVA

*O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. 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; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo.*

MACHADO DE ASSIS

*Dom Casmurro* é uma obra escrita através do relato retrospectivo porque é uma narrativa de acontecimentos do passado, onde o narrador volta para si mesmo e apresenta as experiências vividas juventude e vida adulta. A história de vida de Bento Santiago é uma criação de Dom Casmurro através da arte do próprio romance que, ao narrar sua vida através de lembranças da sua memória, recria-se. Quando ele se põe a escrever está com cinquenta anos de idade, e apresenta tudo de forma subjetiva, pois os acontecimentos são expostos através da visão do próprio narrador autobiográfico ficcional.

A voz do autobiográfico demonstra que o fundamento da sua arte não está na redução de seu discurso do outro, mas no multiplica-se como discurso, pois é linguagem literária, e esta atribui ao indivíduo identidade múltipla facilitando, conseqüentemente, a compreensão [...]. (RODRIGUES, 2007, p. 132).

A voz do narrador autobiográfico em *Dom Casmurro* é pura arte, pois não basta a si mesma, ela se multiplica no discurso através do outro, ou melhor, dos outros. Nenhum personagem tem o poder da fala na obra, tudo é relatado pela voz do narrador ficcional.

O discurso introspectivo é construído, desse modo, pela confiança dirigida para fora da própria personalidade: a existência literária, a Deus-arte. Em suma, o exame introspectivo puro e solitário acontece na confiança no discurso literário como uma alternativa absoluta. (RODRIGUES, 2007, p. 133).

A palavra autobiografia sugere veracidade dos fatos. O leitor, ao se deparar com *Dom Casmurro*, constatará que se trata de um texto autobiográfico relatado através do discurso retrospectivo. O narrador ficcional ocupa metaforicamente o lugar do real, sendo assim, a verdade existe somente no plano literário, pois se trata de uma ficção.

O princípio construtivo da introspecção-confissão é a auto-objetivação que se manifesta no ato de excluir o outro em si e no mundo da criação, e no qual apenas a relação pura de um eu consigo mesmo poder ser o fundamento organizador do discurso. (RODRIGUES, 2007, p. 129).



Segundo Rodrigues a principal fundamentação da introspecção-confissão consiste em excluir o outro no momento da criação. Observamos isso em *Dom Casmurro* logo no início da narrativa. O narrador afirma que vive só, se isso aconteceu é porque ele excluiu completamente todos da sua vida – ato de excluir. Afirmamos dessa maneira porque ele próprio criou a história, então a solidão foi proposital. Para se relacionar apenas consigo mesmo, manda construir e pintar uma casa no Engenho Novo semelhante a casa que viveu em Mata-cavalos:

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido. Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. (ASSIS, 2009, p. 14).

*Dom Casmurro* foi escrito em 1899 e teve a sua primeira publicação em 1900, mas é um livro atual, se tornou uma obra atemporal. Transita no tempo sem pertencer ao passado, ao presente e ao futuro. É um livro que desperta muito interesse na modernidade, porque vai além dos romances tradicionais, pois o suspense do enredo acontece depois do momento que o livro poderia ter acabado no tempo posterior ao casamento do protagonista. Depois de todos os acontecimentos a narrativa termina da mesma forma que o livro iniciou. Quando o narrador diz “Vamos à História dos Subúrbios”, ele possivelmente está dizendo: Vamos para minha história, que vou escrever agora com a pena na mão, na casa no Engenho Novo, na Rua Matacavalos e todos os fantasmas que me cercam.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à História dos Subúrbios. (ASSIS, 2009, p.233).

Estamos tratando de uma história de amor, que tem em sua essência o que em um relacionamento mais causa temor: o adultério. É justamente na questão da traição e do mistério que ronda o final da história que se encontra a atemporalidade da narrativa. Falar sobre infidelidade é um assunto polêmico e sempre será um tema atual, independente da época.

Graças a esses elementos, *Dom Casmurro* tornou-se uma obra muito estudada, não somente no campo literário, mas despertando o interesse também em psicólogos, psicanalistas e feministas de diferentes épocas. Esta obra difere das outras com a mesma temática devido à construção dos personagens, especialmente na postura do narrador e a figura emblemática de Capitu. Destacamos também a relação autor e leitor, que é estabelecida desde o início da narrativa.

O assunto atemporal que permeia o texto faz de *Dom Casmurro* um livro que pode ser (re)lido em qualquer momento, pois sempre continuará surpreendendo, maravilhando e intrigando seus leitores atentos que, de forma alguma, ficarão inertes diante da obra.

### **3.1. O eu atual e o eu retrospectivo**

A narrativa em primeira pessoa é um dos recursos literários explorado por Machado de Assis. A intenção é concentrar a narrativa na voz do narrador, que também é personagem. Isso possibilita uma série de recursos.

*Dom Casmurro* é uma história narrada em primeira pessoa. O narrador se coloca como escritor, dividindo-se em dois: o eu atual que é quando ele põe a pena na mão para escrever e o eu retrospectivo que é o eu que segundo ele, viveu tudo aquilo que está sendo narrado.

O eu atual (*Dom Casmurro*) viaja para o mundo do eu retrospectivo (*Bento Santiago*). O narrador relata tudo como se fosse uma câmera que tivesse gravado e agora apertamos o play para a exibição da história. A narrativa é composta por flashback, o tempo todo o eu atual resgata na memória os acontecimentos da vida passada, fazendo assim uma retrospectiva.

Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo. (ASSIS, 2009, p. 16).

Dom Casmurro (eu atual) busca o resgate na memória através do passado (eu retrospectivo), ou seja, forma subjetiva. Ele narra à versão pessoal de sua vida e das vidas dos demais personagens da história. Seu objetivo era promover o reencontro com as pessoas que foram componentes da sua história com a expectativa de reconstruir sua própria vida. No segundo capítulo o narrador diz: O meu fim era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui (ASSIS, 2009, p.15). O próprio narrador afirma que não atingiu seu propósito de compor os acontecimentos de sua vida (o que foi) e nem mesmo o que teria sido (o que fui). Ele diz que é possível reconstruir o tempo vivido se lembrando, mas sem nunca reviver aquilo que já passou, tendo-se apenas a sensação de que a narração da própria história poderia trazer de volta aquilo que se viveu.

Talvez Bento Santiago (eu retrospectivo) não tenha compreendido o que aconteceu com ele. Fazendo com que Dom Casmurro (eu atual) tenha dificuldade ao narrar. É possível também que o narrador tenha visto todos somente pelo lado emocional, fato que teria conduzido a narração em si.

O eu atual e o eu retrospectivo se relacionam o tempo todo durante a obra. Um necessita do outro para composição da arte, pois um dos objetivos do narrador é fazer a junção das duas pontas da vida. Quando o narrador se refere a palavra velhice ele está falando do eu atual, e quando fala em adolescência ele está se referindo ao eu retrospectivo e das suas lembranças do passado.

O passado retido na memória provoca no eu dissimulado a possibilidade de viver um tempo perdido como um tempo presente. Do mesmo modo, o autor real, encoberto pelo autor ficcional, vivencia todos os tempos pelo poder da sua arte do imaginar. (RODRIGUES, 2007, p. 123).

O passado e o presente se cruzam dando um tom de dualidade no texto através do eu atual e o eu retrospectivo, dividindo em dois uma só pessoa: o Bento Santiago que se torna o Dom Casmurro na velhice. O retorno ao passado pode ser uma tentativa para justificar o fracasso da sua vida que foi seu casamento com Capitu. Ele invoca o passado na tentativa obter ajuda na sua narrativa.

Foi aí que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcaçavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta do ter, mas o do Fausto. Aí vindes outra vez, inquietas sombras...? (ASSIS, 2009, p. 16)

A narrativa surge através da memória do eu atual que cria a possibilidade de resgatar fatos da sua memória fazendo uma retrospectão. O narrador refaz a trajetória da vida de Bento Santiago através da escrita apresentando ao leitor uma história envolvente e misteriosa. Esse próprio afirma que vive sozinho “Vivo só, com um criado” (ASSIS, 2009, p. 14), e que seus vizinhos não tem afeição nenhuma a ele devido ao seu modo de ser. E por causa disso acabaram o apelidando de Dom Casmurro:

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim, alguns em bilhetes: "Dom Casmurro, domingo vou jantar com você."--"Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renania; vê se deixas essa caverna do Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo."--"Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe camarote, dou-lhe chá, dou-lhe cama; só não lhe dou moça. (ASSIS, 2009, p. 13).

O eu atual em Dom Casmurro começa sua narrativa a partir do mês de novembro de 1857, data na qual ele mal tinha quinze anos e Capitu quatorze: “Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze semana passada; são dois criançolas” (ASSIS, 2009, p. 17). Desse modo, o eu retrospectivo relata a história quase trinta e cinco anos depois através da sua memória.

Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. (ASSIS, 2009, p.16)

O narrador na voz do eu atual vai relatando a história através dos acontecimentos com o eu retrospectivo, o jovem Bento Santiago, filho de uma mãe religiosa, que foi prometido a Deus através de sua mãe, mas se apaixona perdidamente por Capitu e todo enredo se inicia:

— 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.  
 — Que dificuldade?  
 — Uma grande dificuldade.  
 Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua.  
 — A gente do Pádua?

— Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (ASSIS, 2009, p. 17)

O trecho citado é a primeira preocupação do narrador. Ele escuta uma conversa entre José Dias e Dona Glória. Na ocasião, a mãe de Bentinho pretende colocá-lo no seminário. Um irmão de Bentinho havia falecido, e a mãe fizera uma promessa que se o próximo filho fosse homem ele seria padre. Na conversa, Dona Glória fica sabendo da amizade entre seu filho e Capitu. Bentinho fica com raiva de José Dias, por ter contado isso para sua mãe. Capitu toma conhecimento da descoberta da mãe de Bentinho e segundo o narrador, já começa a planejar uma forma para que Bentinho não entre na vida religiosa, mas nada adianta, apesar de todo esforço, a mãe segue firme com o propósito. Antes de partir, os dois fazem uma promessa de se casarem um dia.

No Seminário Bentinho conhece Ezequiel de Souza Escobar, logo Capitu é apresentada a ele. Enquanto Bentinho está estudando para se tornar padre, Capitu se aproxima de Dona Glória, que passa a gostar da nova amiga. Para resolver o problema do filho que estava a contragosto no Seminário, a mãe resolve procurar o papa para juntos acharem uma solução. Mas é Escobar que apresenta a solução do caso. Ele afirma que a mãe prometeu a Deus um sacerdote, que não necessariamente precisa ser seu filho. Então para ocupar o lugar dele um escravo é enviado e ordena-se padre. Bentinho então vai estudar direito e torna-se o doutor Bento de Albuquerque Santiago. Logo em seguida acontece o tão esperado casamento. Escobar, o amigo de Bentinho, casa-se com Sancha, uma amiga de Capitu da época da escola. Tudo vai indo muito bem entre o casal Bento e Capitu, só a demora em ter um filho que aflige o casal. E já Escobar e Sancha não tiveram a mesma dificuldade, pois foram pais de uma linda menina que recebe o nome da amiga do casal: Capitolina. Após algum tempo o filho desejado nasce: forte, bonito e esperto. E para retribuir a homenagem colocam o nome de Ezequiel no garoto. Frequentemente os casais estão juntos. Bento passa a enxergar uma enorme semelhança entre seu filho e seu amigo. Em certa aventura, Escobar morre afogado. Bento ainda continua fazendo comparações entre o filho e o amigo e decide então se envenenar, mas quando Ezequiel entra em seu escritório, pensa em matar o menino, porém desiste. Ele fala para o menino que não é seu pai, Capitu escuta e lamenta-se pelo ciúme do marido. Depois de muitas discussões decidem separar-se. Ele para tentar camuflar a situação organiza uma viagem com a família para a Europa. Ele volta

sozinho para o Brasil, e dia a dia vai se tornando amargo. Capitu morre no exterior e Ezequiel volta e tenta manter relação com ele, mas tudo é em vão. Ezequiel adoece e morre de febre tifoide. Triste, fechado, sisudo e nostálgico, o narrador constrói uma casa que lembra sua casa quando criança. E se põe a escrever minuciosamente e com riqueza de detalhes, todos os fatos citados aqui. Agora cada um de nós, leitores, decidiremos a forma esse texto fará sentindo.

Já foi dito que a obra é feita através da retrospectão do narrador, mas o próprio eu atual afirma para o leitor que sua memória não é boa e reforça a descrição com exemplos para deixar isso bem claro:

Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique. Um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exactamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta.

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. (ASSIS, 2009, p. 112)

Se o próprio narrador afirma que sua memória não é confiável, o que esperar dessa relação do eu atual com o eu retrospectivo? A história não é só memória do eu atual e sim imaginação também. Talvez a afirmação da falha na memória seja uma justificativa de alguma coisa, ou mesmo uma possível prova da sua ingenuidade. O narrador ficcional é traiçoeiro, pois tem em suas mãos o poder de escrever o que bem entender, o que sentir desejo de colocar no papel ali estará sem nenhum tipo de regra. Não há limites para a imaginação, ela é abstrata. Qualquer pessoa pode imaginar livremente o que desejar sem nenhuma censura. Se o teor da obra é a suspeita da traição, ela pode ter acontecido ou não. Caso não, tudo foi apenas delírio do eu atual, que ao sentir bastante ciúme, criou a traição em sua mente. É nesse invólucro cheio de mistérios que a narrativa acontece. Dentre dessa perspectiva, o crítico Antônio Candido (1970) observa:

Outro problema que surge com frequência na obra de Machado de Assis é o da relação entre o fato real e o fato imaginado (...). Um dos seus romances, *D. Casmurro*, conta a história de Bento Santiago, que, depois da morte de seu maior amigo, Escobar, se convence de que ele fora amante de sua mulher, Capitu, o

personagem feminino mais famoso do romancista. A mulher nega, mas Bento junta uma porção de indícios para elaborar a sua convicção, o mais importante dos quais é a própria semelhança de seu filho com o amigo morto. Como o livro é narrado pelo marido, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a sua visão das coisas, e que para a furiosa “cristalização negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso (como a de Capitu com a mãe de Sancha, mulher de Escobar). Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. (CANDIDO.1970, p.67).

O narrador utiliza o discurso das outras personagens para colocar suas ideias. Por diversas vezes vemos diálogos entre elas, mas o narrador deixa a própria personagem falar, talvez para dar mais veracidade à obra, uma vez que ele mesmo disse que sua memória não era garantida. Um exemplo claro dessa afirmação é quando o eu atual apresenta as características de Capitu através da fala de José Dias – o agregado da família:

- Juro. Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, «olhos de cigana oblíqua e dissimulada.» Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... (ASSIS, 2009, p. 67)

Com a intenção de apresentar veracidade nos fatos e para não levar o título que somente o eu atual julga Capitu, o narrador apresenta em forma de lembrança uma definição dos olhos dela feita por outro personagem. Expressão que está eternizada na Literatura Brasileira: olhos de cigana oblíqua dissimulada. Quantas vezes essa expressão já foi analisada, imaginada e interpretada? Dizem que os olhos são espelhos da alma, o que esperar dos olhos de Capitu? Já a expressão cigana, de acordo com o Dicionário Web, significa povo errante e miserável, de procedência indiana, que, fugindo à invasão mongólica, se distribuiu por todo o mundo, falando dialetos que são corrompidos, e empregando-se ora em enganar vendedores ou compradores de gados nas feiras, ora na pirataria. E o que seria uma pessoa oblíqua dissimula? A resposta é simples: Capitu.

### 3.2 A escritura da escritura: o tempo da narrativa

Para Tzvetan Todorov (1979, p. 138) uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Vemos isso claramente em *Dom Casmurro*, pois a obra começa com a anunciação da escrita de uma história, a História dos Subúrbios, mas em seguida surge um empecilho que atrapalharia a narração, pois era preciso documentos e datas.

Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos relativas à cidade; era obra mais modesta, mas exigia documentos e datas preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram e falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. (ASSIS, 2009, p. 15)

Diante disso Dom Casmurro recorre a sua memória para escrever a narração, na tentativa de unir as duas pontas da sua vida: velhice e adolescência. A obra é totalmente retrospectiva, fazendo valer apenas o registro da memória do narrador. Há uma linearidade dentro dos acontecimentos enquanto ele conta sua história desde o momento que ouve sua a conversa entre sua mãe e José Dias até o momento que narra à morte de Ezequiel no antepenúltimo capítulo.

A divisão do tempo é visível: no primeiro momento, no tempo presente, há a anunciação do livro. O narrador discorre sobre o ocorrido no trem e explica o seu nome. Logo após vem a anunciação da criação da obra: Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão (ASSIS, 2009, p. 14). No segundo momento, há o resgate ao passado, quando a história em si é narrada, primeiro a adolescência de Bento, o amor entre ele e Capitu, os planos para que ele não fosse para Seminário, a ida e a saída do Seminário, o casamento do casal, a demora no nascimento do filho, o nascimento da criança e a semelhança com Escobar, à morte de Escobar, a separação do casal, a morte de Capitu e de Ezequiel. O terceiro momento que é a reflexão dos acontecimentos que na verdade é à volta ao início, ao presente: Vamos à História dos Subúrbios (ASSIS, 2009, p. 233).

Em *Dom Casmurro* a sequência dos acontecimentos surge em forma de relato memorialístico. No início da obra o tempo concreto, que é o presente, quando o narrador põe a pena na mão para escrever a obra há uma ordem cronológica não tradicional, porque a cronologia está dentro do passado que ele está contando, no interior da narração. Ao fazer isso



o narrador foge da velha ordem tradicional e inaugura uma nova forma de escrever. A inovação está na alternância entre a velhice, a juventude e a velhice. A expressão atar as duas pontas da vida, assim como tudo em *Dom Casmurro*, foi muito bem planejada.

Mas qual o tempo predominante em *Dom Casmurro*? O tempo pode relacionar-se de várias maneiras com a narrativa. Segundo Vitor Manuel Aguiar e Silva (1994), a narrativa representa uma sequência de eventos, comporta como elemento estrutural relevante da sua forma de conteúdo a representação do tempo, do tempo-cronologia, que marca a sucessão dos eventos; do tempo concreto que modela e transforma os agentes; do tempo-cronologia e o tempo concreto, que configura e desfigura os indivíduos e as comunidades sociais; do tempo, enfim, como horizonte existencial, físico e metafísico.

Em *Discurso da Narrativa* (1995, p.33), Gérard Genette diz que “a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história”. Para ele, o tempo da narração geralmente não coincide com o tempo da narrativa. Isso *Dom Casmurro* nos apresenta em termos temporais, pois há um desdobramento entre o velho Casmurro que narra à história, relatando o presente do adolescente e o adulto Bento Santiago. Nesse sentido, Bento conclama os entes do passado:

Foi então que os bustos pintados nas parede e a dizer-me que, uma vez que eles entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. 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, 2009, p. 16)

Genette (1995) trata das anacronias. A analepse corresponde ao flashback e a prolepse refere-se ao flashforward – antecipação. Geralmente a analepse é mais comum que a prolepse. Em *Dom Casmurro* temos mais a presença de analepse, já que a narrativa é constituída através da retrospectiva:

Nem sempre ia naquele passo vagoroso e rígido. Também se descompunha em acionados, era muita vez rápido e lépido nos movimentos, tão natural nesta como naquela maneira. Outrossim, ria largo, se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto as bochechas, os dentes, toda a cara, toda a pessoa, todo o mundo pareciam rir dele. Nos lances graves, gravíssimo.

Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer. Um dia apareceu ali vendendo-se por médico homeopata; levava um Manual e uma botica. Havia então um andaço de febres; José

Dias curou o feitor e uma escrava, e não quis receber nenhuma remuneração. (ASSIS, 2009, p. 20)

A analepse diz respeito à ordem temporal de uma narrativa, ou seja, à confrontação da disposição dos acontecimentos/segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos/segmentos temporais na história. É necessário pensar nas relações de antes e depois: contraste ou discordância entre um e outro.

No Seminário... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um Capítulo. Não, senhor meu amigo; algum dia. Sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto. Esta sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não despega mais. Na mocidade é possível curar-se um homem dela; e, sem ir mais longe, aqui mesmo no seminário tive um companheiro que compôs versos, à maneira dos de Junqueira Freire, cujo livro de frade-poeta era recente. Ordenou-se anos depois encontrei-o no coro de S. Pedro e pedi-lhe que me mostrasse os versos novos. (ASSIS, 2009, p. 102)

A prolepse, de acordo com Genette (1995), é “toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (p. 38). Ou seja, é todo movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência na história, é posterior ao presente da ação. Conota uma atitude irônica, desinibida ou sarcástica do narrador em apresentar uma história que domina de forma “totalitária”. No capítulo cento e dezessete há um exemplo prolepse - flashforward - antecipação:

Não é que Escobar ainda lá more nem sequer viva; morreu pouco depois, por um modo que hei de contar. Enquanto viveu, uma vez que estávamos tão próximos, tínhamos por assim dizer uma só casa- eu vivia na dele, ele na minha, e o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo era como um caminho de uso próprio e particular. Fazia-me pensar nas duas casas de Mata-cavalos, com o seu muro de permeio. (ASSIS, 2009, p. 196)

Temos outro exemplo de prolepse - flashforward - antecipação, no capítulo cento e vinte:

No melhor deles, ouvi passos precipitados na escada, a campainha soou, soaram palmas, golpes na cancela, vozes, acudiram todos, acudi eu mesmo. Era um escravo da casa de Sancha que me chamava.  
– Para ir lá... sinhô nadando, sinhô morrendo (ASSIS, 2009, p. 201)

Quando não há analepse e prolepse pode haver o grau zero, que segundo Genette consiste no estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história. Tal estado de referência é mais hipotético do que real (GENETTE, 1995, p. 34). Uma anacronia pode se dar tanto no passado quanto no futuro, e foi isso que vimos em *Dom Casmurro*.

Tanto a analepse, quanto a prolepse, constituem um recurso narrativo muito utilizado de fato, a anacronia constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patenteia a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia por antecipação (prolepse) ou por recuo (analepse) (REIS e LOPES, 1988, p. 229).

O crítico Benedito Nunes (1988), trata sobre o ziguezague em *Dom Casmurro*. Ele afirma que o jogo inicia no capítulo três e encerra no capítulo nove, quando Bento Santiago conta o episódio em que José Dias denuncia à D. Glória, mãe de Bentinho, o namoro deste com Capitu.

No capítulo três Bentinho ouve a conversa entre José Dias e sua mãe. Ele só sairá desse cenário no capítulo nove:

Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar as pessoas que não gostam de histórias velhas; o ano era de 1857.

– Dona Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

– Que dificuldade?

– Uma grande dificuldade.

Minha mãe quis saber o que era. José Dias de alguns instantes de concentração veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua (ASSIS, 2009, p. 17).

De acordo com Nunes, do quarto ao sétimo capítulo, intercalam-se eventos anteriores ao episódio da denúncia, introduzindo José Dias, Seu Cosme e Dona Glória. No oitavo capítulo, o narrador convida o leitor a voltar ao momento em que Bento Santiago decide começar a narrativa de sua vida passada (no final do segundo capítulo). O capítulo nove “A ópera”, remete o leitor para o momento posterior ao que estava sendo narrado para, na passagem do capítulo dez para o capítulo onze, retomar a narração do episódio da denúncia, dando continuidade à narrativa (NUNES, 1988, p. 55-6).

O vai e vem na forma de narrar de *Dom Casmurro*, explicita o trabalho que ele tenta apresentar na perspectiva da busca da memória, em que um episódio puxa outro, que puxa outro e a teia narrativa é assim constituída. Desse modo o narrador busca seduzir o leitor

para que ele venha ser sua testemunha no momento oportuno. E o leitor por sua vez, entra na história, mas sua conclusão será individual e única.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como objetivo analisar a escrita autobiográfica confessional em Dom Casmurro, sob a ótica da metalinguagem, do discurso do eu e da dissimulação do autor-narrador-personagem, dentro da perspectiva da análise do discurso e da estética da recepção.

A obra em si é constituída a partir da metalinguagem, uma vez que é um livro em forma de autobiografia, ou seja, a linguagem usando a linguagem. Logo no início do livro há a presença da metalinguagem, quando o narrador explica sua alcunha, o título do livro e o motivo que o levou a escrever. Durante a narração por diversas vezes o eu ficcional interrompe a narrativa para falar sobre o modo de escrever, colocando assim a metalinguagem em prática, já que a própria narrativa trata-se de auto explicar-se. A metalinguagem se faz presente durante toda narrativa, ora o narrador fala sobre a obra, ora fala sobre o próprio ato de ler e escrever. Neste processo metalinguístico o leitor se torna um mero espectador, um confidente do autor ficcional, que usa diversos artifícios para fazer com que o leitor acredite na sua narração. Agora até onde o leitor acreditará e qual será sua conclusão é um assunto muito particular.

A discussão da culpa ou da inocência de Capitu foi inaugurada a partir da defesa de Helen Caldwell que coloca Bento Santiago no banco dos réus e absolve Capitu. Isso aconteceu na década de 60 nos EUA, mas veio ter maior relevância aqui no Brasil somente em 1969, quando Silviano Santiago tratou do assunto. Em seguida foi à vez de Roberto Schwarz reforçar a ideia da inocência de Capitu.

A temática da obra centraliza-se no processo da escrita. O narrador ficcional se expõe intencionalmente como autor da autobiografia confessional. Ele deixa claro que está escrevendo sobre o que viveu, sobre suas lembranças. O material para escrita vem da memória do próprio narrador. Até mesmo o título da obra remete escrita do eu, uma vez que “casmurro” faz referência à volta da interioridade.

Dom Casmurro é uma enunciação dissimulada. O próprio eu ficcional que narra finge, no processo da escrita de si. Ele promove o ato do encobrimento do eu, de forma intencional, com o propósito de gerar mecanismos de uma metaficção autobiográfica confessional. A dissimulação e o fingimento são elementos essenciais da obra. Os personagens e até mesmo o narrador apresentam comportamentos e atitudes que comprovaram dissimulação e isso é uma das marcas de *Dom Casmurro*. Não podemos ter certeza de que tudo que nos é apresentando é verdade, uma vez que a voz que nos fala é só do

narrador personagem. Só temos uma única certeza, que o narrador tenta a todo custo convencer o leitor que ele é vítima da história. Ele precisa de testemunhas, de pessoas a seu favor, e para isso se vale da dissimulação ao criar sua autobiografia confessional.

Não é Machado de Assis, e sim o narrador ficcional quem constrói o enredo. De acordo com Barthes (2004), o autor entra na sua própria morte quando a escrita começa. Desde o início de *Dom Casmurro*, o autor ficcional trata claramente do ato da escrita, então dentro dessa perspectiva o autor real deixa de existir e o narrador ficcional nasce. Ainda na mesma teoria, quando o autor perde poder, o leitor ganha autonomia. Ao começar escrever o livro, Machado dá voz ao velho e sisudo Casmurro, que conta sua vida dentro da perspectiva que lhe convém.

A abordagem crítica teve como princípio a fenomenologia, ou seja, a recepção do leitor individual, e a hermenêutica, que é parte da filosofia que estuda a interpretação de forma coletiva. Dentro desse aspecto notamos que o leitor foi visto sob um novo ângulo diferente da estética tradicional, onde o que tinha prioridade na importância era somente a obra.

O objetivo de todo livro é chegar até o leitor, mas o autor não pode definir qual será a recepção da sua obra diante o público. Para tratar da relação autor de forma inovadora, surge a estética da recepção. De acordo com a teoria da estética da recepção o leitor passa a ter importância e o seu valor diante a obra. Nada mais do que justo, porque um livro é escrito para justamente ganhar vida nas mãos do leitor. O leitor de *Dom Casmurro* dificilmente passará pela obra sem nenhuma reflexão. O próprio autor ficcional propõe uma relação com o leitor. Durante o processo da escrita do eu, o narrador ficcional apresenta somente os fatos de seu interesse e busca a sedução do leitor, propondo assim um pacto, com o seu leitor amigo, como se refere a quem lê sua obra. A partir disso surge um pacto do leitor, momento em que o leitor se torna o confidente do narrador ouvindo suas tristezas e decepções. O narrador não tem certeza da impressão do leitor a respeito da sua confissão, por isso a cada capítulo reforça tudo que está falando com provas de atitudes dos personagens.

O relato na obra é retrospectivo, uma vez que a essência da narrativa é a narração de acontecimentos passados das lembranças. O narrador ficcional volta para si mesmo e busca em suas memórias o material para sua obra. A história relatada é uma criação do velho e sisudo Dom Casmurro, que aos cinquenta anos coloca a pena na mão e se põe a escrever para narrar à história da sua vida. Ele relata tudo que viveu segundo sua concepção. Conta desde a sua infância até o seu momento atual aos cinquenta anos. A história começa numa situação posterior a todos os seus acontecimentos. No início da história o narrador explica o porquê do

seu apelido. A partir daí surge o projeto de rememorar sua existência, o que ele denominou de “atar as pontas da vida”,

Por meio de uma temática que seduz o leitor, Machado criou uma obra que se tornou universal, pois tem o seu brilho próprio. Essa questão da indecisão do leitor em relação à postura de Capitu e do narrador já foi palco de muitas discussões e com toda certeza afirmamos que não é um assunto que poderá chegar rapidamente em uma conclusão. Por meio da narrativa não há como fechar uma conclusão se houve a traição ou não, pois os fatos narrados deixam dúvidas a respeito da ideia central do texto que é o adultério. Tudo conduz para a afirmação, pois os fatos narrados levam o leitor a duvidar da postura de Capitu. Por outro lado, um leitor mais perspicaz poderá seguir a linha de pensamento inaugurada por Helen Caldwell em 1960.

O que se pretendeu demonstrar é que *Dom Casmurro* é uma narrativa ficcional autobiográfica, com a presença do recurso metalinguístico em sua construção, uma vez que a obra refere-se à escrita de um livro. Além disso, durante a narrativa o narrador ficcional fala explicitamente do ato de escrever e interpretar. O livro foi construído através da memória, característica da autobiografia. É um texto com marcas claríssimas de dissimulação, que fazem da obra um texto cheio de mistérios, e é justamente por isso que até hoje se trata de uma leitura atual. É uma obra que já teve inúmeros estudos e continuará tendo, pois sua temática é inesgotável e vem provocando discussões há décadas.

Concluimos que *Dom Casmurro* é uma obra atemporal, uma vez que foi publicada em 1900, mas até hoje mantém seu caráter moderno, apesar de ter uma linguagem com algumas particularidades próprias da época. Mesmo com essas marcas linguísticas é uma leitura leve e de fácil entendimento. É considerada por muitos a obra mais bem acabada de Machado de Assis e um dos romances mais importantes da história da Literatura Brasileira.

A sua temática é o adultério, um dos assuntos mais antigos dos romances. A diferença de *Dom Casmurro* e os demais livros que tratam do mesmo assunto é a inovação da forma que a história foi escrita. Machado de Assis foi muito além de Gustave Flaubert e Eça de Queiroz. Ele não encerrou e definiu o assunto como os demais escritos fizeram. Ele envolveu o leitor, seduziu e buscou uma parceria, para que junto com sua testemunha pudesse desabafar sua angústia.

Além dos estudos críticos, várias teses e dissertações já abordaram o assunto de *Dom Casmurro*, mesmo assim o assunto não foi encerrado. De fato, a questão parece mesmo sem solução e a discussão inesgotável. A riqueza da obra é tamanha que isso pouco importa. Metalinguagem, dissimulação, narrador personagem ficcional, autor fingido, simulacro,

simulação, pacto com o leitor, dentre outros, são aspectos marcantes dessa riquíssima obra. Além disso, foram elementos que conduziram nossa pesquisa.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicolas. *Dicionário de filosofia*. 6. ed. - São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 24. Editora. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Saraiva 2009.

BARTHES, Roland. *A morte do autor. O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo. Editora: Martins Fontes, 1984.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. Jaco Guinsburg. São Paulo. Editora: Perspectiva, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALDWELL, HELEN. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. Ed. Ateliê Editorial, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro. Editora: Ouro sobre o Azul, 1970.

ECO, Umberto. *Obra Literária*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo. Perspectiva. (Col. Debates / Estética).

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. França: Revue de Paris, 1857.

GADAMER, Hans George. *Verdade e Métodos*. Rio de Janeiro. Editora: Vozes, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GLEDSON, JOHN. : *Por um novo Machado*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Editora: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: impostura e realismo - uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

GOMES, Eugênio. *O Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

INGARDEN, Roman. *O obra literária*. Lisboa. Fundação Calouste GulbenKian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura Vol. 2 – Trad. Johannes Kretschmer*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (Org. Jovita Gerheim Noronha). Belo Horizonte: ed. UFMG, 2008.

LIMA, Costa Luiz. *A literatura e o leitor*. São Paulo. Paz e Terra, 1979.

MALLET, Pardal. *Hóspede*. Pernambuco: Livraria Fluminense Editora, 1887.

MENDONÇA, Lúcio de. *O marido da adúltera*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1882.

MEYER, Augusto. Machado de Assis. Rio de Janeiro. Editora Livraria São José, 1986.

NUNES, Benetido. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *Estética aplicada ao estudo do texto literário*. Goiânia: Ed. PUC-GO/Kelps, 2011.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis Estudo Crítico e Biográfico*. São Paulo: Editora Companhia Editora Nacional, 1936.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. Portugal: Livraria Chardron, 1878.

REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *O Discurso Autobiográfico Confessional*. Goiânia: Ed. UCG, 2007.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: Gallimard, 1976.

ROUSSEAU, Jean Jaques, *Confissões I, II*. Tradução de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Portugália, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Editora: ROCCO, 2000.

SCHAWARZ, Roberto. *Ao Vencedor de Batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_ *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WOLFGANG, Iser, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, Teoria da literatura em suas fontes (Org. Luís Costa Lima), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.