

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A PATERNIDADE EM DOM CASMURRO:
OCULTAMENTOS E REVELAÇÕES

**Tese apresentada ao Curso de Pós-
graduação em Letras da UFRGS como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Literatura Comparada.**

ENI DE PAIVA CELIDONIO

Professora Orientadora: Dra. RITA TEREZINHA SCHMIDT

Porto Alegre, dezembro de 2006

- Ah! O senhor acredita em realidade! Encanta-me. Não o teria imaginado tão ingênuo. A realidade! Fale-me nela; não está de volta desse belo país? Ora! A realidade somos nós que a fazemos.

Honoré de Balzac

(...) o conhecimento veiculado pelo texto machadiano, assim como ocorre com todos os textos que suportam a releitura, e mesmo a exigem como condição fundamental de acréscimo, é dependente da própria organização do discurso ficcional que deve ser percebida e procurada pelo leitor.

João Alexandre Barbosa

A poética começa com os sentidos ou efeitos comprovados e indaga como eles são obtidos (...). A hermenêutica, por outro lado, começa com os textos e indaga o que eles significam, procurando descobrir interpretações novas e melhores.

Jonathan Cüller

AGRADECIMENTO E DEDICATÓRIA

Sempre ouvi que um trabalho acadêmico deve evitar discursos subjetivos. Pouco me importo...

Meu agradecimento e minha dedicatória vêm em forma de um texto... Um texto subjetivo. Esse texto está longe de contar a história da minha vida. É a história da minha formação como leitora e a história do meu interesse pelo objeto da minha tese. Está certo... É um pouco a minha história também. Esta pesquisa é dedicada a uma só pessoa. É a ela que eu agradeço a paciência e a dedicação de ter me ensinado a ler, muitas leituras compartilhadas, o primeiro livro, muitos outros livros e a coleção da obra completa de Machado de Assis que utilizo neste trabalho.

Abane a cabeça, leitor!

Já vais me entender lendo.

Literatura, para mim, tem sabor de infância e de café com leite.

O livro me remete, sempre, para um tempo remoto. Uma época em que eu convivía com meu pai, um leitor voraz, dono de uma vasta biblioteca, da qual eu me servia encantada. Desde muito criança, fui acostumada a me sentar ao seu lado, nos fins de semana, e folhear tudo o que ele me dava. Passei das ilustrações à leitura dos contos de fada. Não havia textos curtos, de “letras grandes”, e eu tinha dificuldade de ler aquelas “letrinhas pequenininhas”. Outras obras eu lia, mas não entendia nada. Eu acabara de ser alfabetizada por ele, e algumas leituras eram difíceis, eu ainda não conseguia dar a entonação correta, atrapalhava-me com os dígrafos, com as palavras muito extensas. Ele ria muito e me tranqüilizava: “Calma, um dia você vai entender, e pode ser até que me agradeça por isso. Ou não”. Isso me intrigava no meu pai. Tudo que ele vaticinava, ele “desvaticinava” depois, e essa dúvida que ele fazia nascer em mim me deixava confusa, pois eu sempre imaginei que pai não tinha dúvidas, sabia tudo, até o nosso futuro.

Aos oito anos, no Natal, não ganhei uma bicicleta, nem uma boneca, mas uma coleção de Monteiro Lobato. Na semana seguinte, numa manhã, papai já me avisava: “Amanhã, começamos a conversar sobre Pedrinho”. Eu tinha que correr e passar a noite tentando descobrir quem era esse sujeito, porque o meu mestre era implacável: “Quem é? Onde mora? O que ele faz? Por que faz? Como faz?” A seu modo, ele me transmitia tanto prazer quando lia e me perguntava sobre o que eu tinha lido, que eu, contagiada, comecei a ler cada vez

com mais frequência. Eu não sabia, ainda, o que era um narrador, o que significava onisciente nem personagem plana ou redonda, mas conseguia discutir, argumentar, explicar, mesmo porque era uma questão de honra, não podia demonstrar que não entendia muita coisa. E assim eu ia lendo e discutindo com ele. Era quase uma obrigação, mas uma obrigação gostosa, pois não valia nota, não era requisito para eu passar de ano, não... Era um prazer, quase um jogo, no qual eu podia arriscar, sem que isso me trouxesse qualquer prejuízo. Era, na verdade, uma grande farrá. Assim, leitura, nessa época, para mim, era um processo duplo: de um lado, a escola, onde havia leitura silenciosa (como se alguém pudesse ler matraqueando) e cobranças que valiam nota; de outro, a leitura “com papai”, que permitia que eu opinasse, argumentasse, discordasse; uma tarefa prazerosa, que me levava a dialogar de igual para igual com um adulto que tinha mais vivência, mais conhecimento de mundo e mais leitura que eu, mas que me ouvia e, mesmo não concordando, respeitava minhas opiniões. Não exigia de mim que eu fizesse uma leitura igual à dele, como a professora fazia na escola. Não tinha resposta certa nem errada. Não liamos para acertar respostas, mas por prazer, para discutir depois. A seu modo, ele valorizava o leitor. Assim, muito antes de Jauss e Iser, ele já me apresentava, de certa maneira, a estética da recepção.

O grande momento do dia passou a ser o café da manhã. Era à mesa, religiosamente às seis horas, que começava a nossa brincadeira. Papai, na cabeceira, dava uma boa risada e começava: “Pois então, dona Eni, fale-me do que você leu ontem...” Essa sentença era a senha. A partir desse momento, até que a Rádio Relógio nos avisasse que eram vinte para as sete, ficávamos os dois discutindo sobre o pó de pirlim-pim-pim, a dona Benta, a tia Anastácia, o Visconde...

Não, eu não era filha única, nem vivia só com meu pai. Mas, às manhãs, era como se estivéssemos somente nós dois à mesa. Minha mãe, meus irmãos e minha tia ficavam mudos, ouvindo as nossas divagações. Era um momento só nosso, que não dividíamos com ninguém. Em determinados momentos, minha tia ficava atenta, ora sorrindo, ora séria, ora concordando, ora discordando com a cabeça, mas não ousava dizer nada para não nos atrapalhar. Minha mãe parecia impaciente, preocupada com o horário da escola, com o café que podia pingar no meu uniforme que ela “lavou, passou e engomou com tanto cuidado e capricho”. Minha irmã mostrava-se entediada, pois aquela conversa, com certeza, não fazia muito bem para a sua pele, não deixava seus cabelos mais sedosos nem fortalecia suas unhas, e meu irmão... Bem, meu irmão era o desligado da família. Para ele, tanto fazia se discutíamos leitura, política ou religião. Ele queria era comer logo e levantar bem rápido da mesa, antes que papai lhe perguntasse do colégio, pedisse para ver sua caderneta e

descobrisse que ele faltava às aulas para ouvir música na casa de um colega, que ganhara uma vitrola de aniversário. Assim as cousas.

Mas as coisas mudam, e eu fui promovida. Terminei o primário e entrei para o ginásio. Fiz minha primeira comunhão, e podia comungar como minha mãe, minha avó, minhas tias e minhas primas mais velhas. No início da década de sessenta, a primeira comunhão era um acontecimento importante. Convidaram familiares e amigos. Mandaram fazer roupa especial. A minha me deixou parecida com uma noiva mirim: um vestido longo, rodado, branco, todo bordado, com um véu. Eu era uma espécie de noiva sem marido. Eu me achei estranha, mas a minha avó me explicou que a roupa de noiva significava o casamento com Deus, que eu não conhecia pessoalmente, mas que devia ser um sujeito realmente muito importante, porque além de mim, todas as minhas colegas católicas estavam se casando com ele. Já na igreja, entrava imponente, levando nas mãos um terço e um catecismo. Depois da cerimônia, uma festa... Ganhei dezenas de presentes: terços, álbuns de fotografia, crucifixos, catecismos com capa de madrepérola e inscrições douradas, discos sacros, quadrinhos de santos, ou seja, tudo que remetia à religião católica. Menos de meu pai, que me promoveu de outra maneira: deu-me de presente um embrulho pesado, de papel pardo. Ao abri-lo, deparei-me com três livros verdes, com a lateral verde e dourada, e imediatamente pensei: “Meu Deus, é uma Bíblia!” Perdão, Deus, no entanto o senhor há de convir que ler a Bíblia aos onze anos já era muito, mas ler e ainda ter que discutir com papai era demais pra mim. Só então me refiz do susto e tive condição de ver do que se tratava, e li: **Machado de Assis: Obra completa**. Nesse momento, senti que era gente grande. Passava da leitura para crianças à leitura para adultos. Fiquei encantada... Com que então, doravante, eu poderia discutir com papai de igual para igual? Era isso? Nesse caso, a primeira comunhão não só me dava o direito de comungar, mas também me abria as portas para leituras “que só os adultos tinham acesso”? Ótimo! Maravilha! Se soubesse disso, teria feito a catequese antes!

Desse dia em diante, o assunto das nossas manhãs mudou. De Monteiro Lobato para Machado de Assis, de Narizinho para Helena, de Visconde de Sabugosa para Quincas Borba. Eu me sentia a mais superior das criaturas. Com a mudança de autores, mudaram também as perguntas. Não mais apenas “quem, onde, o que e por quê?”, mas “explica com suas palavras isso”, “como você entendeu aquilo?”, “o que lembra a você essa personagem?” “Você já leu algo parecido?” E a pergunta que eu mais gostava: “E se?” E se Helena não fosse irmã de Estácio? E se Quincas Borba não fosse tão louco assim? “E se Bentinho fosse mentiroso?” Nesse caso, Capitu é inocente, respondia eu. “Mas e se ele estivesse contando a verdade?” “Nesse caso, papai, Capitu é realmente infiel.” E ficamos nesse impasse, sem

saída, *Capitu ora inocente, ora culpada*. Essa era a nossa grande dúvida em relação a **Dom Casmurro**. A única questão que retomávamos e para a qual não tínhamos resposta decisiva. Pelo contrário, quanto mais procurávamos respostas no romance, mais a nossa dúvida aumentava.

Entrei para o Curso Clássico e isso mudou as nossas discussões matutinas. Agora falávamos sobre Gil Vicente, Camões, Padre Antonio Vieira, Gregório de Matos, Gonzaga, Alexandre Herculano, etc. Capitu ficou hibernando, mas ainda nos incomodava, nossa dúvida ainda persistia. Ingressei na Faculdade Nacional de Direito, pois que eu seria advogada foi a única coisa que eu ouvi meu pai vaticinar e não “desvaticinar” depois. E “como era de costume, obedeci.” Nosso café da manhã passou a ser menos ameno, menos tranqüilo. Não havia mais tempo para os nossos debates sobre leitura, pois eu dormia muito tarde estudando “obrigações”, “contratos”, “evicções” e minhas leituras, agora, eram outras: Caio Mário da Silva Pereira, Celso Duarte de Albuquerque e Mello, Nélson Hungria, entre outras. Além disso, saía muito cedo de casa, quase engolia o café “para não ir para a faculdade em jejum como mendiga”, como diria mamãe. No quarto ano da faculdade, no final de 1974, casei e fui morar num bairro muito afastado da minha casa. Acabava, assim, o convívio diário com meu mestre de leitura. No ano seguinte, eu me formava, e confesso que nunca havia visto uma alegria tão grande nos olhos de meu pai, e nem veria depois... Em julho de 1976 ele se foi e com ele meu grande e querido interlocutor literário. Mas uma coisa ficou: o impasse Capitu. Sempre que me lembrava dele, vinham as mesmas perguntas: “e se Bentinho...?”, “E se Capitu...?” E eu não tinha resposta. Da última vez que nos vimos, lembro que ele me disse que, a partir daquele momento, advogada, com carteira da OAB, eu poderia responder com muito mais certeza a nossa questão sobre Capitu, a pergunta que tinha ficado no ar, e pouco depois ele se foi nele, no ar, para sempre....

Hoje, meu café da manhã é solitário. Muitas vezes, ao me sentar à mesa da cozinha, vejo um amazonense sorrindo, mas ele apenas observa, não me pergunta nada, nem nada lhe é perguntado. Antes que eu me esqueça, papai, a sua biblioteca mamãe fez questão de guardar em cima dos armários dos nossos quartos, explicando-nos que isso fazia com que sua presença fosse mantida: “os livros dele são a presença dele nesta casa”, ou, dito de outra forma, seus livros eram sua essência. Mas os cupins não entendem muito de amor, nem de transcendência, e todos os seus livros foram devorados, desde os seus manuais de medicina até a obra completa de Dante. Só consegui salvar a coleção de História Universal, do Cesare Cantou, porque tirei do armário logo depois que o senhor me abandonou. E tudo isso dói, dói muito...

Sinto se frustrei o senhor, mas não segui a carreira jurídica. Venceu o “ou não”, e enveredei para a Literatura. Do mesmo modo, Pontes de Miranda e Nélson Hungria não me ajudaram a resolver nossa questão pendente. Foi João Alexandre Barbosa quem me mostrou o caminho para tentar esclarecer o enigma Capitu.

Mesmo depois de quarenta anos, eu ainda me sentia incomodada com essa dívida não paga. Não tenho ainda uma resposta definitiva, mas busquei e acredito que encontrei pelo menos uma explicação. Eu lhe devia isso, e estou cumprindo.

Esta pesquisa é para o senhor, meu morubixaba... Para quem me apresentou pela primeira vez um livro, e me ensinou a ser uma leitora, só pelo prazer de acompanhar minhas leituras, só pelo prazer de ouvir minhas interpretações inc(s)ipientes, só pelo prazer de ser meu pai.

RESUMO

Levantamento de alguns pressupostos que levam a efetuar uma análise do romance sob a perspectiva da paternidade, considerando-a como uma narrativa calcada no problema de poder e autoridade do pai, que se perdiam com o aumento da inclusão das mulheres nos papéis sociais, no período final da monarquia no país. Análise do conflito entre masculino e feminino, para além da questão de gênero, abordando o conflito que se instaurou no país entre Segundo Reinado e República. Leitura do romance a partir de uma interlocução entre Literatura e História, no contexto em que o romance foi produzido - de transição do regime monarquista para o regime republicano. Análise de **Dom Casmurro**, partindo do pressuposto de que o ponto de vista integra a proposta social e material da narração ao método estético da narrativa. Leitura da paternidade em três níveis: a paternidade biológica – o enunciado, a paternidade textual – a enunciação e a paternidade histórica – o diálogo entre o texto e seu contexto histórico.

ABSTRACT

The raising of some assumptions which lead to a reading of the book which highlights the concept of fatherhood as a narrative centered on the question of the father's authority and power, which became less strong as woman's inclusion in social roles started to take place, in the country, by the end of the Monarchy. The conflict between male and female is not only a gender issue, but it also represents the tension established in the country between the Second Period of Monarchy and the Republic. Hence, the accounting of the historical context of transition from the Monarchy to the Republican regime within which the novel was produced and the narrative as an interlocation between literature and history. Assuming that point of view constitutes the material and social principle of narration and the narrative aesthetic method, the investigation of the concept of fatherhood in three levels: biological paternity – utterance, and textual paternity – enunciation and historical paternity – the dialogue between text and its historical context.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A VIDA É UMA ÓPERA	12
1.1. A teoria de Marcolini	19
1.2. Eu minto, tu dissimulas, eles enganam	31
1.3. Em nome do pai: trama e ponto de vista	50
2. LUGARES DE MULHER	74
2.1. Perspectivas da opressão feminina	82
2.2. Marcas da inferioridade social	90
2.3. Nas sombras da loucura e de Lilith	93
3. NAS DOBRAS DA ESCRITURA	117
3.1. O narrador e a trama	127
3.2. A narrativa e o tempo	139
3.3. Nos espelhos da representação e da História	146
CONCLUSÃO	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	208

INTRODUÇÃO

*O mais importante ainda é não cair em outro equívoco da crítica machadiana que insiste em analisar **Dom Casmurro** como um pendant, ou mesmo uma excrescência, de certa corrente do romance burguês, mas de intenção antiburguesa do século XIX, a dos estudos psicológicos do adultério feminino, cujos exemplos mais conhecidos para nós brasileiros são **Madame Bovary** e **O primo Basílio**. Segundo essa crítica – que não percebe que o romance de Machado, se estudo for, é antes estudo do ciúme, e apenas deste – dois partidos tomaram bandeira e começaram a se digladiar em jornais, revistas e até em livros: se condenava ou se absolvía Capitu.*

Silviano Santiago

O número três tem um significado religioso, mágico, mítico.

Pitágoras, ao descrever a seqüência dos números, afirmava que o três é um símbolo do cosmos. Afirmava, ainda, que o um e o dois estavam em oposição, o finito frente ao infinito, unidos em um triângulo quando o três entrava em ação. Para Platão, três era um número original, animando o universo através do fogo, da água e do ar. Os romanos celebravam seus cultos usando um trípede para sustentar a chama sagrada e corriam em carruagem de três rodas porque essa estrutura proporcionava mais estabilidade. Havia três reis magos; são três as Graças: brilho, júbilo e glória; são três os componentes da Santíssima Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

Em Atenas de Platão, berço da civilização ocidental, o triângulo amoroso era algo típico, mas inteiramente em benefício dos homens. O orador Demóstenes, alegando razões para defender uma prostituta que se queria passar como cidadã, resumiu a moralidade sexual clássica: mantemos as amantes por puro prazer, as escravas para nos dar a atenção diária e as esposas para que nos proporcionem filhos legítimos e sejam nossas amas em casa. Atenas teria uma espécie de prostitutas respeitadas, conhecidas por *hetera*¹, que funcionavam como uma companheira ou amante. Assim, o homem se relacionava com sua esposa e com a *hetera*,

¹ A estrangeira Aspásia foi a *hetera* mais célebre e chegou a ser professora de retórica. Desconfia-se de que era ela quem escrevia os discursos de Péricles, o rei sem coroa da Idade do Ouro, que enfrentou a sociedade ateniense ao divorciar-se de sua esposa e coabitar com Aspásia em sua casa, o que proporcionou a seus rivais uma arma poderosa contra ele.

A refinada cortesã parisiense do século XIX seria uma descendente da *hetera*.

e isso constituía o que hoje se denomina triângulo amoroso, que é entendido aqui como a relação amorosa composta por três sujeitos.

A Bíblia apresenta, também, essa relação tríade, desde a sedução de Lot por suas duas filhas até o rei David que, para prolongar a sua vida, dormia desnudo entre duas virgens. No Éden, em princípio foram três: Adão, Eva e a serpente que, segundo os dogmas da Igreja, seriam a origem do pecado original que acabou com a liberdade moral da humanidade, pois a tentação da carne foi algo inerente e irresistível. Desse modo, estaríamos condenados se não fosse a intervenção de Maria.

Em **Dom Casmurro**, os vocábulo Bentinho, Casmurro, Capitu e Escobar têm três sílabas. A narrativa autobiográfica ficcional começa em 1857, cuja soma dos algarismos é 21, múltiplo de 3, assim como a soma dos algarismos de 1872 é 18. 1872 é o ano no qual Capitu chama a atenção para a semelhança entre os olhos de Ezequiel e os de Escobar: “Começava o ano de 1872”, assim como começavam a se evidenciar as semelhanças entre Ezequiel e o amigo de Bentinho. A casa de Matacavalos “era a casa dos três viúvos” (OC I: 813)². Para chegar ao quintal da casa vizinha, Bentinho precisava descer três degraus: “As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho” (OC I: 820). Repete três vezes “Sou homem”: “Quando repeti isso pela terceira vez, pensei no seminário” (OC I: 844). Quando fala a José Dias que deseja sair do seminário o mais rápido possível, pergunta-lhe: “Daqui a três meses?”, ao que Dias responde: “Ou seis”, mas o seu interlocutor é irascível: “Não; três meses” (OC I: 871). Bentinho sente necessidade de contar a Escobar sobre Capitu e, quando volta para o seminário, ao conversar com o amigo, observa: “Ouvia, espetando-me os olhos. Três dias depois disse que me estava achando muito distraído” (OC I: 885). Quando sai da casa de Maduca, depois de vê-lo morto, chega logo em casa, e conclui: “Era tão perto, que antes de três minutos me achei em casa” (OC I: 892). Escobar era mais velho que Bentinho três anos, e enquanto este não é capaz de resolver um problema filosófico ou lingüístico, aquele “podia somar, em três minutos, quaisquer quantias” (OC I: 899), além de ter sido “o terceiro na troca das cartas” entre Bentinho e Capitu (OC I: 903). Quando nota que os belos braços da mulher chamavam a atenção dos homens nos

² Todas as referências da obra de Machado de Assis que façam parte da **Obra Completa** da editora Aguilar virão entre parentes, na seguinte ordem: OC I para o volume 1, OC II para o volume 2 e OC III para o volume 3, seguidas do número da página da qual foi retirado o fragmento.

bailes, Bentinho explica: “Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo” (OC I: 909).

Em **Dom Casmurro**, o ritmo é ternário. As orações, as imagens, as palavras se repetem três vezes, como se pode constatar nos seguintes exemplos: “Dou-lhe camarote, dou-lhe cama; só não lhe dou moça” (OC I: 807); “Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro” (OC I: 808); “O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler” (OC I: 808); “Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me” (OC I: 808); “mas falei pela veneração, pela estima, pelo afeto” (OC I: 810); “Era magro, chupado, com um princípio de calva” (OC I: 810); “Teve um pequeno legado no testamento, uma apólice e quatro palavras de louvor” (OC I: 812); “Aqui os tenho aos dous bem casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados” (OC I: 814); “e como eu lhe dissesse que a vida poderia ser uma ópera, como uma viagem de mar, ou uma batalha” (OC I: 815); “Aqui tendes a partitura, escutai-a, emendai-a, fazei-a executar” (OC I: 816); “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor...*” (OC I: 817); “Quando íamos à missa, dizia-me sempre que era para aprender a ser padre, e que reparasse no padre, não tirasse os olhos do padre” (OC I: 818); “Voltava com ela, arranjávamos o altar, engrolávamos o latim e precipitávamos as cerimônias” (OC I: 818); “Sempre juntos...”/ “Em segredinhos...”/ ”Se eles pegam de namoro...” (OC I: 818); “Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor” (OC I: 819); “Naquele instante a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas” (OC I: 819); “Afinal, fiz um esforço, empurrei a porta e entrei” (OC I: 820); “ela estivera riscando, escrevendo, esburacando” (OC I: 821); “as mãos é que se estenderam, pegando-se, apertando-se, fundindo-se” (OC I: 821); “Não ganhava muito, mas a mulher gastava pouco, e a vida era barata” (OC I: 823); “Que dirão os vizinhos? E os amigos? E o público?” (OC I: 823); “Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados” (OC I: 824-825); “Beata! Carola! Papa-missas!” (OC I: 825); “Também lhe dera um rosário, uma cruz de ouro e um livro de *Horas...*” (OC I: 825); “na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas” (OC I: 827); “Ande, peça, mande.” (OC I: 828); “e recapitulou todo o mal que pensava de José Dias, e não era pouco, um intrigante, um bajulador, um especulador” (OC I: 830); “e o não interrogar, não pedir, não hesitar, como era próprio da criança” (OC I: 831); “padre Cabral me ensinava latim, doutrina e história sagrada” (OC I: 832); “Pode ir a São Paulo, a Pernambuco, ou ainda mais longe” (OC I: 834); “Fez os recados todos, pagou contas, recebeu aluguéis de casa” (OC I: 835); “Vi então o Imperador, escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim” (OC

I: 835); “Era muito longe, muito mar e muito tempo” (OC I: 836); “conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição.” (OC I: 839); “um dito daqui, uma lembrança dali, um adágio dacolá...” (OC I: 840); “a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me, tragar-me.” (OC I: 841); “Era ocasião de pegá-la, puxá-la e beijá-la” (OC I: 846); “eu deixei-me estar parado, pregado, agarrado ao chão” (OC I:850); “quis saber o que é que me doía, se a cabeça, se o peito, se o estômago” (OC I:850); “não me disse as circunstâncias, nem a ocasião, nem os motivos dela” (OC I: 851); “Capitu refletia, refletia, refletia...” (OC I: 853); “Era amor puro, era efeito dos padecimentos da amiguinha, era a ternura da reconciliação” (OC I: 857); “Dê cá um abraço! outro! mais outro!” (OC I: 861); “A alopatia é o erro dos séculos, e vai morrer; é o assassinato, é a mentira, é a ilusão” (OC I: 861); “[Capitu] lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando” (OC I: 888), “nem reitor, nem professor, nem ninguém” (OC I: 900); “levaremos cartas do internúncio e do bispo, cartas para o nosso ministro, cartas de capuchinhos...” (OC I: 901); “Já disse que era poupada, ou fica dito agora, e não só de dinheiro mas também de cousas usadas, dessas que se guardam por tradição, por lembrança ou por saudade” (OC I: 909); “tão certo é que as virtudes das pessoas próximas nos dão tal ou qual vaidade, orgulho ou consolação” (OC I: 910), “mas com o mesmo pouco construiria o céu, a terra e as estrelas” (OC I: 911); “Era o discurso. Queriam o discurso. Tinham jus ao discurso anunciado.” (OC I: 925); “Muito bonito! Muito bem! Magnífico!” (OC I: 826); “Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar” (OC I: 940).

Três, terceiro, múltiplos de três, ritmo ternário. Até o duo que o narrador canta não é composto de dois elementos: “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (OC I: 817). Terno, aqui, mais do que meigo, afetuoso, brando ou suave, significa um grupo de três coisas ou pessoas, um trio, uma trindade, e o termo é usado no superlativo, à moda de José Dias. Assim não era um duo terno, mas mais do que terno, era terníssimo, subvertendo a relação dual composta de dois elementos para uma relação de três elementos. É o número três ditando as regras do jogo novamente.

Todo o processo de construção de Capitu busca provar que ela é o agente da derrocada da personagem Bentinho, enquanto o narrador tenta, através de um discurso bem articulado, mostrar que o fato de Capitu ter sido deportada para a Suíça é um castigo por tê-lo traído com seu melhor amigo, Escobar. Para tanto, no nível da diegese, Bentinho narra a sua vida, desde uma tarde de 1857, quando descobre que amava Capitu e era correspondido, até a sua reclusão

numa casa que mandara construir no Engenho Novo, tendo como modelo a casa de sua mãe, na qual vivera. Seu objetivo é mostrar que Capitu, no final, ainda é a mesma de Matacavalos. Tenta provar, ainda, que ela teria cometido adultério, do qual resultara um filho, Ezequiel, que serve como prova de uma suposta infidelidade, já que o filho era semelhante a Escobar. Esse suposto adultério não é um fim, mas um meio de o narrador articular a sua trama, que é armada para que o protagonista resgate a autoridade masculina que, não só lhe escapava, como também escapava a todas as personagens masculinas com as quais convivia.

Se a crítica consagrou **Dom casmurro** tomando como base a questão do triângulo amoroso, eu tentei estabelecer outra visão do ternário. Se de um lado, o três remete ao triângulo amoroso, por outro lado, essa recorrência do número três e desse sistema ternário poderia significar, também, o problema da paternidade que se apresenta no romance. Isso porque o núcleo familiar é composto de três elementos: pai, mãe e filho. Na família patriarcal brasileira, a figura do pai é a base do triângulo familiar. O princípio de autoridade da família patriarcal é indisputado, pertence ao pai. O pátrio poder é ilimitado, tirano, não sofre réplica, é “imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995: 81). Em **Dom Casmurro**, a figura do pai é uma falta. Bentinho é criado pela mãe e as figuras masculinas com as quais convive são fracas, emotivas e sem autoridade. Na família de Bentinho, quem manda é sua mãe, D. Glória. A figura do pai está presente, na casa, nas lembranças da viúva, nos objetos que ela guarda, numa fotografia na parede da sala. Decidida a mandar o filho para o seminário, a fim de pagar uma promessa que fizera para que Bentinho sobrevivesse ao parto, não se deixa influenciar por ninguém. Ninguém era capaz de demovê-la da idéia de entregar o filho à Igreja, a não ser uma pessoa: o Imperador: “Sua Majestade manda” (OC I: 863). A autoridade do Imperador, portanto, é tão ou mais forte do que qualquer outra. É forte porque é a autoridade do pai, do soberano.

Se concordarmos com a idéia de que a família patriarcal fornece “o grande modelo por onde se hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1999: 85), seria possível que eu partisse da hipótese de que deveria haver alguma relação entre a família Santiago e, conseqüentemente, a autobiografia ficcional de Casmurro e o Segundo Reinado. Vi, então, que a falta do pai de Bentinho poderia ter um significado muito mais abrangente do que uma lacuna familiar, afinal, **Dom Casmurro** foi publicado na fase de mudança do regime monarquista para o regime republicano. Se o símbolo do primeiro regime era o pai, o do

segundo era a mãe. Assim, observei que o estético poderia se tornar, segundo minha hipótese, muito importante para a legitimação do poder no final do século XIX. Vislumbrei, portanto, um argumento que poderia me levar, de acordo com o desafio de Silviano Santiago, a não cair em outro equívoco da crítica machadiana, que “insiste em analisar **Dom Casmurro** como um *pendant*, ou mesmo uma excrescência, de certa corrente do romance burguês, mas de intenção antiburguesa do século XIX, a dos estudos psicológicos do adultério feminino, cujos exemplos mais conhecidos para nós brasileiros são **Madame Bovary** e **O primo Basílio**”. (SANTIAGO, 2000:29).

Passei, então, a seguir, na minha análise, o que Flávio Kothe (1981) afirma sobre sistema: o conceito de sistema é um conjunto de elementos coerentes entre si e distintos de seu meio, organizados segundo um determinado princípio, que é a dominante. Para ele, para decifrar a natureza do sistema, é preciso decifrar a dominante, pois é ela que permite estabelecer conexões entre os elementos. No caso de **Dom Casmurro**, a dominante do sistema crítico é o adultério; a dominante da obra literária é Bentinho:

Dom Casmurro, enquanto obra literária constitui um sistema, cuja dominante é o narrador Dom Casmurro: ele está presente em cada um dos elementos da narrativa e todos são organizados por ele. Capitu, que dominava a personalidade de Bentinho, é dominada pelo narrador Dom Casmurro e não tem a possibilidade de relatar os fatos de sua própria perspectiva (KOTHE, 1981: 35).

Logo, Capitu é silenciada duas vezes: no enunciado e na enunciação. Para tentar decifrar a dominante do romance, passei a procurar responder a algumas perguntas, cujas respostas não estavam muito claras para mim: por que a vida é uma ópera? Por que haveria tanta necessidade de calar Capitu? Por que Bentinho reproduziu a casa de Matacavalos? Em outras palavras, eu não encontrava, no romance, nenhum indício que me convencesse, que me desse alguma explicação sobre a razão de elas estarem ali. Levantei o que a crítica tinha a dizer sobre isso, e as interpretações não eram muito variadas e, para o meu propósito, não me convenciam. À primeira questão, a maioria dos textos críticos que eu li responde através de uma abordagem filosófica. A segunda questão é respondida ou como se o adultério tivesse realmente existido ou como se, na dúvida, o melhor é castigar, ou pior, o castigo aplicado em Capitu era pouco. Quanto à terceira, as respostas iam quase todas na mesma direção: resgatar a casa da infância seria resgatar a infância, o vivido.

Passei, então, a decompor o romance, como se fosse um quebra-cabeça. Lia, relia, lia de novo, relia de novo, e questionava tudo. Um verbo, um substantivo, um adjetivo, uma referência, uma afirmação, uma comparação, as repetições... Analisei cada peça... Constatei que o romance levanta, logo no primeiro capítulo, uma questão de paternidade: “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” (OC I: 807). Até o capítulo II, a autobiografia não começou ainda a ser escrita, e o que se identifica é a autobiografia de Casmurro que vai ser escrita num romance que tem a assinatura de Machado de Assis. Instala-se o problema da autoria, ligado à questão da paternidade. Afinal, quem é o pai do livro? A teoria de Marcolini, aceita pelo narrador, de que a vida é uma ópera, tem como um dos pressupostos que a ópera tem dois pais: Deus e o diabo. Na diegese, Bentinho tem dúvidas quanto à paternidade de Ezequiel, pois acredita que o menino é filho de Escobar, e essa dúvida é o que desencadeia a derrocada de sua relação com Capitu.

Assim, seguindo os preceitos de Kothe, questionei a dominante crítica do adultério e cheguei à outra dominante: a questão da paternidade. Se o problema do pai, na sociedade paternalista, remete ao poder e à autoridade, considere a possibilidade de que o silenciamento de Capitu não tivesse nenhuma relação com o suposto adultério, mas que era necessário, pois era preciso que houvesse uma desculpa para impedir que uma mulher mandasse e se mandasse. Enfim, fui juntando as peças e comecei a questionar o romance por outra perspectiva, que não fosse do adultério. Levando em consideração que D. Glória só obedecia ao Imperador, e que o Imperador era considerado o pai do povo, eu procurei no texto relações entre a maneira como o romance se estruturava e o contexto político do final do século XIX: no romance, o conflito de poder entre Bentinho e Capitu, na sociedade brasileira do final do século XIX, o embate entre o Império e a República. As peças começaram a se encaixar. Convencida de que estava no caminho certo, passei a ler o romance na perspectiva da questão da paternidade, que eu analisei em três níveis: a paternidade biológica, no nível do enunciado; a paternidade textual, no nível da enunciação e, finalmente, a paternidade histórica, no nível do diálogo do texto com o seu tempo, isto é, o ponto de vista histórico.

Para sustentar minha análise entre texto e contexto, busquei apoio nos estudos de Robert Weimann (1976) sobre o problema do ponto de vista. Para Weimann, na obra de arte narrativa, há uma fusão irremediável entre o ponto de vista histórico e o técnico, entre função e estrutura. Weimann sugere que o ponto de vista é o elo entre o modo real e o modo ficcional

da comunicação e da representação narrativa: “To the degree that both are correlated in the larger historical-structural dimensions of perspective, the social purpose and material of narration and the aesthetic method of narrative interact. This interation and this integration are achieved through point of view” (WEIMANN, 1976: 251). Há, no romance, uma correlação entre a perspectiva técnica e a perspectiva social, que não é fundamentalmente uma questão de comunicação ou retórica. Isso não significa que haja um contexto sociológico e retórico que o romancista comunica aos leitores. É a própria obra que é vista como um produto e um resultado imediato da apreensão de mundo individual do artista. A função, para Flávio Kothe (1981), sempre implica a correlação de um elemento com o que não é idêntico a ele, mas de tal modo que as analogias entre eles sejam mantidas. Para Kothe, “o conceito de função rompe com uma concepção de obra literária como algo fechado, monádico, indiferente a tudo isolado, sem sentido” (KOTHE, 1981: 83).

Tanto a defesa de função como fator de rompimento com a concepção de obra literária fechada, de Kothe, quanto à visão de obra de arte como produto da correlação entre o ponto de vista histórico e o técnico, entre função e estrutura, de Weimann, vão ao encontro das afirmações de João Alexandre Barbosa (1990) sobre a literatura. Para ele, o que se lê na obra literária nunca é apenas literatura, é sempre mais ou menos do que literatura. O leitor lê menos que literatura quando suspeita de uma intenção não realizada no texto, um discurso subjacente, mas não os identifica nem assimila; lê mais do que literatura quando identifica uma tensão entre o que diz a obra e o significado que, a partir dela, o leitor é capaz de extrair. O que é mais que literatura é uma relação de alteridade, quando há uma oscilação entre o “dentro” e o “fora” do texto literário, “quando o que é próprio da literatura leva à problematização radical dos demais valores – filosóficos, psicológicos, sociais, históricos – veiculados pela literatura” (BARBOSA, 1990: 26). Nesse sentido, na literatura, lê-se sempre mais do que literatura porque a intensidade com que se trabalha os valores da linguagem também problematiza os demais valores veiculados pela literatura, pois o que se lê é uma articulação entre a linguagem ficcional e os valores que ela questiona, exigindo uma leitura daquilo que está no intervalo entre a ficcionalidade e os valores por ela questionados. O que se procura no texto está, portanto, ao mesmo tempo, dentro e fora dele. Há uma autonomia relativa dos elementos que compõem o texto, que faz com que se estabeleça um diálogo, tanto com o contexto da produção, como com o da recepção textual. O resultado desse diálogo são múltiplos significados do texto. Essas características, de contexto de produção, recepção e

múltiplos significados da textualidade são estudadas e analisadas, pela Literatura Comparada, através de duas noções: a intertextualidade e a interdisciplinaridade.

Assim, defendo a pertinência de meu trabalho, na área da Literatura Comparada, na medida em que ele operacionaliza as duas noções: intertextualidade, porque se propõe a mostrar a interlocução de **Dom Casmurro** com a História; interdisciplinaridade porque é através da relação entre as perspectivas da Literatura, da Música, do Gênero e da História que busco sustentação para a minha análise sobre os desdobramentos do poder e da autoridade no romance.

Meu trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, identifico a insistência com que o narrador afirma que está relatando os fatos como eles realmente aconteceram, isto é, de como ele tenta, através do discurso, manter um compromisso com a verdade. Essa insistência tem duas perspectivas. Na primeira, analiso como a teoria da ópera é pertinente para os objetivos da narrativa, seja como meio de mostrar o conceito de verdade que o narrador utiliza, seja para a própria urdidura da trama. Na segunda, sugiro que essa insistência tem estreita relação com o contexto de enganos e mentiras que vigorava na casa dos Santiago. Ainda nesse capítulo, abordo a importância da trama, na visão de Peter Brooks, e a questão do ponto de vista, segundo Robert Weimann. Finalmente, apresento um sucinto panorama do contexto do final do século XIX, a fim de delinear a época em que **Dom Casmurro** foi publicado, e de como o problema da paternidade é articulado a partir da construção das personagens masculinas, figuras frágeis e emotivas. A falta de modelos masculinos determinados, fortes e seguros, que lhe passassem as tradições e os valores patriarcais, provoca, em Bentinho, a necessidade de resgatar, por ele mesmo e a qualquer preço, a autoridade masculina que faltava aos outros, numa tentativa de interromper o avanço das conquistas das mulheres, representado por Capitu.

No segundo capítulo, apresento alguns exemplos de como a crítica ratifica o discurso do narrador no que se refere à culpabilidade de Capitu. Após um comentário resumido sobre as perspectivas da opressão feminina, apresento as marcas da inferioridade que o narrador agrega a Capitu. Mostro, ainda, a maneira como as ações e os comportamentos da personagem que trazem a marca da autodeterminação iriam defini-la como louca, tomando como base as teorias de Michel Foucault, e como as personagens femininas são representadas como o retorno do mito de Lilith, baseando-me em Roberto Sicuteri, a fim de estabelecer uma relação

antitética com Dona Glória: esta, uma santa; as outras, diabólicas. Finalmente, demonstro como o estatuto da loucura e o retorno do mito de Lilith contribuem para o tratamento que Bentinho dispensa a Capitu, para seu silenciamento e para a condenação da personagem ao exílio, tendo em vista a interdição do feminino e, conseqüentemente, como uma crítica ao novo regime político que acabara de se instaurar no país. Concluo que essa necessidade de desautorizar o feminino, na narrativa, corresponde à necessidade de desautorizar o sistema republicano.

No último capítulo, para manter uma coerência com a teoria de Marcolini, de que a vida é uma ópera, analiso a voz do narrador e os níveis de sua focalização, com apoio nas teorias de Gérard Genette e Mieke Bal. Em seguida, levanto e analiso a intra e a intertextualidade que o romance apresenta como fatores que colocam o discurso do narrador em suspeição. Finalmente, estabeleço um diálogo entre Literatura e História e evidencio como a estética pode servir à ideologia, na medida em que os fatos da ficção se fundem com os fatos históricos do final do Segundo Reinado, e desvendo o motivo pelo qual a casa de Matacavalos é reconstruída por Bentinho.

Não tenho a pretensão de apresentar uma proposta de leitura de **Dom Casmurro** que elimine qualquer outra forma de abordagem do romance. Minha análise não é a mais completa nem a mais correta. Não vou cair no lugar comum de afirmar que é sempre arriscado se efetuar um trabalho cujo objeto é um texto de Machado de Assis. Qualquer pesquisa é arriscada. Digamos que analisar um romance do porte de **Dom Casmurro** seja mais arriscado do que a análise de romances de outros autores brasileiros. Primeiro, porque ele se interessou por todas as formas de expressão literária: crônica, crítica, ensaio, conto, romance, tradução, poesia e teatro. Segundo, porque revelou independência, com relação a estilos e modas literárias de seu tempo, como o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo, o Impressionismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. Finalmente ele é, ainda, sem sombra de dúvida, o escritor brasileiro que mais se analisa no país. Objeto de monografias, dissertações de mestrado e teses de doutoramento, assunto de inúmeros ensaios e críticas literárias, o autor de **Dom Casmurro** continua a ser estudado sem que seus críticos consigam chegar a um consenso, pois cada trabalho que surge apresenta-se como contraponto a um trabalho anterior. Sendo assim, não é incorreto afirmar que nenhum escritor brasileiro causa ainda tanta polêmica quanto Machado de Assis.

Antonio Candido (1995) observa que há uma relação entre as grandes obras de Machado de Assis e a riqueza de seus significados, e é esta última que permite que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Segundo ele, é essa relação entre as grandes obras e a riqueza de significados que explica a razão de os críticos encontrarem níveis diferentes de interpretação para a obra do escritor fluminense. Candido conclui com a seguinte observação: “O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar ao menos de pressentir outro” (CANDIDO, 1995: 21). Nesse sentido, apesar da quantidade de pesquisas feitas acerca de **Dom Casmurro**, o tema não se esgota, pois há sempre a possibilidade de um novo olhar, uma nova abordagem de um mesmo texto literário. É esse meu objetivo. Longe de esgotar o tema, eu pretendi abrir uma nova perspectiva de abordagem do romance. É possível que se questione a bibliografia. É um questionamento pertinente. Não querendo me desculpar das falhas bibliográficas, justifico a ausência de nomes importantes na fortuna crítica machadiana, porque toda a escolha gera uma frustração, uma exclusão. Assim, eu fui escolhendo os textos críticos de acordo com a pertinência que eles apresentavam em relação à minha análise. Não há, portanto, de maneira nenhuma, obediência a um parâmetro de importância nessa minha escolha.

Parafraseando Casmurro, tudo se acha fora de uma análise falha, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. São essas lacunas que fazem da literatura uma arte singular, seja pelo próprio texto literário, seja pelo texto crítico. São elas que nos levam à pesquisa. E enquanto houver lacunas, haverá dúvidas... Enquanto houver dúvidas, haverá polêmica... Enquanto houver polêmica, a literatura se manterá viva.

1. A VIDA É UMA ÓPERA

- Não quero realismo. Eu quero magia. (Mitch ri). Sim, sim, magia. É o que tento dar para as pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz.

*Blanche Dubois, personagem de **Um bonde chamado desejo**, de Tennessee Williams*

Na Literatura Ocidental, o triângulo amoroso, do qual o adultério é uma das formas, constitui-se em um tema recorrente. Não há período literário que não apresente, seja na lírica, seja na narrativa ou no drama, pelo menos uma obra que não se refira ao assunto. A mulher, objeto de desejo masculino e origem de seus medos, representou para o universo masculino um misto de atração e repulsa, fato que se deve à transmissão de imagens simbólicas da tradição judaico-cristã: de um lado, Eva pecadora, que leva o homem ao pecado; de outro, Maria, mãe símbolo do ventre materno. Essa imagem maniqueísta, da mulher fatal e da mulher anjo foi constante no Romantismo. Maria Saraiva de Jesus (1998) considera Amélia, personagem feminina de **O crime do padre Amaro**, de Eça de Queirós, a personagem que confunde o sagrado e o profano, pois ela mistura a “divindade dos mais puros anseios do homem com o sentimento da queda provocada pelo pecado original” (SARAIVA DE JESUS, 1998: 151). Para ela, o romance expressa uma crítica à imposição do celibato religioso, a denúncia da hipocrisia e a beatice pequeno-burguesa que gravitava em Leiria. Na figura da personagem Amélia, sobressai a representação da mulher fraca, histérica, aberta a todas as solicitações da carne.

Essa mesma imagem feminina é apresentada em outra obra de Eça de Queirós, **O primo Basílio**. Esse romance, publicado em 1878, trata de um adultério, tema obsessivo na Europa do século XIX na escrita masculina, “e certamente não alheio ao receio do homem de que a mulher afinal se conseguisse libertar de seu jugo, num contexto em que esta começava a reivindicar seus direitos e assumia cada vez mais um papel de destaque na vida pública” (SARAIVA DE JESUS, 1998: 152). Em **O primo Basílio**, o adultério praticado por Luísa resulta de um conjunto de fatores, dentre eles as frágeis bases do matrimônio, a ociosidade da vida no lar burguês e o tédio decorrente, as influências de um meio social corrupto e hipócrita,

incapaz de proporcionar à mulher uma ocupação útil. Um meio social repleto de referências ultra-românticas propícias à imaginação romanesca e à exacerbação da sensualidade. No âmbito fisiológico, as emoções e as sensações eróticas levam a personagem ao adultério, mantém-na dependente da tirania dos “nervos” e do “sangue”, quando o amante lhe ensina uma “sensação nova”. É uma visão determinista das relações entre a personagem e o meio social e cultural, de acordo com os preceitos realistas e naturalistas que vigiam no século XIX. É sob a influência de **Madame Bovary** de Gustav Flaubert que prolifera, na Europa, uma literatura estreitamente vinculada à estética realista e naturalista, apresentando a mesma imagem da mulher, com pequenas variações: a adúltera.

Assim, não é incorreto afirmar que o século XIX apresenta, para nós, três romances canônicos que tratam do tema do adultério: **Madame Bovary**, de Gustav Flaubert; **O primo Basílio**, de Eça de Queirós, e **Dom Casmurro**, de Machado de Assis. Em Flaubert, Charles/ Emma/ os amantes de Emma; em Eça, Jorge/ Luísa/ Basílio; em Machado, Bento/ Capitu/ Escobar. Nos três romances, a heroína encontra, como única saída possível, a morte: Emma comete suicídio, ingerindo cianureto; Luísa não sobrevive a uma febre e Capitu morre só, no exílio. **Madame Bovary** e **O Primo Basílio** são narrativas em terceira pessoa, enquanto **Dom Casmurro** é narrado em primeira pessoa e apresenta uma particularidade em relação aos romances de Flaubert e Eça: se nos dois primeiros, o adultério é consumado, em **Dom Casmurro**, o que se tem é uma hipótese, na medida em que quem nos conta a história é um narrador supostamente traído. Essa desconfiança traz, como consequência, o ciúme, o ódio e a sede de vingança. É o triângulo amoroso que faz eclodir o ciúme. É o número três determinando a temática do romance.

O triângulo amoroso e, conseqüentemente, o ciúme, ora consumando uma relação a três, ora sendo apenas sugerido pela imaginação do narrador ou da personagem, é um tema recorrente na narrativa machadiana. Os contos “Ernesto de tal”, “Três tesouros perdidos”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “O relógio de ouro”, “A parasita azul”, “Nem uma nem outra”, “Sem olhos”, “Papéis velhos”, “Troca de datas”, “A cartomante”, “A causa secreta” e “Uns braços” apresentam essa temática. Nos romances, **Quincas Borba** nos apresenta um Rubião apaixonado pela esposa de Cristiano Palha, Sofia, que lhe dispensava olhares provocantes e delicadezas insinuantes; em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, Virgília, casada com Lobo Neves, e Brás tornam-se amantes; **Ressurreição** trata do ciúme infundado do Dr. Félix, que coloca em dúvida o passado de Lívia; em **A mão e a luva**, há o

trio formado por Luís Alves, Guiomar e Estevão; em **Helena**, Eugênia, Estácio e Helena, e Mendonça, Helena e Estácio. O tema do ciúme aparece, também, na lírica de Machado, no poema “O VERME”, em **Falenas**, publicado em 1870 pela Editora Garnier:

Existe uma flor que encerra
Celeste orvalho e perfume.
Plantou-a em fecunda terra
Mão benéfica de um nume.

Um verme asqueroso e feio,
Gerado em lodo mortal,
Busca esta flor virginal
E vai dormir-lhe no seio.

Morde, sangra, rasga e mina
Suga-lhe a vida e o alento;
A flor o cálix inclina;
As folhas, leva-as o vento.

Depois, nem resta o perfume
Nos ares da solidão...
Esta flor é o coração,
Aquele verme o ciúme. (OC III: 52)

Nesse poema, o coração é marcado por um campo semântico positivo: a flor encerra o orvalho, o perfume celeste e foi fecundada por mão benéfica. O ciúme, ao contrário, foi gerado no lodo mortal e destrói essa flor (morde, sangra, rasga e mina, suga-lhe a vida) sem deixar nem o perfume. É o ciúme que destrói o amor. Esse poema do poder nefasto do ciúme, que insere no sujeito a dúvida, pode ser pertinente ao tema de **Dom Casmurro**, como se pode comprovar em alguns exemplos da crítica sobre o romance.

João Peregrino Júnior (1976) observa que, depois de Machado cantar o ciúme em **Falenas**, utiliza-o como tema central de dois romances: **Ressurreição** e **Dom Casmurro**, e posteriormente resgata-o em **Memorial de Aires**. Para o crítico, “O ciúme, possuindo ele [Machado] um inegável complexo de inferioridade, era tema que lhe despertava igualmente constante interesse – e lhe amargurava a alma” (PEREGRINO JR, 1976: 89).

Para Augusto Meyer (1982), o que é enfocado, em primeiro plano, são os amores de Bentinho e Capitu: “se a análise temática do romance pode apontar a incidência de outros motivos secundários – o mais importante será sem dúvida a vida de seminário e a crítica da formação sacerdotal – o que ressalta de fato é o drama do ciúme e a fascinante presença de Capitu” (MEYER, 1982: 360).

Helen Caldwell (2002) descobre o artifício que este romance apresenta quando toma de Otelo o papel e a credibilidade do narrador. Ela resume a ação dramática dessa narrativa na seguinte fórmula: “a alma ciumenta de Otelo-Santiago, a perfídia de Iago-Santiago e a culpa (ou inocência) de Desdêmona-Capitu” (CALDWELL, 2002: 32). Para Caldwell, as acusações de Bentinho a Capitu não têm pertinência, pois são ditadas pelo ciúme: “o ciúme de Santiago surge muito cedo, com toda a sua força e horripilância, devorando pacientemente o Bento nele: surge antes mesmo de Capitu ter notícia da existência de Escobar, ou ele dela” (CALDWELL, 2002: 120)³.

John Gledson (1991) considera **Dom Casmurro**, dentre os romances de Machado de Assis, “o mais complexamente enganoso”, classificado por ele “como romance realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX” (GLEDSON: 1991:7), mas ratifica o tema do ciúme:

Seja qual for a “verdade” acerca do adultério, podemos considerar que o romance é um estudo sobre o ciúme de Bento e as condições que o produzem. Tais condições são, com efeito, idênticas àquelas que fizeram com que o casamento se realizasse. A fim de se casar com Bento, Capitu precisa manipulá-lo e dominá-lo, procedimento que, invertendo os papéis tradicionais do homem e da mulher, provoca ciúme e ressentimento. (GLEDSON, 1991:12).

Segundo Roberto Schwarz (1997), em **Dom Casmurro** “a instância mais dramática está no ciúme, que havia sido um entre os vários destemperos imaginativos do menino, e agora, associado à autoridade do proprietário e marido, se torna uma força de devastação” (SCHWARZ, 1997:29). Schwarz afirma que Machado disseca, nesse romance, as relações sociais e o comportamento da elite brasileira do Segundo Império: de um lado, progressista e liberal, de outro, patriarcal e autoritária.

Para Alfredo Bosi (2000), em **Dom Casmurro**, assim como em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **Quincas Borba**, “as instituições cardiais serão, ainda e sempre, o Matrimônio e o Patrimônio; e respectivamente, o Adultério e o Logro – do latim *lucrum*” (BOSI, 2000: 85).

³ Caldwell vê em **Dom Casmurro** uma releitura de **Otelo**, de Shakespeare. Em outras palavras, afirma a influência da Literatura Inglesa na produção de Machado de Assis. A idéia não é nova, pois já em 1897 Sílvio Romero publicava **Machado de Assis**, estudo comparativo de Literatura Brasileira, no qual afirmava que Machado era uma “macaqueador de Stern” (ROMERO, 1992: 164).

Discordando dos críticos citados, José Aderaldo Castello (1969) afirma que **Dom Casmurro** não é o romance do ciúme, mas da dúvida. E diz mais: “é por excelência o romance que exprime o conflito atroz e insolúvel entre a verdade subjetiva e as insinuações de alto poder de infiltração, geradas por coincidências, aparências e equívocos, imediata ou tardiamente alimentados por intuições” (CASTELLO, 1969: 150), de onde vêm os deslocamentos da visão objetiva da realidade e da revisão da realidade subjetiva. Para ele, “de um lado para o outro perduram os espaços das posições extremas, irreconciliáveis, desde a confiança incoerente até a incerteza que nunca se desfaz ou nunca se comprova” (CASTELLO, 1969: 150).

Dom Casmurro é classificado, portanto, ora como o romance do ciúme, ora da dúvida, ora do adultério. Mas as três classificações desembocam na mesma questão: a fidelidade ou a infidelidade de Capitu, ou, em outras palavras, o tema do adultério. É o três da relação amorosa que se pauta pela desconfiança, pelo ciúme, pela traição. É nesse sentido que a crítica consagrou a questão do adultério como dominante no sistema temático desse romance machadiano.

Se aceitarmos a inclusão de **Dom Casmurro** no sistema cuja dominante é o adultério, dos quais fazem parte **Madame Bovary** e **Primo Basílio**, e se estes estão ligados à estética realista/naturalista, estamos incluindo Machado nessa estética. No entanto, para essa estética o referente – a realidade – tem peso determinante, pois é a partir da realidade que o texto é construído e o parâmetro é a descrição do real. Em Machado, o que é determinante é o processo da própria narração. Além disso, se aceitamos incluir o escritor fluminense na mesma linha estética de Eça de Queirós, estamos, no mínimo, considerando o crítico incoerente, na medida em que ele negava, no seu ensaio sobre **O Primo Basílio**, de 1878, não só o valor da obra como negava, também, o naturalismo como processo estético. Assim, ele defende a idéia de que é necessária uma lógica interna no romance, uma coerência moral das personagens, que o Naturalismo substituíra pelo inventário de fatos e à reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Como a obra literária não existe isoladamente, mas “pertence ao sistema constituído da literatura, assim como este pertence ao sistema constituído pelas artes e pelas mídias que, por sua vez, pertencem ao sistema da cultura” (KOTHE, 1981: 27), quando ocorre alguma alteração em algum dos elementos, os demais são afetados, devido às relações entre as partes. Assim, para que **Dom Casmurro** seja deslocado do sistema do romance burguês do adultério feminino para outro sistema, é necessário

analisar o romance por outro prisma que não seja a questão do adultério. As primeiras questões levantadas são: por que a vida é uma ópera? Por que o narrador concorda com esta teoria? O que representa a teoria da ópera para a narrativa? Por que a escolha da ópera e não da viagem pelo mar ou da batalha?

A narrativa autobiográfica ficcional é marcada pela insistência com que o narrador enfatiza a veracidade dos fatos que relata. Ele tem necessidade de salientar que os fatos narrados aconteceram, fazer com que o leitor acredite na história que é narrada: “Um ou outro, a verdade é que, apenas entrei na sala, pentes, cabelo, toda ela voou pelos ares (...)” (OC I: 840). “A verdade é que minha mãe era cândida como a primeira aurora” (OC I: 851); “Agora, a verdade última, a verdade das verdades, é que já me arrependia de haver falado à minha mãe (...)” (OCI: 853). “Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar esse escrúpulo de exatidão que me aflige” (OC I: 859). “Não dormi mais; rezei padres-nossos, ave-marias e credos, e sendo este livro a verdade pura, é força confessar que tive de interromper mais de uma vez as minhas orações para acompanhar no escuro uma figura ao longe, tique-taque, tique-taque” (OC I: 868). “Por outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade” (OC I: 872) “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade” (OC I 922). Esse escrúpulo de exatidão, essa necessidade de contar os fatos como eles realmente aconteceram, é exemplificado, também, no início do capítulo XLV, “Abane a cabeça leitor”:

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. Mas, se não o fez antes, e só agora, fio que torne a pegar o livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho como se fosse a primeira boneca (OC I: 856).

Se e o narrador está preocupado em demonstrar que está falando a verdade, que tudo o que conta é real, essa postura pode ser lida a partir de duas hipóteses. A primeira está relacionada à questão do conceito de verdade do narrador; a segunda, a uma maneira de mascarar o mundo de mentiras que se apresenta no decorrer da narrativa. No primeiro caso, é necessário que se analise o que o narrador considera a verdade.

Quando o narrador ordena “Procura no cemitério de S. João Batista uma sepultura sem nome, com indicação: *Uma santa. É aí*” (OC I: 938) ou quando comenta sobre a casa de Escobar, no Flamengo - “Velha é a casa e não lhe alteraram nada. Não sei até se ainda tem o mesmo número. Não digo que número é para não irem indagar e cavar a história” (OC I: 920) ocorre o que Roland Barthes denomina “efeito de real”, “o inverossímil confessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 1972: 43). Luiz Costa Lima afirma que “a experiência ficcional não representa a verdade, mas tem por ponto de partida o que criadores e receptores têm por verdade” e complementa: “a experiência ficcional supõe a experimentação do que não se conhece, empreendida, contudo, com balizas do que o criador e o receptor tomam como verdadeiro” (COSTA LIMA, 1995: 306). Assim, a arte de ficção estaria sempre em contato com o real, com a verdade, pelo verossímil, mesmo que não pretendesse dar a verdade. Mesmo assim, Barthes critica a categoria do verossímil no romance moderno, isto é, certos detalhes que fazem parte da narrativa, mas que, segundo ele, são desprovidos de significação, na medida em que não têm funcionalidade. Esses detalhes remetem a um falso efeito de real, assim como os detalhes concretos no discurso da história produzem também, ilusoriamente, um efeito de realidade. Para Barthes, o discurso histórico relata “o que realmente se passou”, o real atua como referência essencial, assim, a não-funcionalidade não tem importância, porque ele denota “o que já ocorreu”. O real concreto é suficiente para justificar o dizer. Esse realismo, que é próprio do discurso histórico, quando se transporta para o discurso ficcional, é criticado por Barthes porque o modelo narrativo histórico admite notações estruturalmente supérfluas. A ligação do real com a história vem da Antigüidade, para diferenciá-la do verossímil. O realismo moderno, segundo ele, distancia-se desse antigo verossímil, com suas notações “reais”:

o “real” estava ao lado da história; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à própria ordem do discurso narrativo (da imitação ou “poesia”). Toda a cultura clássica viveu durante séculos debaixo da idéia de que o real em nada podia contaminar o verossímil; primeiramente porque o verossímil nada mais é que o opinável: está inteiramente sujeito à opinião (do público) (...); em seguida, porque é geral, e não particular, como a História, pensava-se (...); finalmente, porque, no verossímil, o contrário não é jamais o impossível, uma vez que a notação aí funciona sobre uma opinião majoritária, mas não absoluta. A grande palavra que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (submetido ao antigo verossímil) é *Esto (Seja, Admitamos...)* (BARTHES, 1972:42).

O que é “real” e o que é “verossimilhança” em **Dom Casmurro**? Qual a diferença que se estabelece entre o que realmente aconteceu e o *Esto*? O conceito de verdade é imposto pela teoria da ópera: “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”⁴ (OC I: 817).

1.1. A teoria de Marcolini

O capítulo IX do romance, “A Ópera”, interrompe a retomada da diegese, quando o narrador começa a nos contar o que aconteceu “naquela tarde de novembro de 1857”. Não é um capítulo curto, e compara a vida a uma ópera: “A vida é uma ópera, e uma grande ópera” (OC I: 815), Marcolini, expõe a história da criação, fazendo uma analogia com o texto bíblico: “No princípio era o *dó*, do *dó* fez-se o *ré*, etc”, o que o narrador retoma no final do capítulo XVIII: “Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no *Gênesis*, onde se fizeram sucessivamente sete” (OC I: 828). São os sete dias da criação, assim como são sete as notas musicais. Passo a exemplificar como a teoria de Marcolini é interpretada por alguns críticos.

A vida é uma ópera. Esta teoria de Marcolini parte da premissa de que, na ópera da vida, Deus é o poeta e a música é de Satanás. Depois de escrever o libreto, Deus abre mão dele “por entender que tal gênero de recreio era impróprio de sua eternidade” (OC I: 815). Satanás leva a partitura consigo para o inferno e compõe uma partitura. Deus consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Cria-se, então, um teatro especial, o planeta terra, no qual Deus inventa uma companhia inteira, com todas as partes, primárias, coros e bailarinos. Marcolini explica sua teoria: “Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrando muita vez o sentido por um modo confuso (...). Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas” (OC I: 816).

A teoria da ópera cria uma relação entre Literatura e Música. Tania Carvalhal (1991) observa que, mesmo a presença de relações mútuas entre as artes, que constitui uma relação inter-artística, “nada pode alterar a natureza de um dos elementos relacionados. Assim, o poema não se converte em sinfonia por sua simples designação como tal, continua a ser um

⁴ Para evitar que os motivos cansem à força de repetições, toda vez que os grifos forem meus, eu usarei, depois da palavra grifada, o símbolo *.

poema, com uma estrutura que lhe é própria e jamais será exatamente a mesma da outra arte” (CARVALHAL, 1991: 14). No entanto, isso não invalida que se identifiquem similitudes e que se estabeleçam analogias e paralelos, pois uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra sem perder sua especificidade. Para Carvalho, a obra de Machado de Assis muitas vezes se apropria de elementos musicais com a intenção de traduzir seu projeto estético, isto é, “vale-se da música para falar sobre a criação literária e seus problemas” (CARVALHAL, 1991: 16). Assim, a grande maioria de seus textos se refere à música, demonstrando intenção de se apropriar de formas ou de elementos musicais.

Caldwell (2002) considera que Bentinho, ao aceitar a definição de Marcolini, aplica essa alegoria a sua própria vida, porque a ópera “é aparentemente o antigo conflito do asceta cristão entre corpo e alma, no qual ele identifica a si mesmo e sua pia mãe com o libreto de Deus, e Capitu e seus pais vulgares com a música do diabo” (CALDWELL, 2002: 138), enquanto, para Luis Felipe Ribeiro (1996), a teoria retoma a concepção barroca do teatro do mundo ao sustentar uma visão teatral e teológica do universo, em que cada um representa seu papel para Deus, que é espectador e que, anteriormente, foi dramaturgo e pôs em cena o seu texto:

Tudo aí associa Deus e o Diabo na criação do mundo. Tal visão não é uma brincadeira a mais de Machado de Assis. Ele retoma, de uma perspectiva irônica e desconstrutora, as teses do dualismo que estiveram na base das doutrinas dos gnósticos, dos maniqueístas e dos cátaros, dos primeiros tempos do cristianismo. Segundo tais tradições, consideradas heréticas pela Igreja católica, o mundo foi criado por dois princípios opostos: o Bem e o Mal. Ou seja, Deus e o Demônio. (RIBEIRO, 1996: 306)

Gledson (1991) afirma que a teoria de Marcolini apresenta-nos outra história sobre Deus e o diabo, semelhante ao conto “A igreja do diabo”, no entanto aponta uma diferença: lemos com ceticismo, que é aceito dentro da própria narrativa, que a história da criação se transforma na da composição de uma ópera, da qual Deus escreve o libreto, que é o sentido oficial e superficial da peça; e Satã, a música, que controla o âmago da questão. Para ele, Marcolini é filósofo, mas sua filosofia é ajustada às necessidades de Bentinho. Não é abstrata e sim expressa por parábolas, e, como qualquer parábola, seu verdadeiro objetivo é moral. Depois de concordar com Eugênio Gomes, que acusava Machado de se apropriar de uma citação de Chamfort, feita por Schopenhuer, ele supõe, a partir dessa apropriação de

Machado, “que a idéia é mais gasta do que se poderia pensar” (GLEDSON, 1991: 150). Considera, ainda, que “A ópera” tem função filosófica:

Continua a integração das questões filosóficas com as atitudes cotidianas, na medida em que não há nenhum debate filosófico como tal em **Dom casmurro**. Contudo, embora não haja aí nenhum Quincas Borba, Marcolini, o tenor italiano desempregado que expõe sua versão do mito da Criação a Bento, representa para ele um papel semelhante ao de Quincas Borba para Rubião – o do Tentador, ou o de Mefistófeles para Fausto. (GLEDSON, 1991: 150)

Minha interpretação não vai nem pelo caminho filosófico, nem pelo religioso. A teoria de Marcolini, aceita pelo narrador, tal como acontece na distinção feita por Aristóteles na **Poética**, entre modos dramático e narrativo, privilegia o “mostrar” em detrimento do “contar”⁵, assim, minimiza o papel da retórica e a importância do narrador na narrativa. Se Casmurro escreve o livro sobre sua vida e a vida é uma ópera, isto é, um drama musicado, sua história será mostrada de maneira objetiva, como uma apresentação dramática, as cenas serão mostradas, como no drama: “Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que se sucedera antes foi o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... 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” (OC I: 815); “Quando levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro, uma vez que a mãe e o filho iam à missa, e Capitu não saía sem falar-me” (OC I: 935). Há aqui “outro lance que parecerá de teatro” natural como o primeiro, logo, há mais de um “lance de teatro” no romance.

Teatro, aqui, deve ser entendido como ópera, drama e música, na medida em que a ópera é apropriadamente uma forma musical de drama, o *dramma per musica*, como a ópera era chamada pelos italianos antigos. Para Kerman (1990), a ópera tem sua própria forma, a música articula o drama. Embora a ópera desencadeie uma abordagem que pode ser exclusivamente musical e exclusivamente literária, “o julgamento final é, corretamente musical, mas não puramente musical, assim como não é puramente literário.” (KERMAN, 1990: 36), ou, como afirma Catherine Clément (1993), a ópera é uma cena onde as palavras não podem ser ditas senão por meio de sons organizados pela música. Uma cena dupla, “onde duas linguagens se apresentam indissociadas, a falada e a musical” (CLÉMENT, 1993: 29). É

⁵ Sobre “contar” e “mostrar”, ver Booth (1980)

por essa razão que, no capítulo CI, quando fala de seu casamento, o narrador afirma: “A música ia com o texto, como se houvessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner” (OC I: 906). Wagner, com sua reforma, determinou que a “ópera deve ser encarada não como uma forma puramente musical, mas como uma forma dramática em que a música tem a função articuladora” (KERMAN, 1990: 202), e para tanto, introduziu o *leitmotiv* como técnica central e complexa, o que fez com que a ópera mantivesse o que Kerman denomina de “impregnação temática”: reinterpreta-se a ação passada numa nova síntese. Wagner buscou atingir um todo orgânico em grande escala através de conexões temáticas de amplo alcance, no qual um tema do último movimento é bastante semelhante ao tema do primeiro movimento, tentando concretizar a idéia de continuidade, isto é, a ópera com toda a ação incorporada numa única continuidade musical.

Assim, a reforma de Wagner tinha como objetivo dotar a ópera de muitas novidades, e “todas se centravam em sua continuidade musical altamente individual – a ‘melodia incessante’ e o fluxo de *leitmotifs*” (KERMAN, 1990: 262-263). À medida que os *leitmotifs* se repetem, mudam, fundem-se uns com os outros, eles surgem a cada associação possível, deixam implícitos cada comentário e cada qualificação possíveis. Quando uma música retorna numa ópera, ela interpreta um momento do tempo em termos de um momento anterior. Cada momento existe em termos do passado, ao mesmo tempo em que está sempre pronto para uma reinterpretação em termos do futuro, o que estabelece, através da música, uma estrutura muito particular para ação, pensamento e sentimento. Nota-se que a referência à teoria da ópera, em **Dom Casmurro**, longe de ser uma referência aleatória, explica a estrutura do romance machadiano, não só no que diz respeito ao discurso do narrador, quanto ao tempo da narrativa, ao título dos capítulos – “Adiemos a virtude”, “Anterior ao anterior”, “A exposição retrospectiva”, “Uma pergunta tardia”, “Em que se explica o explicado”, “Vamos ao Capítulo”/ “Venhamos ao Capítulo”, “Olhos de ressaca” – Cap.XXII/ “Olhos de Ressaca” – Cap. CXXIII. É o mesmo processo da construção das personagens no romance, principalmente de Capitu: ela é, foi e será dissimulada, essa característica existe no passado e prepara sua reinterpretação para o futuro.

Em *Tristão e Isolda*, o ponto que deve ser considerado importante na reforma wagneriana na cena do delírio, por exemplo, é que não só essa cena é bem-sucedida, mas como é o clímax da ópera, seu sucesso determina o sucesso da ópera como um todo. Aos sentimentos de Tristão e às suas palavras delirantes, tão convincentes e ao mesmo tempo tão

indefinidas, o fluxo dos fragmentos musicais sempre relacionados se adequa de forma ideal. Para Kerman, “é possível mostrar que ela [a cena do delírio] se relaciona a todas as outras seções da ópera, apesar de que o faz com graus variados de relevância. Considerada simplesmente em si mesma, a cena do ‘Delírio’ oferece a prova mais convincente da vitalidade dramática de todas as técnicas dramatúrgicas de Wagner” (KERMAN: 1990: 204). Essa referência a Wagner pode nos levar a interpretar o capítulo LXXII, “Uma reforma dramática”, não como uma reforma de drama somente, mas como uma alusão à reforma de Wagner:

NEM EU, nem tu, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias sem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa.” Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela. (OC I: 881-882)

Nesse fragmento, é possível identificar, na proposta de começar o drama pelo fim, a proposta wagneriana de que um tema do último movimento seja bastante semelhante ao tema do primeiro movimento, e as repetições de Iago com a idéia de continuidade, isto é, a ópera com toda a ação incorporada numa única continuidade musical: “Coloca dinheiro em tua bolsa”; “põe dinheiro em tua bolsa, repito”; “põe dinheiro em tua bolsa...”; “mas põe dinheiro em tua bolsa...”; “Enche a tua bolsa de dinheiro...”; “põe dinheiro em tua bolsa”; Reúne todo o dinheiro que puderes...”; “Portanto, arranja dinheiro”; “Arranja dinheiro.”; “A caminho! Vai! Arranja dinheiro” (SHAKESPEARE, 1981: 351-352).

Embora a teoria da ópera determine que “certos motivos cansam à força de repetição” (OC I: 816); “Há certos conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (OC I: 839). São essas repetições que justificam o fato de Bento tomar a decisão de exilar Capitu. Por um lado, ele sempre se mostra inseguro e nunca cumpre seus objetivos – “Mas a vontade aqui foi antes uma idéia, uma idéia sem língua, que se deixou ficar quieta e muda, tal como daí a pouco outras idéias...” (OC I: 845); “compreenderás que eu, depois de estremecer,

tivesse um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar a casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar que me confessasse quanto, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança. Não fiz nada” (OC I: 872); “tive um daqueles meus impulsos que nunca chegavam à execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo.” (OC I: 925); “Como era possível que Capitu se governasse e eu não?” (OC I: 890). E mostra-se submisso e obediente: “Mamãe sabe que eu faço tudo que ela manda” (OC I: 833); “Era justo. Calei-me e obedeci. Outra coisa que obedeci às suas reflexões foi, logo no primeiro sábado, quando eu fui à casa dela e, após alguns minutos de conversa, me aconselhou a ir embora” (OC I: 874). Por outro lado, mostram que ele passou por um processo de mudança: “e o não interrogar, não pedir, não hesitar, certamente lhe deu a idéia de uma pessoa nova e de uma nova situação” (OC I: 831); “Realmente, a matéria do discurso revelara em mim uma alma nova; eu próprio não me reconhecia” (OC I: 833). Isso acontece porque os homens mudam: “Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo” (OC I: 879); “mas o homem não é sempre o mesmo em todos os instantes” (OC I: 897).

A música está presente na narrativa não só na teoria de Marcolini, mas também no pregão do preto das cocadas, que justifica o desinteresse de Capitu em cumprir os compromissos fixados com o marido. A música aparece ainda nas seguintes passagens: “[José Dias] Foi a única pessoa cá de baixo que nos visitou na Tijuca, levando abraços dos nossos e palavras suas, mas palavras que eram músicas verdadeiras”(OC I: 907); “nenhuma nota aborrecida viria interromper as melodias da minha alma.”(OC I: 891); “José Dias vinha andando cheio de leitura de Walter Scott que fizera a minha mãe e prima Justina. Lia cantado e compassado” (OC I: 831). É quando chega a sua casa, antes da hora prevista, depois de assistir à estréia de uma ópera, que Bentinho encontra Escobar no corredor, o que contribui para aumentar suas suspeitas em relação a um suposto envolvimento entre o amigo e sua mulher. Cria-se, aqui, uma relação entre música (ópera) e traição, o que se repete no capítulo CXXVII, “O barbeiro”. Ao voltar para casa, Bentinho passa por uma barbearia. O barbeiro executava uma peça na rabeca, ia tocando para ele. Ele chega à porta da loja, fica ouvindo a execução da melodia quando chega a mulher do barbeiro, uma moça trigueira. O barbeiro toca com mais calor, e ele conclui: “Pobre barbeiro! Perdeu duas barbas naquela noite, que eram o pão do dia seguinte, tudo para ser ouvido por um transeunte. Supõe agora que este, em vez de ir-se embora, como eu ficava à porta a ouvi-lo e a namorar-lhe a mulher; então é que ele, todo arco, todo rabeca, tocaria desesperadamente. Divina arte!” (OC I: 927). A rabeca é o instrumento que está sendo preparado para executar a sinfonia antes de a ópera de Bento

começar: “tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir as pessoas, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera” (OC I: 815). É a teoria de Marcolini em ação: “Tudo é música, meu amigo” (OC I: 817). Há uma relação entre a rabeca, que se prepara para executar a sinfonia e a rabeca que o barbeiro toca para Bentinho. Se enquanto o barbeiro toca rabeca é possível que Bentinho lhe namorasse a mulher, a rabeca, e nessa esteira a música, remete à infidelidade. Não se pode esquecer que Capitu gostava de cantar e de tocar piano.

A teoria da ópera é, segundo Eugênio Gomes, “a anedota estranha à narrativa e nela enxertada para o desenvolvimento de uma idéia ou reflexão filosófica”, na medida em que “a teoria do tenor italiano Marcolini, personagem apenas anedótica e, por isso mesmo, precária e eventual, tanto que, uma vez desovada a sua extravagante idéia, sumiu, por não ter mais o que fazer na história” (GOMES, 1967: 18). Concordo com Gomes sobre o sumiço da personagem, porém discordo quanto à idéia de Marcolini não ter nada que fazer na história. Sua idéia é fundamental na construção da trama do romance. É ainda Marcolini quem funda a necessidade de silenciar Capitu:

JÁ NÃO TINHA VOZ, mas teimava em dizer que tinha. “O desuso é que me faz mal”, acrescentava. Sempre que uma companhia nova chegava da Europa, ia ao empresário e expunha-lhe todas as injustiças da terra e do céu; o empresário cometeria mais uma, e ele saía a bradar contra a iniquidade. Trazia ainda os bigodes dos seus papéis. Quando andava, apesar de velho, parecia cortejar uma princesa de Babilônia. Às vezes, cantarolava, sem abrir a boca, algum trecho ainda mais idoso que ele ou tanto; vozes assim abafadas são sempre possíveis (OC I: 815)

É a situação de Marcolini que mostra a Bentinho a possibilidade de se cantar mesmo não tendo mais voz. O desuso faz mal, mas não implica a perda da voz. Na medida em que se tem a voz abafada, ainda é possível “bradar” e questionar as injustiças sofridas. Logo, não bastava abafar a voz de Capitu, porque ela ainda poderia bradar, cantarolar sem abrir a boca, como Marcolini. Era necessário, portanto, silenciar Capitu definitivamente.

As mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota. No século XIX, vigorava na ópera “a ordem que reflete a platéia no palco, essa ordem dos afetos humanos em que se debatem as mulheres que, quando contrariam sua função familiar e ornamental, acabam punidas, decaídas, abandonadas ou mortas” (CLÉMENT, 1993: 14). A

mulher, quando rechaçava o jogo masculino, pagava, por isso, com sua vida. Logo, a teoria da ópera, em **Dom casmurro**, pode ser lida como a teoria de uma arte que oprime o feminino.

Se a vida é uma ópera, a voz é essencial na vida, só se tem vida na/pela voz. Bento nunca teve voz, nunca decidiu nada sozinho, a não ser o exílio de Capitu que, ao contrário, sempre foi determinada, segura, atrevida, sempre teve voz: “Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas, ouvindo, falando e cantando.” (OC I: 888). Ela só perde a autoridade, seu poder de mandar em Bentinho depois de casada, na casa da Glória: “Não sabendo piano, aprendeu depois de casada, e depressa, e daí a pouco tocava nas casas de amizade. Na Glória era uma das nossas recreações; também cantava, mas pouco e raro, por não ter voz; um dia chegou a entender que era melhor não cantar nada e cumpriu o alvitre” (OC I: 908-909).

Capitu pode ser considerada uma espécie de Christine Daaé, personagem de **O fantasma da ópera** de Gaston Leroux, escrito em 1910 e sucesso absoluto nos palcos da Broadway pelas mãos de Andrew Lloyd Webber. Numa ópera recém construída em Paris, um estranho fantasma aparecia e se declarava apaixonado por Christine que, estimulada pela voz miraculosa do homem sem rosto, cantava maravilhosamente bem, até que se apaixonou por outro homem, casa-se e fica muda, privada de seu canto. Christine casada não cantará mais. Capitu também, depois de casada, perderá a voz.

Antes de decidir sobre o exílio da esposa, Bentinho vai ao teatro. Representava-se justamente Otelo, e ele comenta: “O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público” (OC I: 933).

Canta Desdêmona... Canta... Pede misericórdia... Ore... Tu não, Capitu... Perdeste a voz... Entendeste, segundo teu marido, que era melhor não cantar nada... Foste exilada com teu filho, na Suíça... Sofra, Capitu, depois morre... Diva sem voz, não tens mais lugar na ópera da vida... Essa é tua ária.

Depois de perder a voz, ela deixa de ser aquela menina curiosa que determinava o que Bentinho deveria fazer ou não, que aprendeu a jogar gamão com tio Cosme, que lia, desenhava, cantava, era segura, autoconfiante e feliz. Com o silenciamento de Capitu, está

atingida a trama da narrativa. Bento Santiago, enfim, resgata a sua autoridade masculina, de pai, de chefe de família. Agora ele pode finalmente dizer: “Sou homem”.

O narrador, ao aceitar a teoria de Marcolini, de que a vida é uma ópera, leva-nos à seguinte premissa: se a vida é uma ópera e o narrador conta a história de sua vida, não só ele está contando a história de uma ópera, como também, sua narrativa é a representação de um drama musicado. Sua narrativa, portanto, é a representação da representação, a mimesis da mimesis, sem o mínimo compromisso de relatar o que realmente aconteceu, o que é (ou foi) o vivido, embora, no capítulo II, Casmurro declare: “Deste modo, viverei o que vivi” (OC I: 807).

Se a vida é uma ópera, o narrador vai contar sua história baseando-se na verossimilhança⁶. Logo, a definição que Platão dá ao artista, ou seja, de um criador em terceiro grau, é extrapolada. Para Platão (2000), o artista é um enganador porque imita o artífice, o artesão, cuja obra já é a imitação da natureza. Em outras palavras, o artesão imita o que já é simulação da essência, a aparência. Assim, o artista imita o que já é uma imitação, logo, o artista, para Platão, está no terceiro grau da verdade. Em **Dom Casmurro**, a narrativa ficcional é baseada no drama musicado, a ópera. Se a ópera, enquanto arte, está no terceiro grau da verdade, a história de Casmurro está no quarto grau da verdade, pois é uma arte que imita a arte. Não é outra a razão pela qual o narrador, que parece tão preocupado com a verdade, aceitar a teoria de Marcolini, transferindo seu foco da verdade para a verossimilhança. Ao acatar essa teoria, fica claro para o leitor que as coisas não serão apresentadas como um relato fiel ao que aconteceu, mas como elas são vistas de acordo com a visão de verdade do narrador, como as coisas poderiam ter acontecido para ele. Afinal, ele só começa a viver numa tarde de novembro de 1857, ano em que D. Pedro II criava “a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional, destinadas a formar músicos nacionais e difundir o canto lírico” (SCHWARCZ, 1999: 152). Nessa tarde, ele começa a sua ópera:

⁶ Verossimilhança, aqui, é usada no sentido aristotélico do termo.

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... Agora que ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui vive e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. (OC I: 809).

A verossimilhança é posta no mesmo nível da verdade, do que realmente aconteceu. A ênfase na coerência interna da obra de arte, o equilíbrio alcançado entre o real e o ficcional é explicitado por Machado de Assis numa crônica, em 1894, quando confessa preferir as ficções à realidade: “Não quero mal às ficções, amo-as, acredito nelas, acho-as preferíveis às realidades; nem por isso deixo de filosofar sobre o destino das coisas tangíveis em comparação com as imagináveis. Grande sabedoria é inventar um pássaro sem asas, descrevê-lo, fazê-lo ver a todos, e acabar acreditando que não há pássaros com asas” (OC III: 616). Em **Dom Casmurro**, a vida tem o mesmo estatuto do vivido que os livros apresentam: “Não é preciso dizer que era Capitu. São cousas que se adivinham na vida como nos livros, sejam romances, sejam histórias verdadeiras” (OC I: 881), ou ainda: “E ele se casou - adivinha com quem – casou com a boa Sancha, a amiga de Capitu, quase irmã dela, tanto que alguma vez, escrevendo-me, chamava a esta a sua cunhadinha. Assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros.” (OC I: 904). O narrador tem consciência de que o legado é a obra, não a consistência ou o valor do que é narrado: “e senti não haver ali um escultor que nos transferisse a atitude a um pedaço de mármore. Só brilharia o artista, é certo. Quando uma pessoa ou um grupo saem bem, ninguém quer saber de modelo, mas da obra, e a obra é que fica. Não importa; nós saberíamos que éramos nós.” (OC I: 916). Afinal, quem se importa com o que é verdade, ou com o que não é? Depois que tudo se acaba, é a obra que fica: “Quem se importará com datas, filiação, nem nomes, depois que eu acabar?” (OC I: 938). É na própria narrativa que ele busca sustentar os fatos narrados:

E se a comparação não vale, porque as chinelas são ainda uma parte da pessoa e tiveram o contato dos pés, aqui estão outras lembranças, como a pedra da rua, a porta da casa, um assobio particular, um pregão de quitanda, como aquele que contei no capítulo XVIII. (OC I: 869)

Relendo o capítulo passado, acode-me uma idéia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a idéia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquelas banalidades do sol e da lua, que o céu nos dá todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas é a reprodução da minha antiga casa de Matacavalos. Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei. (OC I: 873)

Demais eu queria estar só. Sentia necessidade de evitar qualquer conversação que me desviasse o pensamento do fim a que ia, e era reconciliar-me com Deus, depois do que se passou no capítulo LXVII. (OC I: 879)

Um dia, porém, um dos familiares que serviam de endossantes da letra, falou da necessidade de entregar o preço ajustado; está num dos capítulos primeiros. Minha mãe concordou e recolhi-me a S. José.

Ora, nesse mesmo capítulo, verteu ela umas lágrimas, que enxugou sem explicar. (OC I: 887)

Assim vivemos novamente a nossa longa espera de namorados, os anos da adolescência, a denúncia que está nos primeiros capítulos, e ríamos de José Dias que conspirou a nossa desunião, e acabou festejando o nosso consórcio. (OC I: 906-907)

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. (OC I: 914)

Antes de ir aos embargos, expliquemos ainda um ponto que já ficou explicado, mas não bem explicado (cap. CX), a um professor de música em S. Paulo que me escrevesse a toada daquele pregão de doces de Matacavalos. (OC I: 917)

Já me vais entendendo; lê agora outro capítulo. (OC I: 932)

No intervalo, evocara as palavras do finado Gurgel, quando me mostrou em casa dele o retrato da mulher, parecido com Capitu. Hás de lembrar-te delas; se não, relê o capítulo, cujo número não ponho aqui, por não me lembrar já qual seja, mas não fica longe. (OC I: 937)

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução, por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo. (OC I: 939)

É no momento em que fica só, com o **Panegírico de Santa Mônica**, que ele se lembra de pessoas e de fatos do passado: “Tudo me ia repetindo o diabo do opúsculo, com as suas letras velhas e citações latinas” (OC I: 865). Viu sair daquelas folhas muitos perfis de seminaristas, os irmãos Albuquerque, o Bastos, o Luís Borges, e afirma: “Quantas outras caras me fitavam nas páginas frias do Panegírico! Não, não eram frias; traziam o calor da juventude nascente, o calor do passado, o meu próprio calor” (OC I: 865). É do Panegírico que emerge Ezequiel de Souza Escobar, o soneto, o sonho com as meias e as ligas, o pedido ao mestre de música para que copiasse o pregão das cocadas, os primeiros dias de separação entre ele e a família depois que entrou para o seminário. No capítulo LX, sugere: “Mas vamos ao mais que me foi saindo das páginas amarelas” (OC I: 869). “O mais foi muito” (OC I: 869). Há um momento que demarca quando começam a sair os fatos, as pessoas e as sensações do Panegírico, mas o momento em que as lembranças param de emergir das páginas e o narrador volta a contar somente com a memória não é demarcado. Se é a própria

narrativa que sustenta os fatos, como os exemplos anteriores a este parágrafo demonstram, é outro livro que faz as lembranças surgirem. É o livro que está sendo escrito e o panegírico do companheiro de seminário que direcionam, sustentam e servem de instrumento gerador de reminiscências à própria narrativa de **D. Casmurro**. Em outras palavras, não é o vivido que serve de matéria à narrativa, mas a narrativa que materializa o vivido. Assim, ele não está contando o que viveu, o que vê sair do opúsculo é que determina o que ele vivenciou. É a teoria da ópera em ação, a mimesis da mimesis, a representação da representação.

Para Aristóteles, a arte é imitação. Como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou má índole, os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou iguais a nós. Para o estagirita, “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele de outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos -; e todos os homens sentem prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2000: 40). A prova de que Capitu foi infiel, aos olhos de Bentinho, é o filho gerado por ela, Ezequiel, que tem o costume de imitar os gestos dos outros, principalmente os de Escobar. José Dias se divertia ao ser imitado pelo menino e pediu que ele imitasse seu modo de andar. O narrador comenta que não concordava com a atitude do filho, mas acabava achando-lhe graça:

Eu mesmo achava feio tal sestro. Alguns gestos já lhe iam ficando mais repetidos, como o das mãos e dos pés de Escobar; ultimamente, até apanhara o modo de voltar da cabeça deste, quando falava, e o de deixá-la cair, quando ria. Capitu ralhava. Mas o menino era travesso, como o diabo; apenas começamos a falar de outra cousa, saltou ao meio da sala, dizendo a José Dias:

- O senhor anda assim.

Não pudemos deixar de rir, eu mais do que ninguém. A primeira pessoa que fechou a cara, que o repreendeu e chamou a si foi Capitu. (OC I: 920)

É a teoria aristotélica da imitação que é retomada aqui, é a capacidade de o homem imitar desde a infância. Na **Poética**, o filósofo assevera que, ao imitar, o poeta conta “não o que aconteceu e sim as coisas quais poderia vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade” (ARISTÓTELES, 2000: 47). A imitação de Escobar, na medida em que deflagra a desconfiança de Bentinho sobre a paternidade do filho, está baseada nos princípios aristotélicos: pela verossimilhança porque não é real; pela necessidade, porque era necessário para a trama que Capitu fosse infiel, e que dessa infidelidade lhe nascesse um filho. Depois que Escobar morre, Capitu chama a atenção para os olhos de Ezequiel que, segundo ela, tinham uma expressão esquisita, que ela só vira semelhante num amigo de seu pai e em Escobar. O marido concorda, eram os olhos de

Escobar, mas não os achou esquisitos por isso, “Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente” (OC I: 929). Em seguida, começa a observar melhor:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. O costume valeu muito contra o efeito da mudança; mas a mudança fez-se, não à maneira de teatro, fez-se como a manhã que aponta vagarosa, primeiro que se possa ler uma carta, depois lê-se a carta na rua, em casa, no gabinete, sem abrir as janelas; a luz coada pelas persianas basta a distinguir as letras. (OC I: 930)

Se para Barthes, “a grande palavra que está subentendida no limiar de todo discurso clássico (subentendido ao antigo verossímil) é *Esto (Seja, Admitamos...)*” (BARTHES, 1972: 42), agora, nesse fragmento, de acordo com as observações do narrador sobre as semelhanças entre Ezequiel e Escobar, a verossimilhança não é mais toda a verdade. “Aqui podia ser, e era”. A mudança não se fez “à maneira do teatro”, de acordo com a teoria da ópera, de acordo com a verossimilhança, mas com a verdade, com o real, de acordo com a natureza (a manhã que aponta vagarosa). É a natureza como testemunha da traição de Capitu: “Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela” (OC I: 835). Ou segundo as palavras de Escobar: “A natureza é simples. A arte é atrapalhada” (OC I: 899).

A teoria da ópera, portanto, ao significar que a vida é verossimilhança, é uma das causas pela qual o narrador tem tanta necessidade de sustentar que está falando a verdade. Outro motivo para essa necessidade é mostrar que ele não é igual às outras pessoas da casa de Matacavalos, que eram tão dissimuladas quanto Capitu.

1.2. Eu minto, tu dissimulas, eles enganam

Capitu é uma personagem de olhos de cigana, oblíqua e dissimulada. Em toda a narrativa, essa metonímia vai ser recorrente, ou “em todo o livro, as duas qualidades se agarrarão à pele da personagem de forma indelével” (RIBEIRO, 1996: 314). Isso porque ela precisa dissimular em determinados momentos. Esse disfarce revela-se na capacidade que ela tem em se recompor, quando o seu espaço é invadido por intrusos, como na mentira que propõe a Bentinho para se insurgir contra as vontades de D. Glória, na convicção com que

apóia a idéia de o menino tornar-se padre frente à família dele, mesmo sendo contra a idéia, ou na maneira como tenta atenuar as suspeitas provocadas pela denúncia de José Dias, ou ainda para não levar reprimendas dos seus pais. Essa dissimulação é vista por Bentinho como um fator positivo, mas na perspectiva de D. Casmurro, do homem enganado, é congênita: “Há cousas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde” (OC I: 822). Se Capitu nasceu com a dissimulação, Bentinho nasceu com a preguiça: “Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida!” (OC I: 829). Embora carregue o estigma de dissimulada, há outras personagens que também faltavam com a verdade, no entanto, tudo se passa como se dissimular fosse privilégio unicamente de Capitu. Ao tratar da família Santiago, John Gledson afirma que “o estado que define de modo mais completo a família é o da viuvez” (GLEDSON, 1991: 52). E eu completo: da viuvez e da mentira. Na casa de D. Glória, mentir, simular, fraudar, enfim, enganar é uma atitude comum e os exemplos não são poucos. O primeiro exemplo de enganos e mentiras é o próprio Bentinho.

Disposto a saber o momento em que deveria ser mandado para o seminário, Bentinho vai falar com sua mãe, “credora da promessa”. Ao comentar que sentia muito essa separação entre os dois, a mãe nega que seja uma separação. Ela prevê que em pouco tempo o filho se acostumaría aos companheiros e aos mestres, e que no fim gostaria de viver com eles, ao que ele responde: “Eu só gosto de mamãe”, e o narrador explica:

Não houve cálculo nesta palavra, mas estimei dizê-la, por fazer crer que ela era a minha única afeição; desviava as suspeitas de cima de Capitu. Quantas intenções viciosas há assim que embarcam, a meio caminho, numa frase inocente e pura! Chega a fazer suspeitar que a mentira é muita vez, tão involuntária como a transpiração. 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. (OC I: 851)

A frase, em si, é inocente e pura, as intenções viciosas é que embarcam nela, no meio do caminho, não que ele tivesse a intenção de mentir. A mentira não é intencional. Por isso, mais adiante, ele ordena: “Não me chames dissimulado, chama-me compassivo” (OC I: 853), afinal, dissimulada, no romance, só tem uma personagem: Capitu. Ela e Bentinho tinham jurado, na infância não esquecerem mais um pregão que um preto cantava ao vender cocadas. O momento foi “de grande ternura, e o tabelião divino sabe as cousas que se juram em tais momentos, ele que as registra nos livros eternos” (OC I: 917). Quando Ezequiel tinha cinco

anos, Bento lembrou de pedir que Capitu tocasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Matacavalos, porque Ezequiel gostava de música e de doce. Ela confessa que não lembrava nem da melodia, nem das palavras. Ele, embora também não se lembrasse, recorre a papéis velhos. Lá procura uma partitura na qual um professor de música tinha transcrito a toada do pregão a seu pedido, no tempo em que ainda morava em São Paulo, porque sentira “que a ia perdendo inteiramente” (OC I: 917). A transcrição é uma maneira de resguardar o que a memória já não apreende. Ao buscar o papel, ele se justifica:

Fiz-me de pontual ao juramento, e este é que foi o meu pecado; esquecer, qualquer um esquece.

Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Cousas futuras! Portanto, a nossa constituição política, transferindo o juramento à afirmação simples, é profundamente moral. Acabou com um pecado terrível. Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. Não confundam purgatório com inferno, que é o eterno naufrágio. Purgatório é uma casa de penhores, que empresta sobre todas as virtudes, a juro alto e prazo curto. Mas os prazos renovam-se, até que um dia uma ou duas virtudes medianas pagam todos os pecados grandes e pequenos. (OC I: 918)

Nota-se uma subversão de valores: esquecer é humano, faltar ao compromisso é que é sempre infidelidade, que leva ao pecado, pois o compromisso pode não ter possibilidade de ser cumprido por motivos alheios à vontade do devedor. A política consegue eliminar esse pecado terrível quando adota só a afirmação, que é “profundamente moral”. No final das contas, quem teme mais a Deus que aos homens pode mentir de vez em quando, na medida em que, entre o céu e o inferno, há o purgatório: uma casa de penhores que renova os prazos, e que não deve ser confundido com inferno, que é para onde vão aqueles que não têm mais crédito. Às vezes nem é necessário pedir empréstimo ao purgatório, porque basta esquecer. Dessa forma, ele justifica sua mentira sem inocentar Capitu, que ao faltar ao compromisso mostra-se infiel. Nesse sentido, a sugestão de que a toada do preto das cocadas fosse executada ao piano é um ardil empregado por Bentinho para testar a fidelidade ao juramento. Se ela não é fiel ao juramento, por extensão, não é fiel ao compromisso amoroso entre eles.

No momento em que Capitu troca olhares com um cavaleiro, Bentinho, movido pelo ciúme, por duas vezes se vê “mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles”. Depois de ter vontade de “cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue”, conclui que deveria ouvi-la e julgá-la, pois é possível que houvesse uma explicação. E simula: “posto que a cabeça me doesse um pouco, simulei maior incômodo, com o fim de

não ir ao seminário e falar a Capitu” (OC I: 884). Ela se explica, nega qualquer envolvimento com o cavaleiro e afirma que sequer o conhecia. Bentinho termina se convencendo de que não havia nada entre os dois, já que “se houvesse, era natural dissimular”, o que ela não fez. Além do mais, o cavaleiro ia se casar com uma moça da Rua dos Barbonos. Para evitar novo equívoco, Capitu propõe que deixaria de ir à janela para evitar aborrecimentos, e faz uma ameaça: à primeira suspeita de Bentinho, estaria tudo dissolvido entre eles. Ele aceita a proposta e jura que nunca a haveria de cumprir: era a primeira suspeita e a última. Não cumpre. Não só suspeita como acredita que Capitu e Escobar o enganaram. Não só acredita como tenta convencer o leitor de que é verdade. Não é à toa que Capitu chamava-o “disfarçado” e em certa ocasião escreve no chão, com uma taquara, “mentiroso”.

No capítulo LXXXVIII, cujo título sugestivo é “Um pretexto honesto”, não há só um pretexto, mas dois: indo ao enterro não vai ao seminário; simulando visitar Sancha, vê Capitu. O que é simulação é denominado, num eufemismo, de pretexto, e além do mais, honesto. Resolvido a acompanhar o enterro de Manduca, Bentinho pensa na possibilidade de a mãe lhe alugar um carro, e lembra dos passeios de sege quando era criança, no entanto,

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. Eis 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. (OC I: 893)

No início do romance, escondido atrás da porta, Bentinho ouve uma conversa entre José Dias e D. Glória. Os dois discutiam um possível namoro entre o menino e a filha do Pádua. Ouvir atrás das portas, para ele, não era uma atitude rara. Tio Cosme, presente à conversa, observa: “Quanto ao pequeno, se tem de ser padre, realmente é melhor que não comece a dizer missa atrás das portas” (OC I: 810). Numa demonstração de que sabe desse costume do sobrinho, faz uma analogia entre ouvir atrás das portas e o confessorário, onde se ouvem as confissões atrás de uma tela. Essa atitude de Bentinho vai lhe trazer um problema em duas situações: uma com Justina e outra com José Dias. Na primeira, ele quer saber de prima Justina os detalhes da conversa que ouvira atrás da porta, mas a prima omite os fatos:

- Prima Glória deseja muito que você se ordene, mas ainda que não desejasse, há cá em casa quem lhe meta isso na cabeça.
 - Quem é?
 - Ora quem! Quem é que há de ser? Primo Cosme não é, que não se importa com isso; eu também não.
 - José Dias? Conclui.
 - Naturalmente.
 - Enruguei a testa interrogativamente, como se não soubesse de nada. Prima Justina completou a notícia dizendo que ainda naquela tarde, José Dias lembrara a minha mãe a promessa antiga.
 - Prima Glória pode ser que, em passando os dias, vá esquecendo a promessa; mas como há de esquecer se uma pessoa estiver sempre, nos ouvidos, zás que darás, falando do seminário? E os discursos que ele faz, os elogios da igreja, e que a vida de padre é isto e aquilo, tudo com aquelas palavras que só ele conhece, e aquela afetação... Note que é só para fazer mal, porque ele é tão religioso, como este lampião. Pois é verdade, ainda hoje. Você não se dê por achado... Hoje de tarde falou como você não imagina.
 - Mas falou à toa? Perguntei, a ver se ela contava a denúncia do meu namoro com a vizinha.
- Não contou; apenas fez um gesto como indicando que havia outra cousa que não podia dizer. (OC I: 830)

A prima parece denunciar José Dias por eliminação, no entanto deixa claro que o alvo da denúncia é óbvio: a pergunta “Quem é que há de ser?”, mais do que sugerir, afirma que só pode ser uma pessoa, e o uso do advérbio “naturalmente” marca a obviedade da afirmação, isto é, não há dúvida, só pode ser o agregado. Ela passa, então, a recapitular o que pensava dele: um intrigante, bajulador, um especulador, um grosseirão. Ela era diferente, pois não trabalhava para a desgraça dos outros, deixando implícito que o agregado agia assim.

A segunda ocasião é quando Bentinho pede a José Dias que interceda em seu favor com D. Glória, convencendo-a a desistir do projeto de torná-lo padre. O agregado responde que esse projeto é a ambição e o sonho de longos anos, e que no dia anterior ela ainda comentara com ele: “José Dias, preciso meter Bentinho no seminário” (OC I: 834). Dias mente, o menino sabe disso, mas não pode desmascarar o agregado, pois seria confessar que escutara atrás das portas. Nesse caso, nivelam-se todos no mesmo patamar da falta de honestidade.

Além de ouvir atrás das portas, a “missa” celebrada por Bentinho constava de promessas não cumpridas. O campo religioso, para ele, tem como função satisfazer um tipo particular de interesse. É o que acontece quando prometia orações em troca de favores divinos, como no capítulo XX: “Prometo rezar mil padres-nossos e mil ave-marias, se José

Dias arranjar que eu não vá para o seminário” (OC I: 829). Reconhecendo a extensão da soma, que era enorme, ele confessa que andava carregado de promessas não cumpridas:

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

- Mil, mil, repeti comigo.

(...) Mil, mil, mil. Era preciso uma soma que pagasse os atrasados todos. Deus podia, muito bem, irritado com os esquecimentos, negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro. (...) Cogitei muito no modo de resgatar a dívida espiritual. Não achava outra espécie em que, mediante intenção, tudo se cumprisse, fechando a escrituração da minha consciência moral sem *déficit*.

Mandar dizer sem missas, ou subir de joelhos a ladeira da Glória para ouvir uma, ir à Terra Santa(...) Era muito duro subir uma ladeira de joelhos; devia feri-los por força. A Terra Santa ficava muito longe. As missas eram numerosas, podiam empenhar-me outra vez a alma... (OC I: 829)

No discurso de Bentinho, a norma burguesa oitocentista não emerge na voz do sujeito religioso, católico, mas do filho de D. Glória que, ao perder o marido, “Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Matacavalos” (OC I: 814). Para ele, a relação com Deus é uma negociação em que as promessas celestiais correm em valores pecuniários, como a que faria, mais tarde, a fim de que lhe nascesse um filho, que ele “paga antecipadamente, como os alugéis da casa” (OC I: 908). Deus, assim, torna-se um credor, e o devedor, ao invés de saldar as dívidas, vai aumentando seu débito. Uma das soluções é empenhar *outra vez* a alma. Mas outra solução seria conseguir um fiador, um empréstimo, a fim de abater a dívida, ou uma parte dela. Nesse sentido, as reticências que fecham o discurso do narrador, no fragmento, implicam a presença de uma ausência anunciada, já que elas são signos de silêncio, mas não o vazio, na medida em que “elas marcam o lugar de um acréscimo possível, mesmo necessário, livrado à memória, aberto ao efeito do leitor” (ORLANDI, 2001:121). No entanto, elas são explicadas pelo narrador como uma maneira de materializar a confusão das suas idéias - “Vou esgarçando isto com reticências para dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas” (OC I: 867). Elaborando-se, com as reticências, um convite à decifração, sugere-se o não escrito, uma lacuna onde se encontra muita discursividade a ser interpretada. Assim, mais que mostrar confusão de idéias, como tenta nos convencer o

narrador, as reticências são presença de um acréscimo ausente, na medida em que “mostram, na incompletude, um acréscimo não preenchido”, (ORLANDI, 2001:122). Se as reticências aludem a uma ausência apenas delineada, o discurso suspenso no fragmento se completa no capítulo XXVII:

Ao portão do Passeio, um mendigo estendeu-nos a mão. José Dias passou adiante, mas eu pensei em Capitu e no seminário, tirei dous vinténs do bolso e dei-os ao mendigo. Este beijou a moeda; eu pedi-lhe que rogasse a Deus por mim, a fim de que eu pudesse satisfazer todos os meus desejos.

- Sim, meu devoto.

- Chamo-me Bento, acrescentei para esclarecê-lo. (OC I: 835)

Curto e inicialmente sem muita relação com o anterior nem com o posterior, o capítulo pode parecer um indício de que Bentinho é um indivíduo caridoso, mas o que ele pretende com a esmola é transferir para o mendigo, uma espécie de fiador, o abatimento do seu saldo negativo no banco dos céus. E com uma vantagem: ao mesmo tempo em que se mostrava caridoso, conseguia uma mão de obra barata, pois gastara só dois vinténs. Ainda, aqui, a teoria da ópera. É o *leitmotiv* de Wagner, pronto para uma reinterpretação em termos do futuro.

No tempo em que estava no seminário, a mãe adoece e ele chega a desejar que ela morresse: “Mamãe defunta, acaba o seminário” (OC I: 877). Movido pelo remorso, resolve pedir a Deus seu perdão e que Ele intercedesse quanto ao restabelecimento da saúde de D. Glória:

Entrando no meu quarto, pensei em dizer tudo a minha mãe, logo que ela ficasse boa, mas esta idéia não me mordida, era uma veleidade pura, uma ação que eu não faria nunca, por mais que o pecado me doesse. Então, levado de remorso, usei ainda uma vez do meu velho meio das promessas espirituais, e pedi a Deus que me perdoasse e salvasse a vida de minha mãe, e eu lhe rezaria dois mil padres-nossos. Padre que me lês perdoa este recurso; foi a última vez que o empreguei. A crise em que me achava, não menos que o costume e a fé, explica tudo. Eram mais dois mil; onde iam os antigos? Não paguei uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária, - ainda que o devedor as não pague, valem a soma que dizem. (OC I: 878)

Ele utiliza seu velho meio de negociar favores com o céu, agora, por três motivos: a crise em que se achava, o costume e a fé. Eram mais dois mil padres-nosso, já perdera a conta dos anteriores, mas não pagou nem uns nem outros, pois, afinal, as promessas são como moeda fiduciária, pois valem a soma, não a dívida. Há uma relação muito estreita entre fé e

moeda; as dívidas com Deus são vistas sob a perspectiva de um negócio financeiro. Mesmo a promessa de D. Glória, de colocá-lo no seminário, é vista sob esse prisma. Religiosa, temente a Deus, ao perder o marido, fica “diante do contrato, como única devedora”; um dia Bentinho quase a vê dizer-lhe que não queria que ele fosse padre, notando que “este era já o seu desejo íntimo, à proporção que se aproximava o tempo” e arremata: “Quisera um modo de pagar a dívida contraída, outra moeda, que valesse tanto ou mais, e não achava nenhuma” (OC I: 852). Ela, então, começa a adiar a entrada de Bentinho no seminário:

É o que se chama comercialmente falando, reformar uma letra. O credor era arquimilionário, não dependia daquela quantia para comer, e consentiu nas transferências de pagamento, sem sequer agravar a taxa de juro. Um dia, porém, um dos familiares que serviam como endossantes da letra, falou da necessidade de entregar o preço ajustado; está num dos capítulos primeiros. Minha mãe concordou e recolhi-me a S. José. (OC I: 887)

Nesse caso, o credor é Deus, um dos endossantes é José Dias, assim é ele o responsável pela ida de Bentinho para o seminário. Em outras palavras, o responsável pelo pagamento não é mais D. Glória, mas o agregado. Se ele não tivesse falado nada, reformar-se-ia a letra *ad infinitum*. Bentinho vai para o seminário, e D. Glória começa a se aproximar de Capitu, a sentir falta da menina, a afeição cresce. Ela passa a achar na filha dos Pádua uma graças novas, dotes finos e raros. Capitu vai se prendendo a D. Glória, fazendo-se “mais assídua e terna, vivia ao pé dela, com os olhos nela” (OC I: 859), mas esses olhos, agora, “não eram oblíquos, nem de ressaca, eram diretos, claros, lúcidos.” (OC I: 860). Capitu passa a ser “a flor da casa, o sol da manhã, o frescor das tardes, a lua das noites (...)” (OC I: 888). A mãe de Bentinho descobre que a vizinha poderia fazer o filho feliz e, nesse caso, ela o teria perto de si e, ao mesmo tempo, não descumpria a promessa. Esse comentário não é de D. Glória, mas do narrador:

a esperança de que o nosso amor, tornando-me absolutamente incompatível com o seminário, me levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo diabo, esta esperança íntima e secreta entrou a invadir o coração de minha mãe. Neste caso, eu romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Ela ficava comigo sem ato propriamente seu. Era como se, tendo confiado a alguém a importância de uma dívida para levá-la ao credor, o portador guardasse o dinheiro consigo e não levasse nada. Na vida comum, o ato de terceiro não desobriga o contratante; mas a vantagem de contratar com o céu é que a intenção vale dinheiro. (OC I: 888)

Essa visão de professar a fé como comércio fica fortalecida pelo fato de ter sido Escobar o mentor da solução encontrada para D. Glória cumprir a promessa de enviar alguém

para o seminário e, ao mesmo tempo, manter o filho por perto. Ele sabia calcular depressa. Sua vocação era tanta, que amava os próprios sinais de somas, tinha queda para o comércio, logo, é ele que resolve o problema de Bentinho, de maneira simples: se a promessa de D. Glória a Deus é dar-lhe um sacerdote, ela poderia muito bem fazer ordenar um mocinho órfão no lugar de Bentinho, e está dado um padre ao altar, que não o seu amigo. Examinando pelo lado econômico, observa que a questão é fácil: o gasto seria o mesmo, além disso, um órfão não precisaria de grandes comodidades. É a transformação de um valor simbólico que vira moeda corrente através de trocas, que passam das comerciais às industriais. Essa passagem ocorre com a industrialização e substitui a base das trocas, desvalorizando as trocas antigas e espirituais que eram feitas com as divindades. D. Glória, tão católica, tão temente a Deus, reluta em princípio, porém acata a idéia: de uma só vez ela se livra da dívida e ajuda um pobre órfão, garantindo o seu futuro. Paga a promessa e ainda faz caridade ajudando um órfão. O órfão é seu fiador. É a mesma situação que se dá entre seu filho e o mendigo. É a teoria da ópera vigindo: o *leitmotiv* de Wagner que surge. O negócio é feito, e Bentinho sai do seminário. Sua mãe promete o único filho para a Igreja sem consultá-lo, interna-o no seminário contra a sua vontade e paga a dívida com dinheiro falso: prometeu o filho e entrega um órfão. Uma santa! D. Glória mantém o manto da santidade porque “um pouco de superstição, autoritarismo e capricho em absoluto afetam a santidade das mães de família ilustre, antes pelo contrário. Em situação patriarcal, os deslizos práticos não mancham a bondade por assim dizer transcendental dos pais e chefes, a qual forma um halo em volta da propriedade” (SCHWARZ, 1997:28).

Prima Justina é uma senhora quadragenária e pálida que vivia na casa de Matacavalos de favor e por interesse, porque havia necessidade de uma senhora íntima que fizesse companhia à dona da casa, e antes uma parenta que uma estranha. Justina tende a ver o pior e a suspeitar das pessoas, pois “era assaz sincera para dizer o mal que sentia de alguém, e não sentia bem a pessoa alguma. Talvez do marido, mas o marido era morto” (OC I: 876). O marido era afetuoso, trabalhador e honesto, no entanto, segundo tio Cosme, “essa opinião era póstuma, pois em vida andavam às brigas, e os últimos seis meses andaram separados” (OCI: 876). O narrador explica a relação entre a prima e D. Glória: “Também gostaria de minha mãe, ou se algum mal pensou dela foi entre si e o travesseiro” (OC I: 876). O verbo gostar no futuro do pretérito é ligado pelo ‘também’ ao advérbio de dúvida ‘talvez’, nesse caso, talvez ela gostasse do marido e talvez ela gostasse de D. Glória. No segundo caso, o narrador explica: “Como vivesse de favor na casa, explica-se que não desestimasse a dona e calasse os

seus ressentimentos, ou só dissesse mal dela a Deus e ao Diabo” (OC I: 876). Portanto, de ‘aparência’ Justina estimava o marido tanto quanto “de aparência” gostava de D. Glória. Ao conhecer Escobar, não lhe encontrando nenhum defeito, terminou sua opinião com um ‘apesar’, que “era uma espécie de ressalva para algum (defeito) que lhe viesse a descobrir um dia; ou então foi obra de uso velho, que a levou a restringir, onde não achara restrição” (OC I: 881). Mais tarde, como todos gostassem de Escobar, ela confessou que o amigo de Bentinho “era um tanto metedico e tinha uns olhos policiais a que não escapava nada” (OC I: 897).

Uma noite, ao chegar tarde em casa, Bentinho encontrou a prima e lhe perguntou se sua mãe perguntara por ele, ao que Justina respondeu: “Perguntou, mas eu disse que você já tinha vindo.” (OC I: 829). O menino se espanta com a mentira, não menos que a franqueza da notícia, já que ela “dizia francamente a Pedro o mal que pensava de Paulo, e a Paulo o que pensava de Pedro” (OC I: 829), isto é, falava francamente, mas pelas costas, como o narrador ratifica, ao descrever um jantar na casa de D. Glória: “José Dias falou do casamento e suas belezas, da política, da Europa, da homeopatia, tio Cosme das suas moléstias, prima Justina da vizinhança, ou de José Dias, quando este saía da sala”. (OC I: 919). Confessar que mentia, para Bentinho, é que era uma novidade em Justina, a mentira, ao contrário, não era novidade.

José Dias era um dos agregados da casa de D. Glória. Ele “ria largo se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto, que todo o mundo parecia rir nele. Nos lances graves, gravíssimo” e “sabia opinar, obedecendo”, mas não que ele tivesse uma alma subalterna: “as cortesias que fizesse vinham antes do cálculo do que da índole” (OC I: 812). É com a mentira que ele chega à fazenda dos Santiago:

Um dia apareceu na fazenda de Itaguaí vendendo-se por médico homeopata, portando um manual e uma botica. Como havia um andaço de febres, ele curou o feitor e uma escrava e não quis nenhuma remuneração. Quando mais tarde as febres voltaram, ele acaba confessando que não era médico, admitindo: “Eu era um charlatão... Não negue; os motivos do meu procedimento podiam ser e eram dignos; a homeopatia é a verdade e, para servir à verdade, menti”. Seus motivos eram dignos, a homeopatia é a verdade, para servir à verdade, ele mente. Com o tempo, ele adquire certa autoridade na família Santiago. (OC I: 816)

Dias leva Bentinho para acompanhar o Santíssimo. Lá encontra Pádua, que solicitava ao sacristão uma das varas do pátio. O agregado pediu também uma para si, mas o sacristão informa que só havia uma. Embora o pai de Capitu tivesse pedido primeiro, Dias pede que a

vara seja entregue ao futuro seminarista, a quem esta distinção cabia mais diretamente. O sacristão pergunta se Bentinho era realmente seminarista, e o agregado prontamente responde: “Ainda não, mas vai sê-lo” (OC I: 837). Dias mentiu, pois já sabia que Bentinho não queria ir para o seminário, e prometera ajudá-lo, intercedendo em seu favor com D. Glória. Porém não mente para levar vantagem, mas para humilhar Pádua. Mais tarde, numa visita ao seminário, Bentinho lhe confessa que deseja sair de lá o mais rápido possível, no máximo em três meses e o agregado pede paciência, que espere uns seis meses e lhe faz uma proposta:

-Pois sim. Tenho agora um plano, que me parece melhor que outro qualquer. É combinar a ausência de vocação eclesiástica e a necessidade de mudar de ares. Você por que não tosse?

- Por que não tusso?

- Já, já, não, mas eu hei de avisar você para tossir, quando for preciso, aos poucos, uma tossezinha seca, e algum fastio; eu irei preparando a Excelentíssima...

(...)

-Mostrar a verdade, porque, francamente, Bentinho, eu há meses que desconfio do seu peito. Você não anda bom do peito. Em pequeno, teve umas febres e uma ronqueira... Passou tudo, mas há dias que está mais descorado. Não digo que já seja o mal, mas o mal pode vir depressa. Numa hora cai a casa. Por isso, se aquela santa senhora não quiser ir conosco, - ou para que vá mais depressa, acho que uma boa tosse... Se a tosse há de vir de verdade, melhor é apressá-la... (...) (OC I: 871)

Ele passa da sugestão à verdade. Sugere a simulação de uma tosse, porque tossir seria mostrar a verdade, já que desde pequeno Bentinho sofria de febres e ronqueiras. Ora, o menino não anda bom do peito, a tosse há de vir mais cedo ou mais tarde; logo, se ela vem ‘de verdade’, é melhor apressá-la. Seu discurso é análogo ao seu caminhar: calculado e deduzido. É José Dias que, logo no início do romance, conversando com D. Glória sobre o futuro de Bentinho, descreve Capitu:

- D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o **nosso*** Bentinho no seminário? É mais do 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 nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam em namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

- Não acho. Nos cantos?

- É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as cousas corresse de maneira, que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida... (OC I: 809)

Capitu não parece, não age como uma desmiolada. Ela é uma desmiolada, isto é, atribui-se a Capitu essa propriedade. É interessante notar como José Dias articula seu discurso. Mais uma vez o agregado passa da hipótese para a certeza. Primeiro pergunta sobre as intenções de D. Glória de mandar o filho para o seminário. Bentinho não é responsabilidade só de sua mãe. O ‘nosso’ Bentinho, pronome possessivo, na primeira pessoa do plural, mostra que a responsabilidade recai também sobre ele. Em seguida, avisa que já agora ‘pode haver’ uma dificuldade. A locução verbal ‘pode haver’ implica hipótese, pode haver como pode não haver. Em princípio é uma dificuldade, em seguida, ele reitera o problema numa gradação: Uma ‘grande’ dificuldade, para só depois explicitar que dificuldade é essa, agora, como certeza: o menino anda metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade. Nessa explicitação, ele retoma o pronome possessivo “nosso” e inverte o processo: divide, ou tenta dividir com D. Glória a mesma opinião sobre a atitude do filho de andar metido nos cantos com a vizinha. Nesse caso, se Bentinho pertence aos dois, os dois devem censurar sua atitude. Mais uma vez ele recebe uma pergunta como resposta. Então afirma que Bentinho quase não sai da casa da vizinha e que “a pequena é uma desmiolada; o pai finge que não vê; tomara ele que as cousas corresse de maneira que...” Não vê que os dois vivem em segredinhos ou que a filha é desmiolada?⁷

⁷ O ponto e vírgula trabalha o equívoco do discurso, produzindo uma ambigüidade, uma abertura em que o equívoco joga sobre diferentes efeitos de sentido. Aqui, no caso, o sentido de “o pai finge que não vê” serve tanto para “Bentinho quase não sai de lá” quanto para “a menina é uma desmiolada”. Cf. ORLANDI, 2001: 120.

O agregado conclui que, para D. Glória, parece que todos têm a alma cândida, razão pela qual ela não acredita em tais cálculos. Ao afirmar que D. Glória não acredita em tais cálculos, ele insere um dado novo ao discurso, pois não há nenhuma referência anterior, materializada, do termo. Em “tomara ele que as coisas corresse de maneira, que ...”, se o espaço das reticências no discurso de José Dias fosse preenchido, tomando-se como referência “cálculos”, é possível que, ao invés de suspender o discurso, ele o completasse: “tomara ele que as coisas corresse de maneira que a filha conseguisse fortalecer essa relação, e que terminasse, assim, arrumando um bom casamento”.

Quando Dias sente que há uma possibilidade de haver uma ligação mais séria entre Bentinho e Capitu, ele resolve falar o que há muito tempo já deveria ter dito. Mas D. Glória não vê maldade na relação entre as duas crianças. Seu parâmetro é etário: “Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; são dous criançolas” (OC I: 809). Depois de pedir a opinião de tio Cosme, chega à conclusão de que Dias está enganado; ele, então, dá a cartada final: “Pode ser, minha senhora. Oxalá tenham razão; mas creia que não falei senão depois de muito examinar...”. Mais uma vez o uso das reticências marca um acréscimo. De acordo com o contexto, se José Dias pode estar enganado, ele pode não estar, e se não há certeza de que D. Glória e tio Cosme tenham razão, mas se torce que eles tenham, a frase se completaria com “portanto eu tenho razão”, na medida em que ele não fala de maneira hipotética, mas depois de examinar muito o caso. O recurso do pronome na primeira pessoa do plural é usado, ainda, quando Bentinho lhe comunica a falta de aptidão para a carreira eclesiástica e que prefere estudar leis em São Paulo. O agregado argumenta que há boas universidades nesse mundo afora, promete falar com D. Glória e pede que ele se apegue, também, com o tio, e depois complementa:

Uma vez que você não pode ser padre, e prefere as leis... As leis são belas, sem desfazer na teologia, que é melhor que tudo, como a vida eclesiástica é mais santa... Por que (*você*) não há de ir estudar leis fora daqui? Melhor é (*você*) ir logo para alguma universidade, e ao mesmo tempo que estuda, viaja. Podemos ir juntos; veremos as terras estrangeiras, ouviremos inglês, francês, italiano, espanhol, russo e até sueco. D. Glória provavelmente não poderá acompanhá-lo; ainda que possa e vá, não quererá guiar os negócios, papéis, matrículas, e cuidar de hospedarias, e andar com você de um lado para outro... Oh! as leis são belíssimas! (OC I: 834-835)

O agregado, ao sentir a opção de Bentinho como uma possibilidade de viajar à Europa, tenta convencê-lo a estudar fora do país. Supõe então que, mesmo que D. Glória acompanhe o filho, não terá condições de resolver todos os seus problemas, afinal, quem sempre cuidou dos estudos de Bentinho foi ele, Dias, que vê seu sonho de retornar a Europa mais perto de ser realizado. Se as leis realmente são belíssimas, a Europa é “mais” belíssima ainda: “(...) se vontade de servir é poder de mandar, **estamos*** aqui, **estamos*** a bordo. Ah! Você não imagina o que é a Europa; oh! A Europa...” (OC I: 835). E então, a possibilidade de retornar ao solo europeu e ficar lá até que os estudos de Bentinho se completem fez com que o indivíduo do passo vagaroso, do vagar calculado e deduzido, mudasse de postura. Primeiro Dias levanta a perna e faz uma pirueta, depois, mantém essa atitude incomum até que volta ao normal, quando “o homem teso rendeu o flexível, e passou a falar pausado, com superlativos” (OC I: 835).

O discurso de José Dias, quando fala com Bentinho, traz a marca de seus próprios interesses; quando fala com D. Glória sobre Pádua, é perpassado de ideologia por um interdiscurso, e a voz que intervém na sua organização é a voz da ideologia dos seus protetores, daí ele falar a Pádua num tom de superioridade. No primeiro caso, ele está muito mais interessado em viajar para a Europa do que em ver o filho de D. Glória matriculado numa universidade estrangeira; no segundo, está menos preocupado com o futuro de Bentinho como seminarista do que com um possível casamento entre o menino e “essa gente do Pádua”. Isso fica marcado pela maneira depreciativa com que se refere à Capitu: não só ela é desmiolada como é “a filha do *Tartaruga*”, metáfora que indica homem baixo, grosso, de pernas e braços curtos e costas abauladas, donde lhe veio a alcunha que José Dias lhe pôs. Além de *Tartaruga*, o pai é calculista, pois se finge de cego a fim de que a filha faça um bom casamento. Essa opinião é assimilada pelo narrador que, ao descrever a postura de Pádua quando ele se despede de Bentinho, observa que, concretizando-se a carreira eclesiástica do garoto, seus planos de um casamento lucrativo para a filha seriam frustrados: “Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperanças, e vê sair branco o maldito número – um número tão bonito!” (OC I: 861). Esse perfil negativo de Pádua é traçado numa conversa no Passeio Público, quando Bentinho confessa que não quer ser padre:

- (...) mas ouça-me, já que falamos nisto, não é bonito que você ande com o Pádua na rua.

- Mas eu andei algumas vezes...

- Quando era mais jovem; em criança era natural, ele podia passar por criado. Mas você está ficando moço, e ele vai tomando confiança. D. Glória, afinal, não pode gostar disto. A gente do Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você reparou nos olhos dela? São assim, de cigana oblíqua e dissimulada... Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! A adulação! D. Fortunata merece estima, e ele não nego que seja honesto, tem um bom emprego, possui a casa em que mora, mas honestidade e estima não bastam, e as outras qualidades perdem muito de valor com as más companhias em que ele anda. Pádua tem uma tendência para gente reles. Em lhe cheirando a homem chulo, é com ele. Não digo isto por ódio, nem porque ele fale mal de mim e se ria, como se riu, há dias, dos meus sapatos acalcanhados... (OC I: 832)

José Dias é um agregado, sua condição social é inferior à de Pádua. Assim, é curioso que ele tenha tanta restrição ao fato de Bentinho conviver com a família do vizinho. Demonstrando um preconceito social que pertence à classe de seus protetores, ele exemplifica um comportamento ideológico por assimilação. Dito de outro modo, ao assimilar os valores dos Santiago, ele se sente no direito de se tornar porta-voz da ideologia alheia à sua classe, mesmo que nesse jogo ele seja o dominado. Seu problema não é contra a pessoa, mas contra a classe social inferior. Assim, para ele, quando Bentinho era criança, Pádua até poderia passar por criado. O que sustenta seu ponto de vista é o fato de D. Glória não gostar disso, assim como ele também não gosta, nivelando-se, dessa maneira, à sua protetora, uma mulher que detém propriedades e que manda. No fundo, o que ele quer evitar é uma aproximação entre a filha do Pádua e Bentinho.

No entanto, José Dias deixa claro que “a gente do Pádua não é de todo má”, o que é diferente de ser boa. Então ele ataca um a um os membros da família: Capitu tem olhos de cigana oblíqua e dissimulada. O termo ‘cigana’ implica características ligadas à trapaça e à velhacaria, e ao sugerir que seus olhos foram dados pelo diabo planta, num menino criado à volta de dogmas católicos, uma ligação da menina com o pecado, com a perfídia e com a maldade, mais isso é irrelevante, “o pior é a vaidade e a adulação”. Pádua anda em más companhias e tem tendência para gente reles e chula, e D. Fortunata, embora mereça estima, é mãe de uma dissimulada e casada com um sujeito com tendência a sujeitos reles e chulos, logo não deve merecer tanta estima assim. Embora a erudição do agregado não avultasse

“muito mais que a sua homeopatia de Cantagalo” (OC I: 839), seu discurso é calculado, bem estruturado e convincente.

Logo, na casa de D. Glória, as pessoas se enganam mutuamente. Bentinho engana a Deus com as promessas, assim como D. Glória; prima Justina fala mal das pessoas pelas costas e tem o hábito de mentir; José Dias tenta manipular as pessoas através de um discurso calculado, bem estruturado e convincente, enganou o pai de Bentinho e a família Santiago, quando se apresentou lá se passando por médico, ensina Bentinho a simular uma tosse, e tenta jogar D. Glória contra a relação entre Bentinho e Capitu e engana os outros com sua falsa erudição.

Essa banalização da mentira entre as personagens explica o momento em que Bentinho, ao encontrar na missa Gurgel e Sancha, aceita fazer-lhes uma visita e demora a voltar para casa, o que deixa D. Glória preocupada. Mas em seguida sua mãe fica tranqüila, porque o narrador explica: “em casa, tinham já mentido dizendo a minha mãe que eu voltara e estava mudando de roupa” (OC I: 880). O verbo, na terceira pessoa do plural indica um sujeito indeterminado, ou seja, alguém mentiu, e esse alguém pode ser qualquer um, já que todos falseiam a verdade naquela casa. Ao fim e ao cabo, o que temos são pessoas similares quando o assunto é (dis)simulação: Bentinho engana Tio Cosme, prima Justina, José Dias, um mendigo, D. Glória e Capitu; que engana D. Glória, Pádua, Fortunata, tio Cosme, José Dias e Justina; que engana Bentinho, D. Glória e José Dias; que engana D. Glória que, assim como Bentinho, engana a Deus. Mas é Capitu que tem os olhos de cigana oblíqua e dissimulada...

Como acreditar na história contada por um mentiroso? Como crer no que nos conta um sujeito que convive com pessoas mentirosas, que se enganam mutuamente? A resposta está, em primeiro lugar, em três máximas: a mentira a serviço da verdade - “a homeopatia é a verdade, e para servir à verdade, menti” (OC I: 812), a mentira como fato natural, involuntário - “Chega a fazer suspeitar que a mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração” (OC I: 851) e a mentira como cumplicidade, igualando as pessoas - “a mentira é dessas criadas que se dão pressa em dizer que “a senhora saiu”, quando a senhora não quer falar a ninguém. Há nessa cumplicidade um gosto particular; o pecado em comum iguala as pessoas,

não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem...” (OC I: 857).

Se consultarmos a teoria do verossímil, encontraremos a questão da conveniência, as propriedades de costumes exigidas por Aristóteles, que são elementos de verossimilhança. Gérard Genette afirma que “verossimilhança e conveniência confundem-se sob um mesmo critério, isto é, ‘tudo está de acordo com a opinião do público’” (GENETTE, 1972: 9). Esta opinião, segundo ele, é o que se denominaria hoje uma ideologia, “um corpo de máximas e de preconceitos que constitui em seu todo uma visão do mundo e um sistema de valores” (GENETTE, 1972: 9). Assim, o que define o verossímil, para Genette, é

o princípio formal de respeito à norma, isto é, a existência de uma relação de implicação entre a conduta particular atribuída a determinado personagem e determinada máxima geral implícita e aceita. Esta relação de implicação funciona também como um princípio de explicação: o geral determina e explica, portanto, o particular; compreender a conduta de um personagem (por exemplo) é poder referi-la a uma máxima admitida, e esta referência é acolhida como uma reparação do efeito à causa. (GENETTE: 1972:10-11)

Logo, uma conduta é incompreensível ou extravagante, quando não pode ser explicada por nenhuma máxima aceita. Portanto, incompreensível, para Genette (1972), é uma ação sem máxima. **Dom Casmurro** é uma narrativa recheada de máximas. Selecionei algumas: “Os sonhos do acordado são como os outros sonhos, tecem-se pelo desenho das nossas inclinações e das nossas recordações” (OC I: 636). “A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração da felicidade e dos suplícios” (OC I: 841). “com efeito, há em cada adolescente um mundo encoberto, um almirante e um sol de outubro” (OC I: 843); “mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas” (OC I: 844); “a alma é cheia de mistérios” (OC I: 847); “Padre Cabral estava naquela primeira hora das honras em que as mínimas congratulações valem por odes. Tempo chega em que os dignificados recebem os louvores como um tributo usual, cara morta, sem agradecimentos. O alvoroço da primeira hora é melhor” (OC I: 848); “aos quinze anos, tudo é infinito” (OC I: 859); “Há pessoas a quem as lágrimas não acodem logo nem nunca; diz-se que padecem mais que as outras” (OC I: 861); “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos” (OC I: 868); “o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se”(OC I: 872); “Donde conluo que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, a ver se continua

pela noite velha o sonho truncado da noite moça” (OC I: 874); “A vida é cheia de obrigações que a gente cumpre, por mais vontade que tenha de as infringir deslavadamente” (OC I: 876); “O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra” (OC I: 882); “Um dos erros da providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam para o primeiro efeito” (OC I: 889); “Há cousas que nem se ajustam nem combinam”, “Toda hora é apropriada ao óbito; morre-se muito bem às seis ou sete horas da tarde”(OC I: 891).

Se tomarmos como fio condutor da narrativa o fato de Bentinho tentar provar que foi traído por Capitu, podemos observar que todo o processo de construção dessa personagem feminina busca provar que ela é a culpada pelo fim do casamento, porque foi infiel e gerou um filho de outro homem. O narrador articula seu discurso com o intuito de convencer o leitor que tem razão, logo, o castigo imposto a Capitu é merecido. Seu objetivo é mostrar que Capitu, no final, ainda é a mesma de Matacavalos.

Se o objetivo de **Dom Casmurro** é provar que a Capitu não mudou, que “uma estava dentro da outra como a fruta dentro da casca” (OC I: 942), pode-se fazer uma comparação breve entre as duas. A Capitu menina, mesmo numa posição socialmente inferior, satisfaz os quesitos da individuação. Tem clareza nas decisões, o que supõe distância em relação ao sistema de sujeições, obrigações e fusões imaginárias do paternalismo. Aventura-se ao uso da razão, ousa transitar no universo reconhecido, por tradição, como universo masculino, transgredindo os sistemas delimitadores da cultura patriarcal. Ela é mais forte que o pai. “A reflexão não era coisa rara nela” (OC I: 826), era atenta, equilibrada e lúcida, aos quatorze anos já tinha idéias atrevidas, mas que “eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto” (OC I: 826). Usa a ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, rejeita a idéia de pedir ajuda a tio Cosme, pois o considera um boa vida, argumentando que, se ele não aprovava a ordenação de Bentinho, não era capaz de dar um passo para suspendê-la. Pensa que a melhor escolha era prima Justina, mas melhor que os dois era padre Cabral, pela autoridade, mas o padre não trabalha contra a Igreja, logo, chega à conclusão que o melhor é pedir ajuda a José Dias:

- Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra cousa. José Dias...
- Que tem José Dias?
- Pode ser um bom empenho.
- Mas se foi ele mesmo que falou...
- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra cousa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele tendo que servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (OC I: 827-828)

Capitu dá ordens a Bentinho: “Ande, peça, mande. Olhe; diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo” (OC I: 828). Estamos, portanto, na fase da soberania da personagem, na sua total supremacia, ela se governa. É ela quem determina, manda, estabelece, argumenta, e a Bentinho só resta reconhecer: “E Capitu tem razão (...)” (OC I: 828).

A Capitu, depois de casada continuou assim? Se lembrarmos bem da Capitu menina, como sugere Casmurro, a Capitu esposa é totalmente diferente, perde a curiosidade, a vivacidade, a determinação, não se posiciona frente aos fatos, vai silenciando até que se entrega totalmente às determinações do marido: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (OC I: 936). A única explicação plausível é o fato de ter aventado a hipótese de ter um filho com outro homem, mas não há nenhuma prova material que sustente isso. Logo, não é verossímil que uma menina tão determinada tenha se tornado uma mulher calada, submissa, sem nenhuma explicação. E mais: que tenha aceitado o exílio sem se rebelar, logo ela que se revoltava até contra as determinações de D. Glória, a pessoa que mais detinha poder na diegese.

Genette (1972), ao abordar a questão da verossimilhança em **A querela de Cid** e **A princesa de Clèves**, não considera muito verossímil que uma filha digna se case com o assassino de seu pai. Assim como, também, não o é o fato de Madame de Clèves tomar o marido como confidente, “o que significa evidentemente, ao mesmo tempo, que essas ações são contrárias aos bons costumes, e que são contrárias a qualquer previsão razoável” (GENETTE, 1972: 8). O assunto do **Cid** é ruim porque Ximenes não devia receber Rodrigo depois do duelo fatal e aceitar a perspectiva do casamento, assim como **A Princesa de Clèves**

é ruim porque não devia tomar o marido como confidente. Capitu também não devia ser submissa se continuava a mesma do tempo de menina, mas **Dom Casmurro** pode ser considerado um romance ruim? Algum crítico já afirmou isso? Não. Isso porque o relato é sustentado, justificado e norteado pela trama.

1.3. Em nome do pai: trama e ponto de vista

Nosso senso comum de trama ou nossa capacidade de reconhecer suas formas comuns e suas características, para Peter Brooks (2003), deriva de várias fontes, principalmente das histórias infantis. Por isso, ao tentar estabelecer uma concepção de trama como algo na natureza da lógica do discurso narrativo, na dinâmica que organiza um modo específico de compreensão, Brooks começa sua explanação tomando como exemplo um conto dos irmãos Grimm, “All-kinds-of-Fur”. À beira da morte, uma rainha faz o marido prometer que só se casaria com uma mulher tão bonita quanto ela, com os mesmos cabelos dourados. A rainha morre e ele não encontra nenhuma mulher semelhante à esposa até que, anos mais tarde, ele nota que sua filha era igual à mãe e lhe propõe casamento, mas o conselho do reino veta a idéia. A filha, chocada com a proposta paterna, impõe algumas condições aparentemente impossíveis: ele deveria lhe dar três vestidos. Um dourado como o sol, outro prateado como a lua, e um terceiro que brilhasse tanto quanto as estrelas, além de um manto confeccionado com mil espécies de peles diferentes. O rei cumpre as exigências e insiste no casamento. A filha, então, escurece as mãos e o rosto, cobre-se com o manto e foge para a floresta, onde é capturada e passa a trabalhar como cozinheira num castelo. Em três ocasiões, aparece nas festas do rei com um dos vestidos, dança com o pai, cozinha para ele e deixa, nas três ocasiões, um sinal: primeiro um anel de ouro, depois uma roda de tear dourada e, por fim, um carretel dourado. Na terceira vez que se encontraram, o rei coloca o anel no dedo da jovem enquanto eles dançam e, ao entrar na cozinha, ela esquece de escurecer sua mão e o rosto inteiramente. O rei manda chamá-la e nota que ela era a mulher mais linda que ele já tinha visto. Comovido, pede a menina em casamento, ela aceita, e depois de alguns dias as núpcias se realizam, e ambos vivem felizes até a morte.

O que testemunhamos e entendemos aqui? Como aceitamos esse casamento que, assim como o conselho do rei, sabemos que é ilegítimo? Como aceitamos o incesto? Nesse conto dos irmãos Grimm, opera-se uma mudança: o objeto erotizado – a filha que se torna objeto de desejo do pai – perde todo o erotismo e os atributos femininos, torna-se uma pessoa cujo

desejo é inviável e, vagarosamente, através da repetição de três situações – a capa de pelos de animais, que a fazem parecer sub-humana, quase uma besta, a fuga e o disfarce; os três vestidos e os três objetos que ela tirara de casa antes de fugir – torna-se novamente um objeto de erotismo, mas agora numa situação em que o erotismo é permitido e apropriado. Sem dúvida, o conto aborda uma questão central na nossa cultura, o incesto, mas sem nenhum comentário, funcionando como uma explanação que damos quando a explanação, no senso lógico e discursivo, parece-nos impossível ou impertinente. Assim, o conto coloca a seguinte questão: por que as meninas crescem, deixam a casa de seus pais e casam-se com outro homem? Temos que reconhecer, portanto, a existência de uma dinâmica lógica em funcionamento na transformação efetuada entre o início e o fim do conto, uma lógica que faz o sentido da sucessão dos acontecimentos e do tempo, que o significado enfocado pela narrativa está pelo e no tempo. Guardadas as diferenças, é o mesmo processo de **Dom Casmurro**.

Brooks (2003) cita a **Poética** de Aristóteles, a fim de mostrar que a concepção de trama já era uma preocupação dos estudos literários desde a Antigüidade, na medida em que o filósofo grego trata de *mythos*, que é normalmente traduzido como trama. Para Aristóteles, trama (*mythos*) e ação (*práxis*) são logicamente prioritárias em relação às outras partes da tragédia:

O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que praticam. Assim, segue-se que as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres para realizar as ações. Desse modo, as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2000: 44)

Essa idéia é reiterada por Aristóteles mais adiante, quando ele usa uma analogia que, segundo Brooks, sugere a preocupação do filósofo com a trama: “Sucede algo parecido na pintura; se alguém misturasse na tela as mais belas cores, sem ordenamento, não nos agradaria como se tivesse esboçado uma figura em preto e branco” (ARISTÓTELES, 2000: 44).

A trama, portanto, obedece a um princípio de ordenação. Na tradição da Teoria da Literatura, este aspecto da ordenação foi estabelecido pela distinção entre *fábula* e *sûzjet*,

instituída pelos formalistas russos. Fábula é definida como o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da narrativa, *sûzjet* é a ordem de acontecimentos presentes no discurso da narrativa. Essa distinção, para Brooks, foi importante, mas não dá conta da trama, porque a fábula – ou o que aconteceu – é uma construção mental que o leitor efetua através da *sûzjet*, que é tudo o que ele sabe diretamente. Assim, é fundamental para o nosso entendimento da narrativa, e necessário para a sua análise, a justaposição das duas categorias, a fim de que se observe como essa ordenação ocorre. Na esteira do Formalismo Russo, o Estruturalismo propôs essa ordenação através de dois termos: *histoire* (correspondendo à *fábula*) e *discours* (correspondendo a *sûzjet*). Essa divisão se torna a gênese do que se entende por história e discurso, ou o que Genette chama de *história* (que ele também denomina *diegese*) e *narrativa*: o primeiro termo é “o significado ou conteúdo narrativo”; o segundo, “o significante, discurso ou texto narrativo em si” (GENETTE, 1995: 25). Para Brooks (2003), a idéia de trama não deve se basear na distinção entre história e discurso, mas considerar os dois elementos simultaneamente, isso é, história/discurso, e suas ordenações. Isso significa que, para que o termo trama seja entendido como ele o concebe, é preciso levar em conta que podemos, geralmente, entender trama como *sûzjet*, na medida em que pertence ao discurso da narrativa, mas isso só terá sentido como um reflexo da fábula, no que nós entendemos como história.

Assim, trama não é uma tipologia ou uma estrutura fixa, mas a operação peculiar estruturada na sucessão temporal, uma lógica instrumental de um modo específico do entendimento humano. Não é simplesmente uma estrutura organizadora, mas uma estrutura intencional, uma meta que nos leva a seguir adiante na leitura. Nesse caso, trama é um conceito que abarca a intenção e o modelo da narrativa, a estrutura desses significados que são desenvolvidos por uma sucessão temporal. O conto dos irmãos Grimm pode ser articulado de qualquer ponto, mas é necessário que se observe a seqüência e a sucessão dos eventos, porque a temporalidade é o problema e um fator irreduzível de qualquer narrativa. É a lógica interna do discurso, é o trabalho interpretativo ativo do discurso na história, é o planejamento e a intenção da narrativa, o que lhe dá forma, certa direção e intenção de significado. Deve-se pensar a trama como a lógica ou talvez a sintaxe de certos tipos de discurso, que desenvolve suas proposições através de uma seqüência temporal e de progressão. Trama é, portanto, a principal força ordenadora dos significados que tentamos resgatar na temporalidade humana, logo, ele é tão básico para nossa experiência de leitura, assim como para a nossa experiência geral, que o fato de ser tão óbvio fez com que a crítica passasse por ele em silêncio. No

entanto, o óbvio pode ser também o mais interessante, assim como o mais difícil de ser abordado. Trama abarca o conceito de construção e intenção da narrativa, uma estrutura cuja significação se desenvolve através de uma sucessão temporal, ou melhor: uma operação estrutural elaborada necessariamente pelo desenvolvimento da sucessão e do tempo.

Um dos pontos enfatizados por Brooks (2003) é a idéia de repetição. Baseando-se nos códigos proarético e hermenêutico que Roland Barthes conceitua em *S/Z*, quando analisa *Sarrazine*, de Honoré de Balzac, Brooks considera que o pensador francês deu uma grande contribuição para a concepção de trama como parte de uma dinâmica de leitura. O que é mais significativo em *S/Z* é que Barthes rompe a rígida noção de estrutura para uma noção mais dinâmica de estruturação. O texto é visto como uma textura de códigos que o leitor organiza, interpreta de maneira provisória, na medida em que não pode interpretar completamente, já que ele, leitor, é parte provisória no seu esforço de entender o texto. A fonte dos códigos é o que Barthes denomina *dejà-lu*, o já lido (e já escrito), na experiência de uma outra literatura, tanto do leitor quanto do escritor, numa interlocução intertextual. Em outras palavras, estruturas, funções, seqüências, trama, a possibilidade de seguir a leitura a fim de que ela faça sentido pertence à competência literária do leitor, a sua experiência como um leitor de narrativa.

A trama, em relação aos dois códigos propostos por Barthes, surge como o principal caminho pelo qual nós, como leitores, encontramos o sentido, primeiro do texto e, posteriormente, usando o texto como um modelo interpretativo, o sentido da vida. Brooks (2003) conclui que a trama é uma operação estrutural interpretativa emitida nesses textos que identificamos como narrativa, na qual deduzimos que os sentidos são desenvolvidos pela sucessão temporal de suspense numa previsão final. Embora reconheça a importância desse estudo sobre *Sarrazine*, Brooks critica Barthes por desconsiderar o referencial do código cultural como uma expressão que exprime opiniões e estereótipos recebidos da sociedade. Particularmente, ele não persegue as questões de temporalidade levantadas pela natureza irreversível dos códigos proaréticos e hermenêuticos, o que o leva a considerar que mesmo em *S/Z*, Barthes continua preso ao modelo estruturalista, porque aceita que se pode entrar no texto em qualquer parte e interpretar seus níveis de linguagem por eles mesmos. O conto de Grimm, citado por Brooks, serve como exemplo de que o texto não pode ser abordado por qualquer ponto. Esse conto infantil pode ser articulado de qualquer fragmento, mas é preciso que sejam observadas as seqüências das frases e a sucessão dos acontecimentos. Ao afirmar

que a trama é a principal força ordenadora dos significados que tentamos resgatar na temporalidade (importante para a nossa experiência de leitura e de vida), e que trama não é uma estrutura organizadora, mas uma estrutura intencional que abarca a intenção e o modelo da narrativa, Brooks sinaliza a questão da estrutura e da função, na medida em que defende a importância da trama tanto para a leitura quanto para a vida, e se afirma que ela é uma estrutura intencional, ele está, de uma certa maneira, interligando texto e contexto. Se a trama é uma estrutura intencional, é preciso que haja seleção e avaliação. Nesse sentido, é necessário que haja um ponto de vista a fim de que se avalie e selecione. Logo, sinaliza a visão de ponto de vista de Robert Waimann (1976), que defende a fusão entre estrutura e função no romance. Para acentuar a característica recíproca das relações entre texto e contexto, é preciso se referir à mudança dos modos de comunicação, ou seja, à mudança das relações entre quem conta, o que conta e sua audiência.

Contar história é uma convenção antiga que, em contraste até com a mais antiga arte de imitação, tinha uma retórica própria. Embora o romance moderno tenha dispensado as convenções tradicionais dos contadores de história, a estrutura das relações do narrador com o tempo e o caráter não dramático da ilusão narrativa têm uma tradição que vigora ainda hoje. O processo original de contar história e a função social comum a todo contador de história envolve um ato de comunicação direta. Isso pressupõe uma audiência, no sentido de que, nas origens do ritual do drama, nunca houve necessidade de audiência, mas de participantes. No romance, esse processo é mais indireto, é mais um resultado de comunicação, não de participação. Conseqüentemente, o objeto da comunicação não está nunca no presente, é sempre uma questão de passado, porque não há sentido em narrar coisas que estão acontecendo no momento do relato. Em outras palavras, não há sentido em relatar fatos que os ouvintes estão testemunhando. Essa é a diferença entre o épico e o dramático: o primeiro se serve de um evento que já passou completamente; o segundo, representa o que está acontecendo no presente. Assim, as convenções de ilusão ou de verossimilhança nos dois gêneros é bastante diferente.

Enquanto no palco tradicional os atores tinham o objetivo de representar um mundo imaginário fingindo que fossem daquele mundo e, assim, ignoravam a audiência, o critério da ilusão narrativa é, e era originalmente, um ato de recordação do narrador e o tom convincente de seu discurso dirigido à audiência. A suposição dramática da moldura de palco é estranha

para o narrador, cuja recordação é a fonte de sua confiabilidade e cuja revisão ele acredita que vale a pena contar.

Desde que o ato de narração implica mais comunicação seletiva do que de participação mimética, ele já contém um elemento de perspectiva⁸ e avaliação. Sem isso, nenhuma narração é possível. Mas é impossível conseguir a seleção e a avaliação necessárias se não se tem um ponto de vista para nortear o processo. O ponto de vista, portanto, é o pré-requisito absoluto de qualquer atividade narrativa. Na narrativa, a função social ou a comunicação verbal fornece um modo de estrutura artística. Assim, em contraste com o drama, o narrador deve incorporar o processo de sua seleção e avaliação à sua obra. O ponto de vista é, assim, o elo entre o modo real e o modo ficcional da comunicação e da representação da narrativa, entre função e estrutura. Para ilustrar um aspecto da natureza histórica da correlação entre ponto de vista técnico e ponto de vista real, deve-se olhar para as origens do ponto de vista moderno: o poeta épico.

A perspectiva do poeta épico difere da perspectiva dos primeiros romancistas, pois os narradores estão em ângulos diferentes em relação à sua audiência. O poeta épico empregava uma moldura de referência para garantir uma audiência com a qual ele dividia uma unidade de sentimentos, uma postura comum de apreciação. O poeta não tinha ponto de vista individual, não podia discordar da platéia. O ponto de vista do épico, nesse sentido, era coletivo, da comunidade. A função do poeta era recordar, informar e relatar o mundo passado do épico para o mundo real de sua audiência. Assim, o poeta épico construía a perspectiva da narrativa que era válida para a sua audiência real, não fictícia. Para Homero, as musas serviam como uma fonte de inspiração. Para a audiência que aplaudia, e o poeta que dividia essa inspiração, não havia necessidade de um meio indireto de narração. O próprio poeta era o mediador, pois um narrador indireto interferiria na natureza direta de sua inspiração. O ponto de vista épico é, portanto, inseparável da função real do poeta como mediador. Nesse sentido, há uma correlação entre a atitude real do poeta em direção a sua sociedade e audiência e a perspectiva imaginativa de sua narração. Da segurança e da estabilidade dessa correlação, o ponto de vista épico traçou suas limitações.

⁸ Para Mieke Bal (1998), a perspectiva é um meio de manipulação tornou-se importante na literatura nos últimos séculos: “Este punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una importância decisiva em el significado que el lector atribuirá a la fábula. Además juega un papel em la mayor parte de las situaciones cotidianas” (BAL, 1998: 58), o que vai ao encontro das proposições de Weimann.

Contrariamente ao épico, o ponto de vista do romance deve aparecer na natureza histórica de suas origens e funções. Entre o romancista e o leitor, a unidade de compreensão se rompe. A estrutura da nova sociedade, individualista, é refletida na natureza do discurso do narrador, discurso que, embora feito para o mundo real, tinha profundas conseqüências para a estrutura da retórica e para o foco técnico da narração, para a composição da trama e das personagens.

A crítica, ao tratar o ponto de vista, confunde narrador com autor ou limita-se a estudos descritivos. Portanto, é necessário um ângulo de referência histórico-estrutural mais abrangente e uma definição mais completa de ponto de vista. Segundo ele, para integrar os contextos com suas obras de arte é preciso perguntar sobre a questão da função e, também, correlacionar a função da técnica à característica social e individual da percepção. Os conceitos que resultam da estrutura são tão dinâmicos e tão amplos quanto às correlações funcionais entre literatura e sociedade que eles refletem e promovem. Só a partir do momento em que a perspectiva narrativa for vista em suas conexões mais amplas, ela poderá dar conta das atitudes do autor-narrador, não só em relação ao mundo, como em relação à história como uma imagem generalizada do que o romancista quis dizer sobre o mundo através de sua arte. Qualquer forma particular de focalização deve ser vista criticamente, e não nos fornecer qualquer padrão normativo.

Weimann critica a corrente do romance que defende a dramatização, o “mostrar” em detrimento do “contar”, nas palavras de Wayne Booth (1980), afirmando que o que está por trás da relutância de certos romancistas em relação à retórica na sua comunicação é o desejo de desassociar sua subjetividade e sua autoridade da função comunicativa como parte da atividade estética significativa. Para ele, todo romancista seleciona e avalia.

Literatura e sociedade costumam ser inter-relacionadas, no sentido de que os valores literários são valores sociais; e valores sociais vêm a termo com o trabalho da imaginação e a revelação da história. Para Weimann (1976), no ato de contar sua história, o sujeito fica de frente, não só com uma série de problemas técnicos e nem só com a tarefa retórica da comunicação, mas com um mundo cheio de lutas e mudanças. Para transmitir sua experiência para a arte, ele precisa constantemente reavaliar suas relações com a sociedade, não só como ato social, mas também como ato estético. Nesse processo, ele descobre que sua própria experiência como artista na história também faz parte do relato, e a flexibilidade dessa

relação, nela mesma, é a base na qual representação e valorização são integradas através do ponto de vista. Nesse sentido, a proposta social e material da narrativa e o método estético da narrativa interagem, e essa interação é realizada pelo ponto de vista. É assim, para Weimann (1976) que o ponto de vista histórico e o técnico se fundem, que se misturam estrutura e função.

Em **Dom Casmurro**, nota-se a autoridade do romancista, sua capacidade de avaliação e seleção. Os fenômenos são apresentados de forma fragmentada. São obscuros, sem que o narrador se preocupe em dar explicações pormenorizadas sobre fatos importantes da história, embora declare: “Custa-me dizer isto, mas antes peque por excessivo que por diminuto” (OC I: 891). Curiosamente, há explicações em demasia no início do livro, mas nada propriamente sobre a autobiografia. O primeiro capítulo, sobre o título do livro, mostra que este tem título antes de ser escrito; e o segundo, sobre a origem do livro, explica os motivos da sua escritura. Esses dois capítulos são excluídos da própria narrativa autobiográfica, e criam um paradoxo: estão dentro e fora de **Dom Casmurro**, situam-se dentro, mas ocupam um lugar anterior à autobiografia. Quando o autor decide escrever – “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro” – ele suspende, em seguida, essa decisão – “Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão”. Esse movimento não é de ordem temporal, é o autor antes do livro que exercita seu domínio sobre a narrativa, mostra a autoridade com que difere e marca o começo da autobiografia através do próprio movimento da escrita, quando ele tem o poder até de contrariar as próprias decisões e de desviar suas próprias determinações. Parece que não há um programa prévio, pois ele avisa: “vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo”.

Na medida em que o ritmo da escritura das memórias é ditado pelas reminiscências que vierem vindo, o narrador suspende o relato e surge uma rede de metadeclarações, analisando ora a progressão diegética, ora o ato discursivo e, finalmente, a própria narrativa como estrutura organizada, incidindo mais sobre o discurso do que sobre a diegese, como se pode observar nos seguintes exemplos: “O resto come-me ainda muitos capítulos; há vidas que os tem menos, e fazem-se ainda assim completas e acabadas”; “Tais são os principais rasgos da infância: mais um e acabo o capítulo”. Não há um critério de ordenamento que oriente a escritura: “Talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica” (OC I: 860). Ou então:

... Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direta até o fim. Ademais, é curto. (OC I: 929).

A narrativa segue de acordo com as reminiscências do narrador, e ele próprio assinala sua falta de experiência, como escritor, ao reconhecer que deixará de fora fatos importantes, não porque ele queira, mas porque o papel está acabando. Logo, nada mais lhe resta do que resumir o que ainda tem para contar:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (OC I: 903).

O leitor, avisado de que os capítulos seguintes serão escritos de maneira resumida, a pernadas, não questiona a razão das omissões, e aceita os fatos apresentados de forma resumida: “fui-me aos estudos. Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um, aos vinte e dois era bacharel em direito” (OC I: 903); “Ezequiel, quando começou o capítulo anterior, não era ainda gerado; quando acabou era cristão e católico. Este outro [capítulo] é destinado a fazer chegar o meu Ezequiel aos cinco anos (...)” (OC I: 913).

O capítulo CXIX deixa claro essa falta de ordenamento, e mostra que a narrativa deve seguir de acordo com os interesses do narrador, em alguns casos, mascarados pelo critério do narratário: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso querida; eu mudo de rumo” (OC I: 923). No entanto, sugere que D. Sancha suspenda a leitura do livro. Para ela, o abismo é indelével, não há possibilidade de se mudar o rumo dos acontecimentos: “D. Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo, melhor será queimá-lo, para lhe não dar tentação e abri-lo outra vez. Se apesar do aviso, quiser ir até o fim, a culpa é sua; não respondo pelo mal que receber” (OC I: 928). Em outros momentos, as omissões respeitam a concisão: “Até lá os sonhos perseguiram-me, ainda acordado, e não os digo aqui para não alongar esta parte do livro” (OC I: 873).

A importância do papel semiótico da repetição é então ressaltada: é a função da trama como a repetição ativa, que re-trabalha a história em e pelo discurso. Em **Dom Casmurro**, são essas repetições que vão justificar a decisão de Bento mandar Capitu para o exílio, e que vão sustentar, também, que Capitu ainda era a mesma de Matacavalos. De um lado, as repetições marcam Bentinho como um sujeito inseguro, que nunca atinge seus objetivos ou cumpre as ameaças – “Mas a vontade aqui foi antes uma idéia, uma idéia sem língua, que se deixou ficar quieta e muda, tal como daí a pouco outras idéias...” (OC I: 845); “compreenderás que eu, depois de estremecer, tivesse um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar a casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar que me confessasse quanto, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança. Não fiz nada” (OC I: 872). “tive um daqueles meus impulsos que nunca chegavam à execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo.” (OC I: 925); “Como era possível que Capitu se governasse e eu não?” (OC I: 890). E mostram-no como submisso e obediente: “Mamãe sabe que eu faço tudo que ela manda” (OC I: 833); “Era justo. Calei-me e obedeci. Outra coisa que obedeci às suas reflexões foi, logo no primeiro sábado, quando eu fui à casa dela e, após alguns minutos de conversa, me aconselhou a ir embora” (OC I: 874).

De outro lado, as repetições mostram que Bentinho passou por um processo de mudança, o que explicaria o fato de ele, tão inseguro de início, ter resolvido de maneira contundente castigar Capitu com o exílio: “e o não interrogar, não pedir, não hesitar, certamente lhe deu a idéia de uma pessoa nova e de uma nova situação” (OC I: 831); “Realmente, a matéria do discurso revelara em mim uma alma nova; eu próprio não me reconhecia” (OC I: 833). Isso acontece porque os homens mudam: “Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo” (OC I: 879); “mas o homem não é sempre o mesmo em todos os instantes” (OC I: 897). Ao repetir, ao longo da autobiografia ficcional, que é possível que o indivíduo mude, o narrador solidifica a diferença entre Bentinho e Capitu: ele mudara, ela, ao contrário, continuava a mesma da infância. O mesmo acontece com as repetições sobre a dissimulação de Capitu, elas reafirmam seu caráter de dissimulação.

São as repetições, ainda, que fazem com que sejam estabelecidas as semelhanças entre Ezequiel e Bentinho. As características apontadas pelo narrador são referentes à Capitu, o menino passa a se parecer, aos olhos do narrador, só com a mãe, o que põe em suspeição a paternidade do menino: “Ezequiel metia-se às vezes consigo, e nisto fazia lembrar a mãe, desde pequena” (OC I: 913); “Ri-me do engano e expliquei-lhe que não era o soldado que se

tinha pintado no papel, e tive de explicar, também o que era gravador e o que era gravura: as curiosidades de Capitu, em suma” (OC I: 914); “na beleza, os olhos de Ezequiel saíam aos da mãe” (OC I: 931).

Se o menino só se parecia com a mãe, o narrador mostra como Bentinho começa a desconfiar de que Ezequiel não era seu filho. Mais uma vez as repetições, agora obedecendo a um processo de gradação, são o meio estilístico adotado para justificar o problema da paternidade. Bentinho notou que o filho gostava de imitar prima Justina e José Dias de maneira geral, mas imitava especificamente o jeito dos pés de Escobar e o olhar deste. Em seguida, durante uma visita, José Dias pede a Ezequiel que o imite, o que irrita Capitu que repreende o filho, e o narrador comenta: “Eu mesmo achava feio tal sestro. Alguns dos gestos já lhe iam ficando mais repetidos, como o das mãos e dos pés de Escobar; ultimamente até apanhara o modo de voltar a cabeça deste, quando falava, e o de deixá-la cair, quando ria” (OC I: 920). De início, Ezequiel imitava os pés e o olhar do marido de Sancha, agora, além disso, imita suas mãos e o seu modo de voltar a cabeça. No dia do enterro de Escobar, Bentinho nota que Capitu olhava o defunto fixamente, até que, tempos depois, mais especificamente no começo do ano de 1872, Capitu chama sua atenção para a semelhança dos olhos de Ezequiel com os olhos de um amigo de Pádua e com os de Escobar. Bentinho não leva o comentário muito a sério: “eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente” (OC I: 929-930). Depois começa a ver o amigo no filho:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, a sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e que já não pode ser. Aqui podia ser e era. (OC I: 930)

Nesse caso, a teoria da ópera não é levada em conta. Embora compare a semelhança do filho com Escobar a uma obra de arte, portanto mimética, não há mais obediência à teoria da verossimilhança. Aqui podia ser, e era. O narrador retoma a diferença que Aristóteles fixa entre o poeta e o historiador. A diferença entre eles não é formal, “é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 2000: 47). No caso, aqui, não só podia ser como era, isso é, não só

era verossimilhança como era realidade. Não há escapatória. De qualquer ângulo, Capitu é adúltera. A partir desse momento, não há mais harmonia no relacionamento do casal. Capitu propõe colocar o filho num colégio, onde ele só sairia aos sábados, para amenizar o desespero do marido. Bentinho tenta se envenenar e depois envenenar Ezequiel. Até que o casal se separa e Capitu é mandada com o filho para a Suíça. Quando retorna a casa do pai, que já morava no Engenho Novo, Ezequiel não é mais um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos: “Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai” (OC I: 940).

Embora as repetições, no discurso do narrador, funcionem como prova da culpa de Capitu, essa culpa é só um meio de silenciá-la, e esse silêncio que lhe é imposto é mais porque ela é decidida e segura do que pelo suposto adultério. Capitu, tão articulada e perspicaz no início do romance, passa a ser uma mulher submissa, que cede à prepotência do marido e, no final, entrega-se, quando se coloca às ordens, à disposição de Bentinho: “ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (OC I: 936). A Capitu antes do casamento jamais falaria isso. Mas era necessário que ela agisse assim, para que ele pudesse mostrar autoridade, que era ele quem mandava. E não bastava a separação, era preciso se livrar de Capitu, mandá-la para longe porque, mesmo num processo de enclausuramento, de apagamento, de silenciamento, é importante que se ressalte: a idéia de separação não partiu de Bentinho, mas dela. Foi ela quem primeiro tocou no assunto: “Não Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais” (OC I: 935). É a teoria da ópera em plena vigência – vozes abafadas são sempre possíveis – a voz abafada ainda se posiciona, ainda é ouvida. Portanto, é preciso se livrar de Capitu. Só assim ele teria total autoridade. Só assim ele poderia recuperar a voz da autoridade masculina.

O final do século XIX apresenta-se como uma confluência de dois mundos: um que se despedia, e outro que chegava, tentando implementar um novo modelo⁹. Eram duas concepções diferentes, que instauraram uma transição. De um lado, há uma sociedade de classes em plena expansão, fundada numa situação exclusivamente econômica, formada por banqueiros, prósperos comerciantes, capitalistas donos de rendas. De outro lado, há o

⁹ Para uma maior compreensão da fase em que o país se encontrava, numa perspectiva sociológica, a partir da obra de Machado de Assis, ver: SCHWARZ, Roberto. **Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990. Ver também **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

estamento, a gente ilustre. Valorizados por um comum sentimento de honra, influência e prestígio, com seus títulos e as insígnias da nobreza, são indivíduos alheios ao mercado. Esses dois estratos coexistem, “são dois fenômenos de convivência de duas camadas sociais: a classe e o estamento” (FAORO, 2001: 17). Há uma luta pela ascensão social, como meio de alcançar e manter o poder. As posições não têm dono, pode-se subir, como se pode descer. O único lugar intangível é o do Imperador, que comanda a “boa sociedade” ornamentada de casacas e comendas, em contraste com a sociedade comum, formada por uma burguesia insegura, emergente, sem raízes nem tradição, que se nobiliza ou se afidalga por todos os meios, seja imaginação, seja falsificação. Segundo Faoro, só o delírio permitia ocupar o lugar do Imperador “sob o incitamento da febre, no extremo do ridículo Rubião” que, em respeito ao imperador dos brasileiros, “atribui-se o título de imperador dos franceses, vivendo os infortúnios de Luiz Napoleão” (FAORO, 2001: 20). O Imperador só aparecia em sonho e imaginação, como em **Dom Casmurro**: “É o imperador que dá a nota e o tom de toda a época: é o símbolo da pirâmide e de suas camadas: as estratificações tomam-no como ponto de referência – estar perto ou longe da coroa define o prestígio de cada um” (FAORO: 2001: 52).

A sociedade do século XIX vai deixando de ser uma aristocracia rural e se converte em uma sociedade urbana. O proprietário de terras passa a ter bens urbanos, como Dona Glória, mãe de Bentinho. Fazendeira em Itaguaí, “vendeu a fazendola, e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Matacavalos, onde vivera os dous últimos anos de casada” (OC I: 814). Substituía-se, assim, o trabalho da terra pela renda urbana que era certa, periódica, sem riscos. Dessa maneira surge a maioria dos capitalistas do Segundo Reinado, capitalistas proprietários, não especuladores insaciáveis, à procura de lucros. D. Glória pertence ao primeiro grupo, não visa a lucros. Na opinião de Escobar “D. Glória é medrosa e não tem ambição” (OC I: 903).

É uma época em que “O dinheiro é a chave e o Deus desse mundo, dinheiro que mede todas as coisas e avalia todos os homens” (FAORO, 2001: 14). Machado observa que a moral e a religiosidade dos homens começam a circular de acordo com a moeda corrente da troca capitalista, que exclui outros tipos de crença. Com a industrialização do país, marca-se uma substituição radical na base das trocas, com a desvalorização de trocas antigas, espirituais, que se faziam com as divindades através de orações e promessas cristãs: o valor da moeda é o

valor padrão. Por esse valor padrão da moeda é que o discurso de Bentinho, ao fazer promessas aos céus, não emerge na voz de um sujeito religioso, católico, mas do filho de D. Glória, que vive de rendas. Sua relação com Deus é uma negociação em que as promessas celestiais correm em valores pecuniários. Mesmo a promessa de D. Glória, religiosa e temente a Deus, é vista sob essa ótica. Ao perder o marido, fica “diante do contrato, como única devedora”; e Bentinho, ao notar que a mãe hesita em cumprir a promessa de colocá-lo no seminário, comenta: “Quisera um modo de pagar a dívida contraída, outra moeda, que valesse tanto ou mais, e não achava nenhuma” (OC I: 852). A promessa de D. Glória é comparada a uma soma de dinheiro que ela deve, e que poderia ser trocada por outra moeda.

Bentinho continua prometendo orações em troca de favores divinos, sem se preocupar com as dívidas que acumula e não paga, até porque “Deus é um Rothschild muito mais humano” (OC I: 879). Assim, promete mais uma vez rezar mil padres-nossos e mil ave-marias se José Dias conseguisse livrá-lo do seminário. Reconhecendo que “a soma era enorme”, e que já andava carregado de promessas não cumpridas, ele culpa a preguiça pelo fato de fazer uma promessa nova para pagar a dívida antiga: “Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço.” (OC I: 829). O que importava é que o céu fazia o favor e ele adiava o pagamento e, no fim, perde-se nas contas de sua “dívida espiritual”:

Realmente, a matéria do benefício era agora imensa, não menos que a salvação da minha existência inteira. Mil, mil, mil. Era preciso uma soma que pagasse os atrasados todos. Deus podia muito bem, irritado com os esquecimentos, negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro... Homem grave, é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as achas ridículas. Sublimes não eram. Cogitei muito no modo de resgatar a dívida espiritual. Não achava outra espécie em que, mediante a intenção, tudo se cumprisse, fechando a escrituração da minha consciência moral sem *déficit*. Mandar dizer cem missas, ou subir de joelhos a ladeira da Glória para ouvir uma, ir à Terra Santa, tudo o que as velhas escravas me contavam de promessas célebres, tudo me acudia sem se fixar de vez no espírito. Era muito duro subir uma ladeira de joelhos; devia feri-los por força. A Terra Santa ficava muito longe. As missas eram numerosas, podiam empenhar-me outra vez a alma... (OC I: 829)

As promessas divinas são reduzidas ao nível humano. Há o contágio da religiosidade com a conduta ditada pelos valores mercantis, às transações financeiras, embora ainda sejam classificadas como “promessas espirituais”, uma questão de “costume e fé”, como a promessa que Bentinho faz quando a mãe adoece:

Então, levado pelo remorso, usei ainda uma vez do meu velho meio das promessas espirituais, e pedi a Deus que me perdoasse e salvasse a vida de minha mãe, e eu lhe rezaria dois mil padres-nossos. Padre que me lês, perdoa este recurso; foi a última vez que o empreguei. A crise em que me achava, não menos que o costume e a fé, explica tudo. Eram mais dois mil; onde iam os antigos? Não paguei nem uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária – ainda que o devedor as não pague, valem a soma que dizem. (OC I: 878)

Moeda fiduciária é papel-moeda, dinheiro que vale a cifra impressa, é o papel que Satanás recebe seus dividendos, enquanto Deus recebe em ouro, na Teoria de Marcolini. Se a promessa é feita por almas cândidas e verdadeiras, valem a soma que dizem, o que implica dizer que as pessoas que têm virtudes não precisam pagar suas dívidas, os débitos podem ser cancelados a partir do momento em que o devedor demonstre a intenção de pagar, é a intenção que importa e a “intenção vale dinheiro”:

Neste caso, eu romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Ela ficava comigo sem um ato propriamente seu. Era como se, tendo confiado a alguém a importância de uma dívida para levá-la ao credor, o portador guardasse o dinheiro consigo e não levasse nada. Na vida comum, o ato de terceiro não desobriga o contratante; mas a vantagem de contratar com o céu é que intenção vale dinheiro. (OC I: 888)

O século XIX é a época das técnicas inovadoras, da urbanização da sociedade, quando as técnicas primitivas de domesticação se tornam arcaicas, assim como os seus modos de produção, suas trocas e seus valores. Depois de cinco anos em São Paulo, onde estudava Direito, Bentinho, ao voltar para casa, comenta: “Tudo mudara em volta de mim” (OC I: 903). As redes da técnica, como o telégrafo, telefone, meios de transporte e a fotografia, são implantadas na capital, causando grande impacto na vida quotidiana. Ao favorecer os meios de transporte, ficam favorecidas não só as passagens da domesticidade para a urbanidade, como também da vida privada para a pública, em detrimento de todo um setor agrícola, que fica no abandono. As mudanças industriais, relativas aos meios urbanos de transporte, diziam respeito às respectivas passagens: do vapor ao navio, da locomotiva urbana puxada por burros ao bonde. Já se adotavam as estradas de ferro. No início do capítulo I, Casmurro, ao voltar da cidade para o Engenho Novo, encontra no trem da Central um rapaz do bairro, que ele conhecia de vista e de chapéu: é o aparecimento do homem sem identidade na multidão urbana¹⁰. O trem toma o lugar da sege, do bonde, do ônibus puxado a burro. As pessoas não

¹⁰ Segundo Walter Benjamin, “As pessoas se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes” (BENJAMIN, 1994: 36-37)

têm mais nome: são os “amigos da cidade”: “Contei a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim, alguns em bilhetes: ‘Dom Casmurro, domingo vou jantar com você’” (OC I: 807).

Quanto à fotografia, ela aparece, em **Dom Casmurro**, quando Bentinho vê a reprodução do filho através do modelo de Escobar e não reconhece nele os traços de sua própria paternidade (ou autoria). É um exemplo significativo da interferência dos modos de reprodução técnicos como infidelidade ao modelo antigo, uma cópia infiel extraída de uma matriz industrial e lucrativa, diferente da linhagem de sangue. Isso ocorre porque

como técnica de reprodução, a fotografia é a própria traição do olhar – na dobra entre a arte visionária e doadora do talento artístico, e a arte que perde a sua origem orgânica. A fotografia contradiz a fundação orgânica da origem – a paternidade e filiação – pois é a reprodução sem origens definidas: sem pai, sem padrão, e sem modelo, perde a unicidade orgânica da casa antiga que corresponde à arte, em sua singular integração do múltiplo, ou a qualidade de “aura” de que fala Benjamim (ANDRADE, 1999: 90).

Para Ana Luíza Andrade (1999), a trama de “Três tesouros perdidos”, “Virginius” e “Confissões de uma viúva moça”, ainda que amenizadas em comparação ao tom denunciador das crônicas, são representativas das mudanças que desvinculam a instituição familiar do olhar antigo. Estes contos já assinalam o colapso da ordem patriarcal – o nome do pai – em sua arquitetura de autoria e autoridade, colocando os opostos em funcionamento: feminino/masculino, domesticidade e privacidade/ urbanidade e publicidade. (ANDRADE, 1999: 77). É esse colapso patriarcal que se apresenta em **Dom Casmurro**.

A paternidade é uma questão que diz respeito à autoridade, legitimidade, conflito de gerações e à transmissão do conhecimento, característica em **Ulysses**, e que pode ser resumida, segundo Peter Brooks (2003) em uma meditação retrospectiva do seu protagonista, Stephen Dedalus:

- Um pai – disse Stephen, batalhando contra a desesperança - é um mal necessário. (...) Não, o cadáver de John Shakespeare não perambula de noite. De hora em hora apodrece e apodrece. Ele fica, desamparado da paternidade, tendo legado aquela propriedade mística ao filho. Calandrino, de Boccaccio, foi o primeiro e último homem que se achou com um filho dentro de si. A paternidade, no sentido de geração consciente, é desconhecida ao homem. É uma propriedade mística, uma sucessão apostólica, do só gerador ao só gerado. Nesse mistério e não na madonna que o astuto intelecto italiano lançou à população da Europa é fundada a igreja e é fundada irremovivelmente, porque fundada, como o mundo, macro- e microcômico, no vazio. Na incertitude, na inverossimilhança. *Amor matris*, genitivo subjetivo e objetivo, pode ser a só coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de filho qualquer que filho qualquer devesse amar ou ele a filho qualquer? (JOYCE, 1993:242-245)

Segundo Brooks (2003), a meditação teológica de Stephen sobre a sucessão apostólica da paternidade, em *Ulisses*, de James Joyce, aponta para a chave do problema da transmissão: o processo no qual o jovem protagonista do romance do início do século XX descobre suas escolhas de interpretação e ação frente ao número de figuras de conhecimento e autoridade de pessoas mais velhas que raramente são pais biológicos. Uma situação que o romance, com frequência, garante ao fazer do filho órfão, ou matando ou de outra maneira ocultando o pai biológico antes que ele traga para a maturidade suas alternativas dominantes.

John Gledson (1991) considera que a promessa de dona Glória de enviar Bentinho ao seminário para que se torne padre é, num sentido, a origem de todo o enredo, o absoluto que todas as personagens buscam relativizar, e levanta a seguinte questão: “As dúvidas e obsessões de Bento acerca da própria paternidade não teriam origem, em parte, na culpa relacionada com uma promessa que, mesmo não tendo sido feita por ele, foi por ele claramente quebrada?” (GLEDSON, 1991: 160). Em parte, é possível, mas no todo do romance, essas dúvidas e obsessões são necessárias para que a trama da narrativa se instaure.

As personagens masculinas não têm autoridade, são feminizadas pelo narrador. No enterro de Escobar, Bentinho de quando em quando enxugava as lágrimas, “Muitos homens choravam também, as mulheres, todas.” (OC I: 925), embora não ficasse bem a um homem chorar, ainda mais em público. O padre Cabral é propenso à fofoca, uma característica considerada essencialmente feminina. Quando Dias conta a Bentinho que Justina deverá se casar com o doutor João da Costa, que enviuvou há pouco tempo, diz que soube do possível casamento através do padre: “não sei, o protonorário é que me contou” (OC I: 905).

José Dias sabia opinar obedecendo- “Justamente! Confirmou José Dias para não discordar dela” (OC I: 897). Era vaidoso, caprichoso, preocupava-se em andar com roupas em bom estado – “A roupa durava-lhe muito; ao contrário das pessoas que enxovalham depressa o vestido novo, ele trazia o velho escovado e liso, cerzido, abotoado, de uma elegância pobre e modesta” (OC I: 812). No capítulo intitulado “De mãe e de servo”, o narrador deixa claro o papel do agregado: era uma mistura de mãe, servo, pajem, e adulator:

José Dias tratava-me com extremos de mãe e atenções de servo. A primeira cousa que consegui logo que comecei a andar fora foi dispensar-me o pajem; fez-se pajem, ia comigo à rua. Cuidava dos meus arranjos em casa, dos meus livros, dos meus sapatos, da minha higiene e da minha prosódia.(...) Mais tarde, quando o padre Cabral me ensinava doutrina, latim e história sagrada, ele assistia às lições, fazia reflexões eclesiásticas, e, no fim, perguntava ao padre: “Não é verdade que o nosso jovem amigo caminha depressa?” Chamava-me um “prodígio”; dizia a minha mãe ter conhecido outrora meninos muito inteligentes, mas que eu excedia a todos esses, sem contar que, para a minha idade, possuía já certo número de qualidades morais sólidas. Eu, posto que não avaliasse todo o valor deste outro elogio, gostava do elogio; era um elogio. (OC I: 832)

Dias é comparado, ainda, à vaca de Homero, pois “andava e gemia em volta da cria que acabava de parir” (OC I: 870). Se a postura era a de uma vaca que acabava de parir, o parto coloca o agregado como uma fêmea, um ser com instinto maternal, assim, não era uma figura de pai que ele assumia em relação a Bentinho que, por sua vez, não via nele uma figura de pai, mas de mãe. Em seguida o narrador reitera: “Pareceu-me outra vez a vaca de Homero, como se ‘este mundo também é igreja para os bons’, fosse outro bezerro, irmão ‘dos santos óleos da teologia’. Mas não dei tempo à ternura materna e repliquei: Ah! Entendo! Mostrar que estou doente para embarcar, não é?” (OC I: 871). Mais uma vez Dias é visto como a vaca de Homero, mais uma vez ele demonstra ternura materna. Não chegarei a extremos, como fez Linhares Filho, que insinua que, em **Dom Casmurro**, José Dias é afeminado e homossexual, baseando-se na soma de vários aspectos: “É solteiro, e uma pessoa afetada na bisbilhotice ociosa e na solenidade esdrúxula, hiperbólica, muita vez ridícula dos seus superlativos” (LINHARES FILHO, 1978: 67). Não vou entrar nesse mérito. Para a minha análise, basta o fato de que ele é representado como um sujeito que trata Bentinho com ternura materna.

Se na divisão dos gêneros em masculino/feminino, ao homem cabe o racional e à mulher o emocional, Dias e tio Cosme pertencem à segunda categoria: “José Dias apertou-me as mãos com alvoroço, e logo pintou a tristeza de minha mãe, que falava em mim todos os

dias, todas as horas. (...) contava-me tudo isso cheio de uma admiração lacrimosa. Tio Cosme também se enternecia muito”, ao que Dias comenta:“- Ontem até se deu um caso interessante. Tendo eu dito à excelentíssima que Deus lhe dera, não um filho, mas um anjo do céu, o doutor ficou tão comovido que não achou outro modo de vencer o choro senão fazendo-me um daqueles elogios de galhofa que só ele sabe”(OC I: 870). Tio Cosme é uma personagem marcada pelo gamão e pela galhofa - “Nas horas de lazer vivia olhando ou jogava. Uma ou outra vez dizia pilhérias” (OC I: 814). Sua preocupação era dar um capote no primeiro parceiro que encontrasse. Seu interesse pelo jogo é tão forte que, quando D. Glória lhe pede opinião a respeito do suposto namoro entre Bentinho e Capitu, tio Cosme responde com um “Ora!” que, segundo o narrador, traduzido em vulgar significaria: “São imaginações do José Dias; os pequenos divertem-se, eu divirto-me; onde está o gamão?” (OC I: 809). Ele não tem autoridade, nem opina obedecendo, mas mostra-se indeciso, pedindo opinião de um terceiro: “Sei que você fez promessa... Mas uma promessa assim... não sei... Creio que bem pensado... Você que acha, prima Justina?” (OC I: 810). Advogado, trabalhava no crime e só cumpria suas obrigações profissionais, sem enriquecer, sem ambição. Tinha os olhos dorminhocos e não mantinha nenhuma relação amorosa, pois “já não dava para namoros” (OC I: 814).

Pádua, pai de Capitu, é deposto de um cargo e humilhado, resolve se matar. Dona Glória tenta demovê-lo da idéia, e ele responde que não consentirá em tal vergonha, nem em confessar às pessoas esta miséria, então D. Glória lhe aconselha: “Deixe-se disso; seja homem. Lembre-se que sua mulher não tem outra pessoa... e que há de fazer? Pois um homem... Seja homem, ande” (OC I: 823-824). Ao se despedir de Bentinho, quando este estava de partida para o seminário, ele recebe um cacho de cabelos do futuro seminarista para guardar como lembrança, “Tinha os olhos úmidos deveras” (OC I: 861).

Com a figura de homens assim como exemplo, não é de admirar que Bentinho beirasse à ingenuidade, que só começasse a viver a partir do momento em que descobre que ama Capitu, numa tarde de novembro de 1857. Indeciso, emotivo, submete-se às determinações da vizinha, ameaça e não cumpre, obedece a Capitu e a D. Glória, chora com facilidade: “Eu, que era muito chorão por esse tempo, sentia os olhos molhados...” (OC I: 857), receia que a emoção o impedisse de improvisar as palavras do discurso que proferiria no enterro de Escobar e chora quando perde o amigo – “De quando em quando enxugava os olhos” (OC I: 925). É submisso, e obedece aos outros sem questionar nada. Ao acompanhar o Santíssimo à

casa de uma viúva doente, a filha dela, de uns quinze ou dezesseis anos chorava copiosamente. Bentinho sente os olhos molhados, sente um ímpeto de soluçar e ouve alguém dizer: “Não chore assim”, ele passa das lágrimas ao riso, e José Dias lhe pede, em voz baixa: “Não ria assim!”, e ele fica sério depressa. Sua vida está ligada ao amor pela/da vizinha. Disposto a atar as duas pontas da vida, e restaurar a velhice na adolescência, ele não consegue nem recompor o que aconteceu nem o que ele foi. Sua escrita assume uma nova vivência do passado – “Deste modo viverei o que vivi” (OC I: 809), mas enquanto a vida está no exterior da linguagem, o vivido ele constrói enquanto memória, no interior da linguagem. Em outras palavras, a rememoração se dá no plano discursivo. Ele busca sua identidade, um auto conhecimento, mas não encontra. Para Anthony Giddens, na modernidade, o eu se torna um projeto reflexivo, pois a reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu:

Transições nas vidas dos indivíduos sempre demandaram a reorganização psíquica, algo que era freqüentemente ritualizado nas culturas tradicionais na forma de *ritos de passagem*. Mas em tais culturas, nas quais as coisas permaneciam mais ou menos as mesmas ao nível da coletividade, geração após geração a mudança de identidade era claramente indicada. (...) Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social. (GIDDENS, 2002: 37)

Pedro Santiago morre antes que tenha a oportunidade de transmitir ao filho valores éticos ou morais, não chega a lhe ensinar a ser homem, não lhe deixa uma tradição. Deixa-lhe bens (escravos, a fazendola e imóveis), seu retrato, que mostra uns olhos redondos que acompanham o filho para todos os lados e seu agregado. Se fosse vivo, é possível que não concordasse em fazê-lo padre: “Meu pai, se vivesse, é possível que alterasse os planos e, como tinha a vocação para política, é provável que me encaminhasse somente para a política, embora os dois ofícios não fossem nem sejam inconciliáveis” (OC I: 887), mas o pai morreu sem saber nada sobre a promessa da esposa. A falta da figura desse pai vai ser fundamental na vida de Bentinho. Convivendo com homens fragilizados, é compreensível que ele fosse um sujeito submisso, sem vontade própria, guiado pelos outros: por D. Glória que determina seu destino religioso, por José Dias que lhe planta o ciúme; por Capitu que determina o que ele deve ou não fazer, por Escobar que lhe arranja um emprego.

Dom Camurro foi publicado em 1900, onze anos após a Proclamação da República. O Brasil passava de um regime de monarquia, onde a figura do Imperador D. Pedro II era a do

Pai, da autoridade masculina, para um regime republicano, cujo símbolo era uma figura feminina. Uma época que testemunhou as primeiras lutas de emancipação da mulher no país,

principalmente na imprensa, com muitos jornais tornando-se veículos de disseminação de idéias de liberação feminina, dentre os quais *A família*, dirigido por Josephina Álvares de Azevedo. Machado, que publicou a maioria de seus contos em jornais da cidade, onde também atuou como articulista, não poderia ignorar as mudanças que se operavam no estilo de vida das mulheres. As matérias veiculadas no jornal *A família* abordavam desde a luta pelo voto, o acesso à educação formal, a igualdade de direitos, o direito ao aborto. Surgiam novos espaços para a atuação das mulheres, colocando em crise uma sociedade até então fechada, rígida e zelosa quanto à manutenção dos códigos do comportamento que impunham limites ao comportamento feminino. (SCHMIDT, 2001: 48)

Era preciso resgatar, de alguma maneira, o papel do *pater familia*, a autoridade do chefe. Capitu representava essa nova mulher que surgia, logo, para resgatar sua autoridade, era necessário que Bento silenciasse Capitu, na medida em que ela representava uma ameaça ao regime patriarcal. Se as personagens masculinas são frágeis, sem autoridade, feminizadas, seria preciso resgatar o homem forte, seguro, que tem voz de mando. Assim, a questão que se coloca em **Dom casmurro** é: onde resgatar o poder masculino, a autoridade do homem? Essa pergunta, por sua vez, implica e está implicada na questão da paternidade, que por sua vez implica em usurpação, legitimidade e transmissão de conhecimento.

A questão da paternidade e da usurpação já se coloca no início do livro: “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” (OC I: 807). A usurpação da obra se dá com um pequeno esforço, não é preciso muito para se tornar pai de uma obra que não nos pertence, que não foi composta por nós. Depois, na teoria de Marcolini, a ópera também apresenta um problema de paternidade e usurpação:

Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio para a sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, - e acaso para conciliar-se com o céu, - compôs a partitura, e logo que acabou foi levá-la ao Padre eterno (OC I: 816).

O diabo toma posse do libreto que Deus havia escrito e compõe a partitura, o que nos leva a questão: quem é afinal o pai da ópera? Deus ou o diabo? Mais uma vez o problema da paternidade se apresenta como usurpação.

Na medida em que Bentinho não conviveu com o pai, quando se casa com Capitu, sonha com um filho. Primeiro, para retomar a autoridade que sempre lhe faltou e transmiti-la ao filho. Segundo, porque a virilidade é questão de honra, princípio de sua conservação, “mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, da potência sexual – defloração da noiva, progenitura masculina abundante, etc.” (BORDIEU, 1999: 20). Ele só deseja um filho, do sexo masculino, em momento nenhum ele fala em menina: “Pois nem tudo isso me matava a sede de um filho, um triste menino que fosse, amarelo e magro, mas um filho, um filho próprio da minha pessoa” (OC I: 911). Ele sempre sonhara com a paternidade, na medida em que, ao projetar seu futuro com Capitu, sentencia: “havíamos de ter um oratório bonito, alto, de jacarandá, com a imagem de Nossa Senhora da Conceição” (OC I: 858). Conceição significa concepção. Há, portanto, a necessidade de um filho para que ele possa passar para outra geração valores que ele desejava manter, e exemplos de situações que ele evitaria que se repetissem. A criança não de submeteria aos caprichos da mãe como ele havia se submetido. Assim, ele sonha, para o filho, um futuro diferente do seu: “Eu via o meu filho médico, advogado, negociante, meti-o em várias universidades e bancos, e até aceitei a hipótese de ser poeta. A possibilidade de político foi consultada, e cri que me saísse orador, e grande orador” (OC I: 912).

Ezequiel nasce, e ele o prepara para ser homem, capaz de decidir seu destino, que não dependesse dos conselhos dos outros. Seu filho viria a ser futuramente um homem. Não seria como ele, um sujeito que se submeteu à vontade da mãe, que aceitou passivamente a vida do celibato para pagar uma promessa materna, que por ter uma personalidade tão fraca, mesmo não querendo ser padre, chegou a se afeiçoar à idéia:

Entretanto, ia me afeiçoando à idéia da igreja: brincos de criança, livros devotos, imagens de santos, conversações de casa, tudo convergia para o altar. Quando íamos à missa, diziam-me sempre que era para aprender a ser padre, e que reparasse no padre, não tirasse os olhos do padre. Em casa, brincava de missa, - um tanto às escondidas, porque minha mãe dizia que missa não era cousa de brincadeira (OC I: 818).

Ezequiel teria um outro destino, não seria manipulado a fim de entrar num seminário, não se afeiçoaria à idéia de ser padre porque não ganharia objetos que remetesse à religião: “Nunca lhe dei oratórios, mas cavalos de pau e espada à cinta eram com ele. Já não falo dos batalhões que passavam na rua, e que ele corria a ver; todas as crianças o fazem. O que nem todas fazem é ter os olhos que esta tinha. Em nenhuma vi as ânsias e o gosto com que assistia

à passagem da tropa e ouvia tocar a marcha dos tambores”(OC I: 914). Seu filho, portanto, seria criado para ser um guerreiro.

Mas Bentinho desconfia que o filho não é seu e que foi traído pela esposa. Usurpado na sua paternidade, ele tenta resgatar sua autoridade e, pela primeira vez na vida, toma uma decisão sem a ajuda de ninguém, sem que ninguém interfira: mandar Capitu para o exílio. Ele que nunca havia cantado sozinho, só um *duo*, um *trio* e depois um *quartour*, consegue cantar sozinho.

Ao resgatar sua autoridade, ele se sente mais forte. Até sua relação com a produção literária muda. Quando tentou escrever um soneto, no tempo de seminário, comenta que “tinha o alvoroço da mãe que sente o filho, e o primeiro filho” (OC I: 864). Mais tarde, depois de exilar Capitu, quando resgata seu papel de homem, sua autoridade masculina, ao escrever sua autobiografia, sua relação com a arte literária muda: não é mais a mãe, mas o pai que lhe serve de parâmetro:

Aqui chego a um ponto, que esperei viesse depois, tanto que já pesquisava em que altura lhe daria um capítulo. Realmente, não cabia dizer agora o que só mais tarde presumi descobrir; mas, uma vez que toquei no ponto, melhor é acabar com ele. É grave e complexo, delicado e sutil, um destes em que o autor tem de atender ao filho, e o filho há de ouvir o autor, para que um e outro digam a verdade, só a verdade, mas toda a verdade.” (OC I: 887)

A questão da paternidade surge, ainda, nos capítulos XXIX, XXX e XXXI. No primeiro, “O Imperador” ele tem a idéia de pedir ao Imperador sua intervenção para demover a mãe da idéia de colocá-lo no seminário. O Imperador, o grande Pai do Brasil, seria a única pessoa capaz de demover D. Glória: “Sua Majestade pedindo, mamãe cede” (OC I: 835). Isso porque D. Glória era submissa ao mando masculino, ao regime paternalista, obedecia ainda à lembrança do marido, logo obedeceria sem pestanejar a um pedido do Imperador. Bentinho então sonha que D. Pedro II visitava a sua casa para conversar com D. Glória. Quando o Imperador pergunta a Bentinho se ele quer estudar medicina, ele se mostra submisso e responde que gostaria, se a mãe quisesse, ao que D. Glória completa: “Quero, meu filho. Sua Majestade manda” (OC I: 836). É o poder do pai, do masculino que manda. Às mulheres, só resta obedecer. Mas Capitu não obedece. Ela manda.

Logo, Para resgatar a autoridade masculina, característica que faltava aos homens com os quais conviveu na infância e na adolescência, seria necessário, primeiro, desautorizar o feminino, mostrar que o feminino é nocivo, carrega uma carga nefasta. É disso que trato no capítulo seguinte: os artifícios que o narrador se utiliza para construir as personagens femininas com o objetivo de desqualificá-las, preparando, assim, a recuperação da autoridade do masculino.

2. LUGARES DE MULHER

*Assim se forjam palavras,
Assim se engendram culpados;
Assim se traça o roteiro
De exilados e enforcados:
A língua a bater nos dentes...
Grandes medos mastigados...
Cecília Meireles*

Dom Casmurro é, dos romances de Machado de Assis, aquele cuja personagem feminina, Capitu, foi analisada a partir de vários olhares e classificada como adúltera, enigma e ré. Sentou-se a personagem no banco dos réus e tentou-se estabelecer ora a sua culpa, ora a sua inocência. Tudo em vão... Isso porque é quase impossível afirmar que Capitu tenha sido infiel, assim como fica difícil determinar a paternidade de Ezequiel, pois não há provas materiais convincentes na narrativa.

Foi uma professora norte-americana, Hellen Caldwell, quem leu, na história da traição da mulher de Bento Santiago com seu melhor amigo, uma releitura de **Otelo**, de Shakespeare. No entanto, ela observa que há uma diferença entre o drama shakespeariano e o romance de Machado: enquanto Desdêmona é inocente, Capitu é culpada. Mas essa culpa, segundo Caldwell, depende inteiramente do testemunho do marido que se sente traído, “cujo ciúme, por si só, já torna seu testemunho suspeito” (CALDWELL, 2002: 32). Instaura-se, a partir daí, a leitura que se baseia na desconfiança de que o narrador não seja de boa-fé. Até a interpretação de Caldwell, a crítica mantinha um olhar de certa ingenuidade em relação ao discurso do narrador. Seguem-se alguns exemplos que mostram como a crítica ratifica o testemunho do marido traído, ou, em outras palavras, como a crítica aceita o castigo que Bentinho impõe a Capitu e ratifica o fato de ele ser vítima de uma alma pérfida feminina. No primeiro quartel do século XX, Alfredo Pujol fez uma análise de **Dom Casmurro** e aceitou a versão do narrador. Para ele, Bento Santiago não acredita que tenha sido traído, mas efetivamente foi traído por Capitu:

Passemos agora a 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, Capitulina, - Capitu, como lhe chamavam em família. Esta Capitu é uma das mais bellas e fortes criações de Machado de Assis. Ella traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e graça. Dissimulada por índole, a insidia é nella, por assim dizer, instictiva 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 o seu melhor amigo, seu companheiro no seminário, Escobar, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o scéptico e quase mau. Os vizinhos o alcunham de Dom Casmurro, por seus hábitos reclusos e calados, desde que perdeu a alegria de viver... (PUJOL, 1934: 238-239).

De acordo com esse fragmento, para Pujol, o livro é cruel porque mostra a derrocada de Bento, um sujeito que tem alma cândida e boa, submissa e confiante, enquanto Capitu traz o engano e a perfídia “nos olhos cheios de sedução”. A infidelidade é incontestável: Capitu engana Bento com o seu melhor amigo, Escobar. Bento Santiago não desconfia ou imagina, mas “vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal”, e não é a possibilidade de Capitu tê-lo traído, mas é a traição da mulher que o torna ascético e “quase mau”. Depois da traição, Bento passa a viver recluso e calado e perde a alegria de viver. Para Pujol, Bento é vítima de uma mulher pérfida e sedutora e a traição hipotética é considerada uma certeza. Essa opinião de Pujol é compreensível já que estamos na terceira década do século passado. June Hahner (2003) afirma que, no clima de mudanças dos anos 20, com a Semana de Arte Moderna, intelectuais de vanguarda atacavam a concepção brasileira da relação entre os sexos, mas poucos estavam preparados para segui-los. Médicos e educadores defendiam a educação sexual nas escolas, mas tais cursos não eram instituídos, pois não se desejava perturbar os papéis tradicionais dos gêneros. Ainda segundo Hahner (2003), o final dos anos de 1920 e 1930 viu a tradução e publicação, no Brasil, de textos estrangeiros que tratavam de vários aspectos da sexualidade, mas os médicos brasileiros promoviam essas obras visando à preservação da felicidade conjugal.

Nessa mesma década, Mario Matos publica **Machado de Assis, o homem e a obra**: os personagens explicam o autor. Para Matos, o adultério de Capitu é uma fatalidade que o leitor adivinha, desde o início, quando considera as conversas infantis, os jogos pueris, os encontros no poço ou no muro. Pouco a pouco vai se apanhando

a superioridade intelectual e sexual de Capitu sobre o pequeno namorado. Ela tem já a experiência do instinto, a exuberância do temperamento, a força planturosa do útero, as malícias feminis como precocidade, tudo isso a concorrer para o completo domínio do companheiro. Já o engana sem propósito, como atitude inevitável de sua preconceição da vida. Os atrativos com que a natureza a compoz, a saúde sexual de que é dotada, a fatalidade de enganar, que traz em si, como nota singular, são outras razões, cada qual mais lúcida, para cumprir, com o disfarce instintivo da astúcia, o destino do engodo ao homem a quem ama. A quem ama? Não é positivo. Capitu teria amado Bentinho? Interrogação quase impossível de ser decifrada. (MATOS, 1936: 233)

Desenha-se, aqui, Capitu como sedutora. Sua força está no útero, na sua saúde sexual. Embora o crítico faça questão de assinalar que ela era superior a Bentinho intelectualmente, essa superioridade serve somente para dominar Bentinho. A fatalidade de enganar e o disfarce instintivo da astúcia têm uma origem: as malícias feminis como precocidade. Se o crítico falasse só em malícia, seria mais aceitável, mas ao acoplar o adjetivo ‘feminis’ à malícia, ele sugere que a fatalidade de enganar e o disfarce instintivo da astúcia se originam na malícia, que, para ele, é uma característica própria da mulher. E em Capitu é mais grave, porque essas características são precoces. Mas os comentários não param aí. No parágrafo seguinte Matos afirma que ela viria a enganar o marido porque “logo se sente, no amor nascido entre ambos, que Capitu, ao casar-se com Bentinho, não contentaria, não aplacaria ou acomodaria o temperamento que lhe vitaliza o sexo. Ela é o mal que transborda, ele a inocência, que se deixa enlear, comover ou convencer” (MATOS, 1936: 233). Logo se sente? Quem sente? Ela é o mal que transborda? O que transborda é o discurso misógino do crítico, que reduz Capitu a um útero, ao desejo sexual, ao engano. Matos completa seu raciocínio com duas afirmações, no mínimo, curiosas: “Em Capitu, o sexo nasce. Em Bentinho, acaba, tanto que êle é que era estéril” (MATOS, 1936: 233). Confesso que, depois de ler isso, reli o romance mais uma vez. E mais outra, e não encontrei nenhuma referência à esterilidade de Bentinho. Nem metaforicamente. Aliás, nem tampouco encontrei qualquer situação em que isso ficasse pelo menos implícito, a não ser o fato de que ele e Capitu demoraram a ter um filho, o que não é argumento suficiente para provar a esterilidade de Bentinho. A única justificativa que encontro para essa afirmação de Matos é que, com ela, a paternidade de Ezequiel fica clara: ele é filho de Escobar. E isso ratifica a visão do narrador em **Dom casmurro**: Capitu foi infiel.

Quando o livro de Pujol e o de Matos foram publicados, na década de 30, no final de agosto de 1931, o governo brasileiro lançou um código eleitoral provisório que dava direito de voto apenas a algumas mulheres: “as viúvas, com renda própria, e também as solteiras ou

casadas, mas somente as que obtivessem permissão de seus pais e maridos, respectivamente” (HAHNER, 2003: 333). Portanto, entende-se o ponto de vista misógino de Pujol e de Matos, na medida em que seu contexto era marcado, ainda, pela submissão e dependência da mulher. O leitor, segundo Wolfgang Iser (1996), traz como bagagem necessária à sua leitura um conjunto de normas sociais, históricas e culturais, é indispensável um mínimo de intersecção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto para que a leitura se realize. Portanto, é pertinente e até compreensível a leitura de Pujol, pois ele leu *Capitu* de acordo com as normas sociais, históricas e culturais de sua época. Matos, além dessas normas, leu de acordo com sua misoginia.

Mello Barreto Filho (1962), num ensaio sobre o romancista Machado de Assis publicado na edição da Aguilar¹¹, considera a traição de *Capitu* como uma traição à infância, uma dura negação da poesia da vida, porque se tem a impressão de que tinha de ser assim. Essa é a moralidade da história: a *Capitu* de agora já estava inteira na doce companheira da meninice. Para ele, *Capitu* é infiel de maneira inevitável, como a vida. Só *Capitu* é falsa, só *Capitu* engana Bentinho. Absolutamente nenhuma palavra sobre Escobar que, amigo de Bentinho, também não lhe teria sido fiel. Barreto Filho só fala de *Capitu*:

Muito se tem discutido sobre essa crueldade machadiana. Tem-se indagado por que teria ele resolvido transformar o idílio da infância numa infidelidade revoltante. A resposta está um pouco naquele programa traçado anteriormente no conto “As lágrimas de Xerxes”. A realidade da vida lhe parecia tão absurda e decepcionante, que o homem não tem o direito de colocar em coisa alguma a sua felicidade. Desse ponto de vista, “toda epifania receberá essa nota de sarcasmo”, a fim de que o homem não ponha a sua complacência em nenhuma realidade, pois no fundo das coisas se encontra uma infidelidade radical: a incapacidade delas em saturar a aspiração de absoluto no coração humano. Infiel é a vida, *Capitu* é a imagem da vida (BARRETO FILHO, 1962: 109).

Os tempos mudaram. Em 1970, Kate Millett publica, nos Estados Unidos, sua tese de doutorado intitulada **Sexual Politics**, questionando a prática acadêmica patriarcal, e constata que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina. Na tese, ela desconstrói o caráter discriminatório das ideologias de gênero construídas pela cultura ao longo do tempo. O grande impacto que a sua tese causou transforma Millett, segundo Toril Moi, “em ‘madre’ y precursora de todos los trabajos posteriores de la crítica feminista de la tradición anglo-americana” (MOI, 1995: 38). Muito embora não considere **Sexual politics**

¹¹ Esse texto é um ensaio condensado do livro de Barreto Filho intitulado **Introdução de Machado de Assis**, publicado em 1947 pela editora Agir.

como um exemplo que as gerações posteriores devam seguir¹², Moi (1995) afirma que a tese de Millett, limitada ou não, é um marco na crítica feminista. A partir daí, a preocupação da crítica é desmascarar a misoginia na prática literária, além de apontar as imagens estereotipadas da mulher e a sua exclusão, enquanto escritora, da história literária e dos cânones acadêmicos.

No entanto, a crítica sobre a personagem feminina de **Dom Casmurro** não mudou muito desde Pujol. Uma década depois da publicação da tese de Millett, John Gledson publica, em 1984, **The deceptive realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of “Dom Casmurro”**, traduzido para o português como **Machado de Assis: impostura e realismo**. Ao analisar Capitu, ele afirma:

Mas é de extrema importância que essas duas mulheres – ambas filhas de funcionários públicos, ambas interesseiras (embora Sofia seja menos ambígua que Capitu), ambas sereias fascinantes, que alternadamente exibem e escondem suas afeições e levam seus admiradores (Rubião e Bento) à derrocada – sejam *também*, de algum modo, o repositório de um ideal autêntico, seja a sabedoria, seja a democracia. É claro que a conjunção da ambição com o ideal é muito menos irônica no caso de Capitu do que no da “bela Sofia”. (GLEDSON, 1991: 101)

Seguindo os passos de Pujol, Gledson assinala a sedução de Capitu tanto quanto a de Sofia – “sereias fascinantes” – e considera que ambas exibem e escondem suas afeições¹³. Capitu, segundo Gledson, é a personagem “culpada” pela “derrocada” de Bento, assim como Sofia é culpada pela derrocada de Rubião. Para ele, as duas “exibem e escondem as suas afeições”. Mas em que momento do romance Capitu exhibe e esconde suas afeições? Não é ela quem escreve no muro “Bento e Capitolina”, e não é ela que termina o romance respeitando o marido e, mesmo no exílio, escreve cartas sem ódio, afetuosas, pedindo a Bento que fosse vê-la? Esse comentário de Gledson não procede. E como considerar Capitu culpada pela derrocada de Bento se é justamente o contrário que acontece? É Bento o culpado pela derrocada de Capitu, é ele quem a tranca dentro de casa, quem acompanha a mulher como um

¹² A crítica de Moi à tese de Milliet fundamenta-se na escolhas dos modelos de leitura. Segundo Moi (1995), Millett parte de modelos de leitura hierarquizantes, convertendo o leitor/crítico num humilde receptor, que recebe passivamente o que o autor/ autoridade divina escreve.

¹³ Agregar Capitu e Sofia no mesmo patamar não é novidade, pois Peregrino Júnior, num capítulo intitulado “A humanidade machadiana”, ao tratar da galeria de personagens do escritor fluminense, inclui, entre barões, coronéis, escravos, deputados, médicos e advogados etc., “casadas infiéis – Virgília, Sofia, Capitu” (PEREGRINO JÚNIOR, 1959: 14).

vigia, quem silencia a mulher até livrar-se dela, depois de mandá-la para outro país, exilada, humilhada e só.

Todavia, Gledson conclui seu argumento, afirmando que “a conjugação da ambição com o ideal é muito menos irônica no caso de Capitu do que no que da ‘bela Sofia’”. Não há como nivelar Capitu com Sofia. Elas não são personagens semelhantes, pois o destino das duas personagens é antagônico: Capitu inicialmente tem identidade, é voluntariosa, não é um objeto; só depois passa a perder a força inicial, quando é seqüestrada em casa por Bento. Sofia, ao contrário, é situada na posição de propriedade do marido, conformando-se à maneira pela qual o marido a exhibe e a esconde, ora oferecendo a mulher, ora sonhando-a, segundo as conveniências do momento; e só depois se torna Sofia-sujeito. É quando ela inverte a relação em função do interesse, seja enviando bilhetinhos e morangos a Rubião, seja recebendo-o nas festas de sua casa, seja dando-lhe atenção especial, carinhos e olhares insinuantes. A comparação, antes de ser impertinente, é tendenciosa. A questão não reside na ironia em que uma é tratada mais que outra, mas na diferença entre a construção das duas personagens. No caso de Capitu, não há fatos que comprovem a infidelidade; no caso de Sofia, mesmo com o conhecimento e a anuência do marido, há um jogo de sedução instaurado entre a personagem e Rubião.

Mais de uma década depois do estudo de Gledson, Alfredo Bosi demonstra benevolência em relação à personagem e ratifica a classificação de Bentinho feita por Pujol, de um indivíduo “quase mau”:

Capitu, inculpada por Bentinho, e percebendo que a convicção deste era inabalável, nega e pede a separação, que se fará sem escândalo nem prejuízo econômico algum para ela. Capitu viverá na Suíça até seu último dia e criará o filho como uma rica dama sul-americana, dando-lhe educação refinada a ponto de torná-lo um arqueólogo orientalista. Bento não a desampara e cuida de salvar as aparências, viajando regularmente para a Europa. Para os *mores* de uma sociedade machista e patriarcal, temos que admitir que o arreglo final valeu à acusada um atestado público de respeitabilidade com todos os benefícios decorrentes. Receio apenas que essa leitura pareça demasiado economicista, coisa que o autor destas linhas professa não ser, bastando-lhe um realismo aberto que não decrete *a priori* a exclusão de qualquer aspecto do real. (BOSI, 2000: 26)

Com que, então, Capitu pede a separação sem escândalo nem prejuízo econômico para ela? Em que momento o romance mostra Capitu preocupada com escândalo social? Como admitir que a separação pudesse trazer prejuízo econômico para ela? E o prejuízo moral, não é

levado em conta? De onde Bosi tirou argumentos que sustentam a afirmação de que “Capitu viverá na Suíça até seu último dia e criará o filho como uma rica dama sul-americana”? Quem dá educação refinada a Ezequiel não é ela, mas Bento Santiago: “uma das conseqüências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho” (OC I: 941). Bento não a desampara, diz Bosi. Realmente, é a pura verdade... Ele só leva Capitu para um país estranho, na companhia do filho e de uma professora do Rio Grande, que ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, ou seja, a professora “ficou” de companhia a Capitu somente porque seu propósito era dar aulas a Ezequiel. Não fosse a necessidade de o menino aprender a língua estrangeira, ninguém faria companhia a Capitu, ela ficaria só, com um filho pequeno, num país estrangeiro. Isso é que é não desamparar... E Bento viaja regularmente para a Europa não para salvar a maledicência em relação à mulher, mas em relação a seu nome, sua posição social, uma vez que ele só resguarda Capitu de um escândalo porque ele estaria envolvido nele também. E Bosi dá o golpe de misericórdia: “Para os *mores* de uma sociedade machista e patriarcal, temos que admitir que o arreglo final valeu à acusada um atestado público de respeitabilidade com todos os benefícios decorrentes”. Em outras palavras, para os moldes de uma sociedade machista e patriarcal, a punição de Capitu foi pouco, pois ela sai respeitada e beneficiada. Respeitada por quem? Pela sociedade, que não se moveu para ajudá-la? Pelo filho, que ouviu na infância Bento confessar que não era seu pai e, em conseqüência, que a mãe era adúltera? Beneficiada de quê? De não morrer de fome numa terra estranha? De perder toda a dignidade, sem ter tido chance de se defender? Ou quem sabe de ter a sua vida servindo como base de um romance? A única preocupação de Bosi é de parecer demasiado economicista, coisa que ele confessa que não é, e basta à sua leitura um realismo aberto, que não decreta *a priori* a exclusão de qualquer aspecto do real. Se era essa a sua apreensão, não... Ele não precisa se preocupar... Não se trata de pensar que ele tenha sido economicista, e sua leitura não exclui qualquer aspecto do real, até porque não se trata do real, mas da representação. O que se excluiu, aqui, é o feminino.

Luis Felipe Ribeiro que, segundo ele próprio explica, tem tentado, desde a década de setenta, nos seus estudos de literatura, “dedicar uma especial atenção aos papéis destinados à mulher nos mundos imaginários construídos por nossos ficcionistas” (RIBEIRO, 1996: 21), ao abordar a decisão tomada por Bento de exilar Capitu, declara:

Nesse quadro, o que se observa é que nas relações familiares o poder de decisão é do homem, do *pater familias*. Nem mesmo um escritor contestador como Machado de Assis ousa ultrapassar tais limites. À mulher cabe aceitar as decisões e cumpri-las. Capitu, sob suspeita de adultério, nunca comprovado, a não ser no imaginário do seu marido – o que não significa que fosse inocente! – é condenada sem apelação ao exílio, ainda que na Suíça. E, mesmo assim, tal solução nada tem de generosa. É a forma encontrada por Bentinho de não publicar a separação e não assumir o escândalo, além de afastar de si e da sociedade que frequenta a imagem do outro que lhe infernizava a vida. Tanto assim que ia todos os anos à Europa, não para procurá-los, mas para simular para os outros uma possível normalidade do seu casamento. Logo ele que havia condenado a simulação... (RIBEIRO, 1996: 331).

Se nessas relações familiares, descritas em **Dom Casmurro**, o poder de decisão é do homem, cabendo à mulher aceitar as decisões e cumpri-las, se o que há, segundo Ribeiro, é uma “suspeita de adultério”, pois o adultério em si nunca foi comprovado, “a não ser no imaginário de seu marido”, o que sustenta a culpa de Capitu? Uma suspeita, a não comprovação do delito, a não ser na imaginação do marido, não são suficientes para o célebre adágio jurídico *in dubio pro réu*? Se isso não significa a inocência de Capitu, o que significaria essa inocência então? Os argumentos usados estão todos a favor da ré, mas a promotoria não se conforma: “o que não significa que fosse inocente!” Mais uma vez Capitu senta-se no banco dos réus, mais uma vez não há provas de sua culpa, mais uma vez a denúncia parte de um promotor que tem nas mãos uma hipótese e a suspeita do imaginário de um marido ciumento¹⁴.

Para Luis Felipe Ribeiro, Capitu, culpada ou inocente, “é condenada sem apelação ao exílio, ainda que na Suíça”. A assertiva é correta, ela é condenada sem apelação ao exílio, no entanto, o que incomoda é o “ainda que”, operador que contrapõe argumentos orientados para conclusões contrárias, isto é, o locutor introduz em seu discurso um argumento possível para uma conclusão *R* e, logo em seguida, opõe-lhe um argumento decisivo para a conclusão contrária *não-R*, assim temos: Capitu é condenada sem apelação ao exílio (*R* ou argumento possível para a conclusão *R*); Capitu viveu na Suíça (*não-R* ou argumento decisivo a favor de

¹⁴ Embora a questão seja jurídica, e não literária, e uma abordagem jurídica se constitua em tema para uma outra tese, é interessante ressaltar que um jurista do século XIX, Nicola dei Malatesta explicita que princípio da defesa jurídica é um princípio universal que compreende em si a defesa de todos os direitos, ao afirmar: “Ora, em face do direito, que a sociedade ofendida tem, de punir o réu, existe em todo o juízo penal, o direito do que tem de ser julgado a não ser punido, se não é réu.” Para ele, isso explica o fim supremo de toda a ordem processual, que se inspire na defesa jurídica: conciliar e defender, ao mesmo tempo, estes dois direitos. Se a sociedade ofendida tem o direito de punir o réu, “não tem, contudo, o direito de ver sacrificar no seu altar uma vítima, seja ela qual for, culpada ou inocente; não: o direito da sociedade só se afirma racionalmente como direito de punir o *verdadeiro* réu; e para o espírito humano só é *verdadeiro* o que é *certo*. Por isso, absolvendo em caso de dúvida razoável, presta-se homenagem ao direito do que tem de ser julgado, e não se calca o direito da sociedade” (MALATESTA, 1942: 16).

não-R), logo o exílio não foi tão ruim. Essa questão do local do exílio é posta também por Gledson, que afirma a dificuldade de explicar por que, quando Capitu vai para a Europa depois da separação, fica na Suíça, na medida em que é difícil explicar o fato em um nível puramente realista. Para Gledson, “A França, caso Machado não pretendesse mais que a Europa, teria sido uma escolha muito mais natural” (GLEDSON, 1991: 99). Tanto Gledson quanto Ribeiro esquecem que o país, neste caso, não tem a mínima relevância, pois exílio é exílio, em qualquer continente, em qualquer lugar. Longe de seu país, de sua casa, de sua cultura; e humilhada, sozinha com um filho para criar, o espaço não interessa. Não há porque estabelecer um local melhor ou pior para Capitu sofrer, daí incomodar o termo “ainda que”.

Embora Ribeiro reconheça que Bentinho ia todos os anos à Europa, não para procurar Capitu e Ezequiel, mas para simular para os outros uma possível normalidade do seu casamento, ao dizer “Logo ele que havia condenado a simulação...”, deixa implícito que ele é simulado somente nessa ocasião, o que não é verdade como já ficou demonstrado anteriormente. Nesse fragmento do estudo de Luis Felipe Ribeiro, é possível identificar como o sujeito é traído pelo próprio discurso.

Ai, palavras, ai, palavras
Que estranha potência, a vossa!
(O resto em Cecília Meireles.)

O que leva esses críticos à tendência de amenizar a opressão que Bento impõe a Capitu? Por que essa opressão feminina, que faz com que a punição imposta a Capitu pareça ser pouco para o que ela “hipoteticamente” fez?

2.1. Perspectivas sobre a opressão feminina

A opressão feminina é um problema que, longe de estar resolvido, ainda tem lugar na sociedade brasileira. Para Sérgio Buarque de Holanda (1995), o tipo de família organizada segundo os padrões clássicos do direito romano-canônico, no Brasil colônia, respeitava a autoridade do *pater-familias*, deixando os membros da família inteiramente subordinados ao patriarca, que não tolerava nenhuma pressão de fora. Para o historiador, nesse ambiente, o pátrio poder era ilimitado e poucos freios existiam para a sua tirania. Nesse caso, a entidade

privada precedia sempre a entidade pública, isto é, o Estado não invadia a autoridade do chefe de família. Como exemplo, ele cita o caso de Bernardo Vieira de Melo:

Não são raros os casos como o de um Bernardo Vieira de Melo, que, suspeitando a nora de adultério, condena-a à morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda a publicidade que deu ao fato o próprio criminoso. (BUARQUE DE HOLANDA, 1995: 82)

Mudou muita coisa dessa época para o século XXI no Brasil? Só no ano de 2006, 23 anos depois que Maria da Penha Maia Fernandes sofreu duas tentativas de homicídio por parte do marido (sendo que a primeira a deixou paraplégica)¹⁵, o presidente da República sancionou, no dia 7 de agosto o projeto de lei da câmara n.37, de 2006. Esse projeto cria

¹⁵ Só como ilustração, um artigo de Maria Berenice Dias, desembargadora do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul será transcrito na íntegra, pela pertinência do assunto abordado:

O antigo ditado: *em briga de marido e mulher, ninguém bota a colher* deixa claro o sentido de impunidade da violência doméstica, como se o que acontecesse dentro da casa não interessasse a ninguém. Trata-se nada mais do que a busca da preservação da família acima de tudo. A mulher sempre foi considerada propriedade do marido, a quem foi assegurado o direito de dispor do corpo, da saúde e até da vida da sua esposa. A autoridade sempre foi respeitada a tal ponto que a Justiça parava na porta do *lar doce lar*, e a polícia sequer podia prender o agressor em flagrante.

Tudo isso, porém, chegou ao fim. Em muito boa hora acaba de ser sancionada a lei que recebeu o nome de Maria da Penha, que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Os avanços são muitos e significativos. Foi devolvida à autoridade policial a prerrogativa investigatória, podendo ouvir a vítima e o agressor e instalar inquérito policial. A vítima estará sempre assistida por defensor e será ouvida sem a presença do agressor. Também será comunicada pessoalmente quando for ele preso ou liberado da prisão.

Mais. A lei proíbe induzir o acordo bem como aplicar como pena multa pecuniária ou a entrega de cesta básica. Serão criados Juizados Especiais contra a Violência Doméstica e Familiar, com competência cível e criminal. Assim, a queixa desencadeará tanto ação cível como penal, devendo o juiz adotar de ofício medidas que façam cessar a violência: o afastamento do agressor do lar; impedi-lo que se aproxime da casa; vedar que se comunique com a família, ou encaminhar a mulher e os filhos a abrigos seguros. Além disso, poderá o juiz adotar medidas outras como revogar procuração outorgada ao agressor e anular a venda de bens comuns.

Ainda que se esteja a falar em violência contra a mulher, há um dado que parece de todos esquecido: a violência doméstica é o germe da violência que está a assustar a todos. Quem vivencia a violência, muitas vezes até antes de nascer e durante toda a infância, só pode achar natural o uso da força física. Também a constatação da impotência da vítima, que não consegue ver o agressor punido, gera a consciência de que a violência é um fato normal.

A banalização da violência doméstica e familiar e a falta de credibilidade à palavra da vítima, que se via forçada a desistir da representação e fazer acordo, revelava a absoluta falta de consciência de que a violência intra-familiar merece um tratamento diferenciado. A vítima, ao veicular a queixa, nem sempre quer separar-se do agressor. Também não quer que ele seja preso; só quer que a agressão cesse. Assim, vai em busca de um aliado, pois as tentativas que fez não lograram êxito. Aliás, este é o motivo de não ser denunciada a primeira agressão. A mulher, quando procura socorro, já está cansada de apanhar e se vê impotente. A esta realidade deve atentar a Justiça, que não pode quedar-se omissa, achando que a mulher gosta de apanhar. Pelo contrário, a submissão que lhe é imposta e a falta de auto-estima é que a deixam cheia de medo e vergonha.

Chegou o momento de resgatar a cidadania feminina. Para isso, se fazia urgente a adoção de mecanismos de proteção que coloque a mulher a salvo do agressor. Só assim ela terá coragem de denunciar sem temer que sua palavra não seja levada a sério, que sua integridade física nada valha e que o único interesse do juiz seja, como forma de reduzir o volume de demandas em tramitação, não deixar que se instale o processo.

A Justiça deve, sim, botar mais do que a colher na briga entre marido e mulher, deve assumir a posição de pacificadora, o que significa muito mais do que forçar acordos e transações. Deve impor medidas de proteção como a frequência a grupos terapêuticos, única forma de conscientizar o agressor de que o LAR é um Lugar de Afeto e Respeito.

mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do parágrafo 8 do artigo 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo penal, o Código penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. A lei só foi sancionada vinte e três anos depois do ato de violência... Mesmo assim porque, quinze anos depois da agressão, como o agressor continuava em liberdade, o caso foi denunciado a OEA. Isso significa que a opressão feminina não é um fato que já esteja totalmente resolvido na sociedade brasileira, nem um fato que pertença só ao âmbito da ficção. Existem, ainda, muitos Bentinhos e muitas Capitus nesse país.

A história das mulheres, a história das relações entre os sexos, da opressão feminina, portanto, é de ontem e de hoje. Aristóteles já pensava sobre gênero e o Direito Romano assimilou esse pensamento. Assim, a construção inicial do discurso sobre a natureza feminina já era tratada pelos gregos. Em **A República**, de Platão (2000), os interlocutores não mencionam mulheres quando trata de saber, de poder ou de filósofos. Em **Teeteto e Crátilo**, de Platão (1998), quando Gláucon é perguntado se conhece alguma profissão humana em que o gênero masculino não seja superior, em todos os aspectos, ao gênero feminino, responde: “Não percamos o nosso tempo a falar de tecelagem e da confecção de bolos e guisados, trabalhos em que as mulheres parecem ter algum talento e em que seriam totalmente ridículo que fossem batidas” (PLATÃO, 1993: 220). Já Aristóteles afirma, em **Política** (2000), que

a dominação do homem livre sobre o escravo, do homem sobre a mulher, do homem sobre o menino, são todas naturais, mas diferentes, porque, embora as partes da alma estejam presentes em todos os casos, a distribuição é outra. Assim, a faculdade da decisão, na alma, não está completamente presente num escravo, na mulher, é inoperante, numa criança, não desenvolvida. (ARISTÓTELES, 2000: 166)

Para o filósofo, há variação nas virtudes éticas, cada classe mencionada tem a sua, e conclui: “o respeito próprio não é o mesmo num homem e numa mulher, assim como acontece com o senso de justiça e a coragem” (ARISTÓTELES, 2000: 167). Há, portanto, segundo o estagirita, uma diferença entre o masculino e o feminino, e a superioridade do homem é clara: é dele a faculdade de dominar.

Há, ainda, sobre a opressão feminina, duas vertentes teórico-antitéticas: uma natural e outra social. A primeira pode ser identificada em **As estruturas elementares do parentesco**, de Claude Lévi-Strauss; a segunda, em **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**, de Friederich Engels.

Para Lévi-Strauss, a dominação do homem sobre a mulher seria um acontecimento natural, paralelo à aquisição da cultura, cujo ponto principal é a teoria da proibição do incesto. Essa teoria, sendo regra universal, pertence ao domínio da natureza, mas o que se regula por normas pertence ao domínio da cultura. Para o estruturalista, a proibição do incesto possui os dois critérios: sua origem não é nem puramente natural nem cultural, mas um trânsito entre uma coisa e outra, pois “constitui o passo fundamental graças ao qual, pelo qual, mas, sobretudo, no qual se realiza a passagem da natureza à cultura” (LÉVI-STRAUSS, 1976: 62). A normatização da vida sexual é que marca a passagem da natureza à cultura, a troca matrimonial entre famílias que cria as estruturas elementares de ordenação de uma sociedade. Em outras palavras, existe um sistema de troca: os homens passam a estabelecer alianças com outros homens ou grupos e trocam suas mães e irmãs com as mães e irmãs de outros homens, como se mulher fosse somente objeto de troca. O fato de as mulheres se tornarem objetos de troca cria uma opressão, pois elas se vêem cerceadas na sua própria individualidade. A opressão, portanto, seria uma consequência natural da proibição do incesto que, quando instituída, diferencia o homem de outros animais, tornando-o cultural.

Para Françoise Héritier (2002), essa perspectiva é ingênua e de ilusão naturalista, na medida em que estabelece uma transcrição universal e única, sob uma forma canônica que legitima a relação entre os sexos, considerada como de ordem natural porque são as mesmas para todos, mas, na realidade, os fenômenos que se observam no mundo natural estão decompostos, atomizados em unidades conceituais, e recompostos em associações sintagmáticas que variam segundo as sociedades. Não há um paradigma único já que, se pudéssemos elaborar listas exaustivas destas diferentes associações, descobriríamos uma diversidade cultural. Além disso, para a construção dos sistemas de parentesco, como para as representações de gênero, a pessoa e a procriação, tudo parte do corpo, de unidades conceituais inscritas no corpo, do biológico e do fisiológico observáveis, reconhecíveis, identificáveis em todo o tempo e lugar. Estas unidades se ajustam e recompõem-se segundo diversas formas lógicas possíveis, mas possíveis também porque são pensadas segundo as culturas às quais pertencem. Segundo Héritier, a teoria de Lévi-Strauss é equivocada:

Sin embargo, decir exactamente por qué la valencia diferencial de los sexos parece haberse impuesto de manera universal, o mismo que la prohibición del incesto, me parece que se desprende de las propias necesidades: se trata de construir lo social y las reglas que le permitan funcionar. A los tres pilares que para Claude Lévi-Strauss eran la prohibición del incesto, el reparto sexual de las tareas y una forma reconocida de unión sexual, añadiré un cuarto tan evidente que no se advertía, pero absolutamente indispensable para explicar el funcionamiento de los otros tres que tampoco tienen en cuenta más que la relación de lo masculino y lo femenino. Este cuarto pilar o, si se prefiere, la cuerda que liga entre sí los tres pilares del trípode social, es la valencia diferencial de los sexos (HÉRITIER, 2002: 26).

Reconhecendo que este discurso se situa num nível muito abstrato e geral, Hérítier (2002) afirma que sempre houve atores sociais. Portanto, é necessário que se faça uma análise das evoluções atuais e do papel desses atores, mesmo que tenhamos dificuldades para decifrar que papel é esse e os efeitos dele nas representações fundamentais das categorias ancoradas nos corpos. E a relação conceitual se traduz em desigualdade vivida. Daí pode-se perguntar, por exemplo, o que determinou, no estudo de Lévi-Strauss, o fato de não terem sido as mulheres que trocassem os homens, ao invés de serem elas trocadas. Na medida em que se questiona esse poder masculino e essa subordinação feminina, nota-se que é preciso que se analisem os processos responsáveis pela transformação de história em natureza, desse arbitrário cultural em natural, para que se identifique uma construção social naturalizada. Para isso, é necessário “aprender a dimensão propriamente simbólica da dominação masculina” (BOURDIEU, 1999: 9), a fim de que se quebre a relação entre gênero e natural. Para Bourdieu, o que surpreende é

a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais (BOURDIEU, 1999: 7).

Ainda para o sociólogo, a divisão entre os sexos parece tão normal e tão natural, que se mostra inevitável, na medida em que essa divisão está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado das coisas (na casa, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo mundo social e, finalmente, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus*¹⁶ dos agentes,

¹⁶ Para Bourdieu, *habitus* é “um princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionadas de uma posição em estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas”(BOURDIEU, 2005: 21-22). Para ele, os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas. São princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. É o que determina que o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso para outro e vulgar para um terceiro.

“funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 1999: 17). É o mundo social que constrói o corpo como uma realidade sexuada. Se o princípio de visão social constrói a diferença anatômica e essa diferença torna-se fundamento aparentemente natural da visão social que a sustenta, cai-se numa relação circular que alicerça o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas, ao mesmo tempo, na objetividade e na subjetividade: sob a forma de divisões objetivas e sob a forma de esquemas cognitivos que, “organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas” (BOURDIEU, 1999: 20). A divisão sexual, portanto, não é um registro de propriedades naturais, mas produto de uma construção efetuada sob escolhas orientadas, ora acentuando certas diferenças, ora obscurecendo certas semelhanças.

Numa abordagem materialista, Engels vai de encontro a essa teoria da naturalização, contrariando a crença de que a mulher é naturalmente inferior ao homem. Ele relaciona a opressão feminina com o aumento da riqueza e do estabelecimento da propriedade privada dos meios de produção, quando nasceram a divisão do trabalho e a troca. Nesse período, descobriu-se que a força de trabalho do homem poderia se transformar em objeto de troca e de consumo. À medida que aumentavam os lucros e as riquezas, a importância do homem em relação à mulher aumentava na mesma proporção. Aos poucos, a atuação da mulher foi sendo reduzida ao âmbito do privado, principalmente à maternidade, a fim de que ela pudesse fornecer o maior número de filhos possível para arar e defender a terra. Para Engels, a mulher seria geradora de força de trabalho, e não força de trabalho por excelência.

Quando a mulher é transformada em objeto de troca para consolidar a aliança entre os homens, instaura-se a supremacia masculina. Se antes as famílias eram constituídas por grupos, agora são constituídas por pares, e começa-se a exigir a máxima fidelidade da mulher. Esse novo modo de organização familiar está calcado na proibição do matrimônio entre consangüíneos. Abolem-se as sociedades matrilineares, que previam a filiação feminina e o direito hereditário materno, o que coincide com o surgimento da família patriarcal, na qual a família é submetida ao poder paterno de seu chefe. Para Engels, a causa do desmoronamento do direito materno foi a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo, pois nesse momento o homem se apodera até da direção da casa, deixando a mulher “degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução” (ENGELS, 1987: 61).

Ainda segundo o filósofo alemão, o comando da casa possuía um caráter público, social, a mulher era livre e ocupava o primeiro lugar na hierarquia doméstica, pois participava da produção social. Quando surge a família patriarcal, o fato de mandar na casa torna-se assunto privado, e a mulher, excluída da produção social, torna-se serva do marido, já que “o trabalho doméstico da mulher perdia agora sua importância, comparado com o trabalho produtivo do homem; este trabalho passou a ser tudo; aquele, uma insignificante contribuição” (ENGELS, 1987: 182). Para Engels, a única maneira de a mulher chegar à emancipação é retornar ao trabalho produtivo social, o que só ocorreria com a indústria moderna, que não só permitiria o trabalho feminino como também o exigiria, transformando o trabalho doméstico privado em uma indústria pública. Na sua perspectiva, a dominação masculina é uma construção social, consolidada no fator econômico a partir da divisão sexual do trabalho.

Rechaçando a questão das diferenças homem/mulher, masculino/feminino como uma consequência natural ou somente uma posição econômico-social, Michel Foucault considera a sexualidade como uma estratégia de relações de poder, localizáveis nos discursos/saberes científicos, em todos os saberes que disciplinam os indivíduos quanto à sua sexualidade. Para ele, o ponto importante não seria determinar se “essas produções discursivas e esses efeitos de poder levam a formular a verdade do sexo ou, ao contrário, mentiras destinadas a ocultá-lo, mas revelar a vontade de saber que lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento” (FOUCAULT, 1999: 16).

Seu objetivo é buscar as instâncias de produção discursiva, de produção do poder, das produções de saber a fim de fazer a história dessas instâncias e de suas transformações. Numa primeira abordagem, observa que, a partir do século XVI, o discurso sobre o sexo não sofreu restrição, mas se obstinou em construir uma ciência da sexualidade. No século XVII, inicia-se uma época de repressão, de censura e silêncio. Mas os discursos acerca do sexo se intensificam, e a confissão se desloca dos confessionários para o divã do analista e se espalha até para os discursos cotidianos, “como se para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem” (FOUCAULT, 1999: 21). Não havendo repressão ao nível do discurso, o poder sobre a sexualidade não é exclusivamente repressivo. Nesse sentido, se os discursos sobre o sexo proliferam, eles passam a ser vistos como um rompimento da ordem vigente, um discurso transgressor. Para Foucault, a tecnologia do sexo conduz ao corpo disciplinado e à população regulada e administrada. Com

o advento da Contra-Reforma, atribui-se mais importância a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, etc., portanto, o século XVII marca essa colocação do sexo em discurso:

É aí, talvez, que pela primeira vez se impõe, sob a forma de uma constrição geral, essa injunção tão peculiar ao Ocidente moderno. Não falo da obrigação de confessar as infrações às leis do sexo, como exigia a penitência tradicional; porém da tarefa, quase infinita, de dizer, de se dizer a si mesmo e a outrem, o mais freqüentemente possível, tudo o que se possa relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo. Esse projeto de uma “colocação do sexo em discurso” formara-se há muito tempo, numa tradição ascética e monástica. O século XVII fez dele uma regra para todos. (FOUCAULT, 1999: 24)

No século XVIII, surge a necessidade de formular um discurso sobre o sexo que não fosse unicamente o da moral, mas da racionalidade, da cientificidade. A partir de então, a sexualidade, nas relações de poder, não será o elemento mais rígido, “mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 1999: 98).

Para Teresa de Lauretis (1994), Foucault exclui (no entanto não inviabiliza) a consideração sobre gênero, na medida em que ignora os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade. Ela vê a questão de gênero como a representação de uma relação de pertencer a uma classe, um grupo e uma categoria, isto é, representa uma relação social e não um indivíduo isoladamente. Retomando as teses de Althusser¹⁷, ela afirma que

o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos uma pessoa, certa posição dentro de uma classe e, portanto, uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas. (LAURETIS, 1994: 211)

Se a ideologia é o local privilegiado da construção do gênero, a ideologia paternalista constrói o sujeito feminino não como ele é na realidade, mas como ele é representado no nível do discurso. O próximo passo será mostrar como Capitu é vista pelo narrador e como o seu discurso é articulado com marcas que determinam a representação do feminino, numa ótica

¹⁷ Segundo Lauretis, Althusser percebe que “a ideologia opera não só semi-automaticamente do nível econômico, mas também, e fundamentalmente, por meio de seu engajamento de subjetividade” (LAURETIS, 1994: 213).

patriarcal do século XIX, de que maneira o sujeito feminino é construído e de como essa construção se mostra pertinente à função da narrativa.

2.2. As marcas da inferioridade social

Uma das características mais marcantes da definição de Capitu é a dissimulação, mas o narrador faz questão de marcar o espaço social da personagem, ressaltando a diferença entre sua posição social e a posição social da vizinha: nele, a superioridade; nela, a pobreza. Capitu é filha de D. Fortunata e de Pádua; a mãe não tem muita função na fábula, ao contrário do pai. A expressão “a gente do Pádua” coloca o pai de Capitu como eixo da família, no entanto, ele é uma exceção como *pater familia*, Pode-se defini-lo como um representante de um antipaternalismo, na medida em que é Capitu e D. Fortunata que mandam na casa.

Pádua é era um empregado em repartição dependente do ministério da guerra, isto é, ele é empregado de uma repartição que depende de outra repartição, esta última sim, é importante, mas ele não tem diretamente vínculo com ela. Não ganhava muito, mas a mulher gastava pouco, e a vida era barata, o que implica que se a mulher gastasse mais e a vida fosse cara, ele passaria dificuldades. Quando Pádua, deposto de um cargo e humilhado, resolve se matar, é Dona Glória quem consegue demovê-lo da idéia. A casa em que morava era assobradada, mas menor que a casa dos Santiago, e foi comprada não com seu salário, mas com o que ganhara na sorte grande que lhe saiu num meio bilhete de loteria: dez contos de réis. É Dona Glória quem convence o vizinho a aplicar o dinheiro na compra de uma casa própria. Não fosse ela, ele teria gastado o dinheiro com banalidades. Assim, D. Glória é a responsável não só pela aquisição do patrimônio de Pádua como também pela própria vida dele, o que cria uma dívida entre “a gente do Pádua” e a família Santiago. Se Pádua conseguiu comprar uma casa, foi porque a vizinha intercedeu. É ela, ainda, que lhe tira da cabeça a idéia de se matar, mas quanto a ser um homem...

No dia em que resolve acompanhar o Santíssimo, Pádua fala “baixinho” ao sacristão, pedindo-lhe uma das varas do pátio, o que José Dias impede. Ele, “apesar do medo que tinha ao outro, teimava em querer a vara, tudo isto em voz baixa e surda” (OC I: 837), mas José Dias insiste e Pádua empalidece, como as tochas. “Era pôr à prova o coração de um pai” (OC I: 836). Agora ele é visto pelo narrador como pai, pai de Capitu, razão pela qual Bento resolve ajudar:

Pela minha parte, quis ceder-lhe a vara; lembrou-me que ele acostumava acompanhar o Santíssimo Sacramento aos moribundos, levando uma tocha, mas que a última vez conseguira uma vara do pálio. A distinção especial do pálio vinha cobrir o vigário e o sacramento; para tocha qualquer pessoa servia. Foi ele mesmo que me contou e explicou isto, cheio de uma glória pia e risonha. Assim fica entendido o alvoroço com que entrara na igreja; era a segunda vez do pálio tanto que cuidou logo de ir pedi-lo. E nada! E tornava à tocha comum, outra vez a interinidade interrompida; o administrador retornava ao antigo cargo... Quis ceder-lhe a vara; o agregado tolheu-me esse ato de generosidade, e pediu ao sacristão que nos pusesse, a ele e a mim, com as duas varas da frente, rompendo a marcha do pálio. (OC I: 837)

Se para tocha “qualquer pessoa servia”, e Pádua fica com a tocha, ele é qualquer pessoa. A comparação entre o pálio e a interinidade marca justamente isso: na interinidade, ele foi promovido por “ordem regulamentar”, ou por “especial designação”, e não por mérito, voltando depois a seu posto; aqui, ele recebera uma vez a vara do pálio, mas era um posto de interinidade (faltara alguém?) e ele retornava agora a seu lugar, ao lugar de uma pessoa qualquer. Por isso a dor e a humilhação. Por isso ele “roía a tocha amargamente”. Se agora ele é visto como “pai”, o humilhado, o reles não é somente Pádua, mas também e principalmente o pai de Capitu. Os termos que marcam a construção da personagem remetem à sua inferioridade. O próprio espaço da família de Capitu denota sua inferioridade em relação à família Santiago. A casa fica abaixo da casa de Bentinho que, para chegar até lá, tem que descer degraus e passar pela chácara:

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 (OC I: 820).

Ou então, quando ele tenta seguir a vizinha “corredor fora, descer à chácara, entrar no quintal, a fim de dar-lhe o terceiro beijo” (OC I: 849). Não só Bento tem que descer, para chegar à casa de Capitu, como quem o leva lá não é uma vontade, um raciocínio, mas as pernas, que são membros “inferiores”, assim, para visitar a vizinha ele se serve do que tem de inferior. A gente do Pádua mora abaixo. Portanto, cada vez que Bentinho visitava a menina, ele descia duplamente: descia os degraus da escada, e descia os degraus da sua posição social. O narrador descreve Capitu nesse mesmo campo semântico da inferioridade social, da pobreza:

uma criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos (OC I: 820-821)

O vestido é de chita e desbotado. O fato de ser desbotado já pressupõe que seja velho. Além de desbotado, o vestido está apertado, Capitu está apertada nele, como se o vestido não coubesse mais nela, o que pressupõe que fosse de um tamanho menor, de uma época em que ela era menor, o que por si só já mostra a impossibilidade de adquirir roupas novas e mais adequadas a seu tamanho. As mãos eram tratadas com água de poço e sabão comum, não tinham perfume, portanto eram bem tratados, mas não perfumadas. Os sapatos eram rasos, velhos e já tinham sido reformados, a fim de que durassem mais, o que implica a impossibilidade de comprar sapatos novos.

Quando Capitu pede que Dona Glória lhe conte sobre a festa da Coroação, o narrador explica que ela “sabia já o que os pais lhe haviam dito, mas naturalmente tinha para si que eles pouco mais conheceriam do que o que se passou nas ruas” (OC I: 840), isto é, eles não tinham acesso aos salões da corte.

No momento em que, por sugestão de dona Fortunata, Bentinho entra devagar na sala, a fim de assustar Capitu, que se penteava, a menina nota sua presença, e ele fica na dúvida se foi traído pelo seu pé ou pelo espelho: “este pode ser que não fosse; era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado de um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, entre as duas janelas” (OC I: 840). Ele passa, então, a pentear a menina e procura uma fita que lhe atasse as tranças, e encontra “Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada” (OC I: 842). Posteriormente, ao cumprimentar Padre Cabral, que fora nomeado Protonotário Apostólico, ela usava “um vestidinho melhor e os sapatos de sair” (OC I: 848). Seu vestido, portanto, era um “vestidinho” e era só “melhor” que os que ela costumava usar. Mais tarde, Bento vai à casa da vizinha avisá-la de que entraria no seminário dentro de dois ou três meses e, nessa ocasião, Capitu e ele olhavam para o chão mas, na verdade, ela olhava para dentro dela mesma, enquanto ele “fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado” e avalia: “Era pouco, mas distraía-

me a atenção” (OC I: 853). O que tem na casa de Capitu, portanto, é pouco, o que está de acordo com o vestido de chita, o sapato velho, a barateza do espelhinho de pataca e a fita enxovalhada. Isso faz com que o espaço e a descrição da personagem remetam ao mesmo juízo de valor: a inferioridade, a pobreza.

A superioridade da família Santiago fica, portanto, marcada não só pela localização de sua casa, acima da casa vizinha, como também pelo seu interior. Mas pode-se questionar que não há descrição do interior da casa de Bentinho; não há referências a móveis e cômodos. Da mesma maneira, é interessante ressaltar que, embora Capitu acreditasse que seus pais não conheceriam mais do que o que se passou nas ruas, o que implica dizer que eles não tinham acesso aos salões da corte, em nenhum momento fica explicitado se dona Glória tinha acesso a eles, mas sabemos quem frequenta a sua casa e, com a devida vênia, não se pode chamá-los de aristocratas. O que se sabe é que ela usava roupas velhas para manter o passado, a tradição, mas pode ser também que ela as usasse porque não era financeiramente tão superior aos vizinhos assim, afinal, a cozinha da casa de D. Glória, “se era simples, era menos pobre” que a do padre Cabral (OC I: 845), e menos pobre é diferente de ser farta, e ela abriu mão da sege antiga “porque as despesas da cocheira a obrigaram a isso” (OC I: 893). Além disso, embora a mãe de Bento vivesse de rendas, depois que “vendeu a fazendola e os escravos”, quando ficou viúva, a fazendola não deve ser traduzida como riqueza ou vida folgada, ao contrário da tradição que certa parte da história lançou sobre o século passado, mas “coexiste com a mediania, a abastança e a dificuldade. Para caracterizar a opulência, não basta a terra e o escravo, a ela se deve somar o avultado valor do estabelecimento” (Faoro, 2001: 36). Logo, o poder financeiro dos Santiago é questionável. Mas não importa: eles são superiores à gente do Pádua.

2.3. Nas sombras da loucura e de Lilith

Em **Dom Casmurro**, Capitu satisfaz os quesitos da individuação. Tem clareza nas decisões, o que supõe distância em relação ao sistema de sujeições, obrigações e fusões imaginárias do paternalismo. Num país sentimental, ela se aventura ao uso da razão. Ela ousa transitar no universo reconhecido, por tradição, como universo masculino, transgredindo os sistemas delimitadores da cultura patriarcal, tornando-se elemento de desordem, não só familiar como social. Assim, quando dona Glória resolve cumprir a promessa de mandar o

filho para o seminário, a menina explode “num raro espetáculo de independência de espírito e inteligência” (SCHWARZ, 1997: 24):

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. (...) Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

- Beata! Carola! Papa-missas!

Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto da 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, cousa 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 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 fosse ouvida dos 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. (OC I: 825)

Ao classificar as palavras de Capitu de “furiosas”, o narrador retoma o que Foucault denomina a palavra que assinala – ou quase simboliza – uma das mais freqüentes que se encontrava nos livros de internamento de loucos nos séculos XVII e XVIII: “furioso” (FOUCAULT, 2002: 112). “Furor” é um termo técnico da jurisprudência e da medicina, que designa de maneira precisa uma das formas da loucura, mas que no vocabulário do internamento diz muito mais e muito menos que isso: o que visa é uma região indiferença da desordem, seja da conduta e do coração, seja dos costumes e do espírito, isto é, todo o domínio obscuro de uma raiva ameaçadora que surge aquém de uma possível condenação. Essa raiva ameaçadora pode ser identificada nas reações de Capitu: cerrava os dentes, abanava a cabeça, e seu tom de voz era tão alto que Bento teve medo que fosse ouvida dos pais. Seus gestos beiram à insanidade de tal forma que ele confessa que nunca a viu tão irritada como então. Seria possível, portanto, que sua atitude pudesse ser lida como um sintoma de loucura.

Na narrativa machadiana, o tema da loucura é recorrente. Além de identificarmos, nos contos, uma galeria de personagens com amnésia (“Um lapso”), suicidas (“O último capítulo”), impulsivos (“Verba testamentária”), invertidos (“Academia de Sião”), obsessivos (“Anedota pecuniária”, “O esqueleto”); identificamos também o sonho, o sonambulismo, o devaneio e o delírio, próximos do limite da loucura, como “Casa não casa”, “A chave”, “Frei Simão”, “Uma excursão milagrosa”. São os loucos, semiloucos ou delirantes que Machado

observa e revela, em seus romances e contos, com seus deslocamentos arbitrários da razão, que ele trata mais detalhadamente no conto “O alienista”.

Em **Quincas Borba** (OC I: 639-804), as alucinações, os delírios, as ilusões e a megalomania, a confusão mental de Rubião. Quincas Borba também era louco como Rubião: inventa o Humanitismo e, depois de um período delirante de megalomania, quando considera o Humanitismo o remate das coisas e ele mesmo o maior homem do mundo, mistura idéias e imagens e julga-se Santo Agostinho, assim como Rubião se julgava Napoleão III. Brás Cubas, em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (OCI: 511-637), mostra-se ambivalente, delirante, maníaco, com várias idéias fixas, como a invenção do emplastro e uma fuga retrospectiva até a origem dos séculos. Em **Iaiá Garcia** (OC I: 389-508), Luís Garcia é tomado de temores intermitentes e inexplicáveis, enquanto o temperamento da menina oscilava entre dois pólos: alegria e tristeza e, às vezes, escutava uma voz que era da sua própria imaginação, o que a levava a pensar na loucura: “é verdade, às vezes penso que vou ficar doida, e nessas ocasiões tenho medo”, enquanto seu pai a vê como tal:

- Que eu saiba, nada, asseverou o Sr. Antunes. E até, deixe-me dizer-lhe o que penso, duvido que ela cuide por ora de semelhante cousa. Aquela menina não tem cabeça.
- Oh! Exclamou Jorge rindo.
- Não tem, digo-lhe eu. Está ali. Está no hospício. Não se pode dizer que seja travessura, porque não está em idade disso; é pancada. Se soubesse as cousas que ela faz às vezes. (OC I: 461)

Em “A última receita”, a viúva Lemos adoece: “uns dizem, que dos nervos, outros que de saudade do marido” (OC II: 809). Saudades do marido não eram, pois “não deu ao marido nem estima nem amor” (OC II: 809). Tomou remédio, assistida por um médico, mas não se curou totalmente. Três meses depois não há melhoras, o médico, Dr. Avelar, atesta que o caso é grave e manda chamar um padre, achando indispensável uma confissão:

- Aconselha-me a confissão?
 - É indispensável.
 - Perderam-se todas as esperanças?
 - Todas. Confissão... e banhos.
- A viúva soltou uma risada.
- E banhos?
 - Banhos de igreja.
- Outra risada.
- Aconselha-me então o casamento?
 - Justo. (OC II: 813)

Esse é o tratamento para a doença dos nervos da viúva: banhos de igreja e casamento na ficção machadiana. O tratamento da loucura é todo o reajuste a um mundo ético, é a partir dele que se torna necessário “compreender a personagem do louco tal como ele surge na época clássica e a maneira pela qual se constitui naquilo que o século XIX acreditará reconhecer, entre as verdades imemoriais de seu positivismo, como alienação mental” (FOUCAULT, 2002: 107). Anexando ao domínio do desatino, ao lado da loucura, as proibições sexuais, os interditos religiosos, as liberdades do pensamento e do coração, o Classicismo “formava uma experiência moral do desatino que serve, no fundo, de solo para nosso conhecimento ‘científico’ da doença mental” (FOUCAULT, 2002:107).

Em meados do século XIX, começam a aparecer as primeiras teses médicas sobre a alienação mental. O imperador decreta, em 18 de julho de 1841, a criação do Hospício de Pedro II, na Praia Vermelha, bairro carioca. Machado de Assis não ficou indiferente. “O alienista” (OC II: 252-288), de 1882, é o conto no qual Machado de Assis cria uma alegoria da sociedade brasileira oitocentista, onde os costumes descritos são ainda do Brasil colonial, mas “as novidades da ciência de Simão Bacamarte são bem as que os psiquiatras do século XIX traziam à sociedade, pela vida da medicina social” (MURICY, 1988: 33). Simão Bacamarte é a encarnação das virtudes do cientista, é o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas, que define o caráter do cientista como o amor à ciência, o compromisso com a verdade, com a civilização e com o progresso, um médico desinteressado e fiel aos ideais da civilização. A revolução que o alienista da Casa Verde provoca, na vida da população da Vila de Itaguaí, alude à intervenção dos médicos nas questões administrativas do Estado, num embate entre o passado dos hábitos e a necessidade de acertar o passo com o progresso. Era necessário no processo o compromisso da razão e da ciência, a fim de modernizar e civilizar, segundo a moda européia, os hábitos sociais da corte. A vila revela as inúmeras possibilidades da sandice. De todas as vilas vizinhas chegam loucos em Itaguaí, que se torna, assim, um local de administração da loucura dos cidadãos desajustados de acordo com os padrões da ciência psiquiátrica do século XIX. Ora, não é justamente de Itaguaí que Bento Santiago vem quando a mãe fica viúva e se instala na casa de Matacavalos? Não é justamente lá em Itaguaí que ele nasce? Seria só coincidência?

O reconhecimento da loucura no direito canônico, bem como no direito romano, estava ligado a seu diagnóstico pela medicina. Apenas o médico tem capacidade para julgar se

um indivíduo está louco e o grau de sua doença. No entanto, um jurisconsulto pode reconhecer um louco por suas palavras quando este não é capaz de ordená-las. Pode reconhecê-los também por suas ações: incoerência dos gestos ou o absurdo de seus atos civis. Se a prática do internamento está estruturada segundo um outro tipo, de modo algum se pauta por uma decisão médica, dependendo de uma outra consciência, a jurídica, “não surpreende o fato de ainda se discutir, no começo do século XIX – como se se tratasse de questão ainda não resolvida – sobre a capacidade dos médicos reconhecerem a alienação e diagnosticá-la” (FOUCAULT, 2002: 129). Considerando-se que o Direito Brasileiro é baseado no Direito Romano, e se um jurisconsulto pode julgar se um indivíduo é louco ou não, quem melhor que o advogado e estudioso das leis para determinar o internamento de Capitu, quem mais apto do que seu marido Bento Santiago? A medicina do século XIX, ainda segundo Foucault, admitirá como algo já estabelecido e provado a seguinte assertiva:

O fato de que a alienação do sujeito de direito pode e deve coincidir com a loucura do homem social, na unidade de uma realidade patológica que é ao mesmo tempo analisável em termos de direito e perceptível às formas mais imediatas da sensibilidade social. A doença mental, que a medicina vai atribuir-se como objeto, se constituirá lentamente como a unidade mítica do sujeito juridicamente incapaz e do homem reconhecido como perturbador do grupo, e isto sob o efeito do pensamento político e moral do século XVII. (FOUCAULT, 2002: 131)

Se a loucura pode ser identificada no homem reconhecido como perturbador do grupo, imagine-se numa mulher... Como classificar uma menina que tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores e até da religião deles, que tem uma postura na qual “a clareza na decisão supõe distância em relação ao sistema de sujeições, obrigações e fusões imaginárias do paternalismo” (SCHWARZ, 1997: 24), que não foge da realidade para a imaginação, e é forte o bastante para não se desagregar diante da vontade superior? Que mostra uma naturalidade quando se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos ela “conhece com o discernimento de estadista” (SCHWARZ, 1997: 25)? Que gostava de saber tudo, o que a induz a estudar francês, piano, a desenhar? Que esburaca o muro, símbolo da divisão entre os Santiago e “a gente do Pádua”? Que “aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois”; mas que “eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (OC I: 827)? Que dá ordens ao filho de D. Glória – “Ande, peça, mande ” (OC I: 828)?”. Todas essas características estão no mesmo capítulo da explosão de furor de Capitu, o capítulo XVIII, “Um Plano”.

A tradição patriarcal exige da mulher dependência, submissão. Capitu rasura essa relação binária homem/mulher, ela se coloca no limite entre o feminino e o masculino. A construção de gênero como diferenciação sexual parte de um mecanismo ideológico cultural e social, que Teresa de Lauretis denomina de “tecnologia”:

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sócio-cultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, *status* dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. (LAURETIS, 1994: 212)

Nesse caso, se a sociedade patriarcal atribui ao homem o poder de mandar e à mulher a obrigação de obedecer, as atitudes de Capitu não são reconhecidas por essa sociedade como atitudes normais de uma mulher na concepção paternalista, portanto, a única classificação possível, para Capitu, é a da loucura. É assim que Capitu deve ser identificada dentro de uma sociedade patriarcal. Como é preciso garantir a ordem, os bons costumes e a hierarquia, e se Capitu é mulher; tem, portanto, que se submeter às decisões superiores, e não criticá-las e rebelar-se contra elas. Ao romper com as normas patriarcais, Capitu é representada, então, como louca, na medida em que o discurso do louco não pode circular como o dos outros, porque a “a palavra do louco não era ouvida” (FOULCAULT, 1999: 11). Não é de pouca monta o fato de José Dias classificar Capitu como “uma desmiolada”, afinal, o narrador explicita:

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. Então meu pai propôs-lhe ficar ali vivendo, com pequeno ordenado. José Dias recusou, dizendo que era justo levar a saúde à casa de sapé do pobre (OC I: 812).

Depois, acabou confessando que não era médico, que esse título fora tomado por ele para ajudar a propaganda da nova escola, mas não o fez sem estudar muito e muito. Não era ele quem curava os doentes, mas os remédios indicados nos livros: “Eles, sim, eles, abaixo de Deus. Era um charlatão... Não negue; os motivos do meu procedimento podiam ser e eram dignos; a homeopatia é a verdade, e, para servir a verdade, menti; mas é tempo de restabelecer

tudo” (OC I: 812). É o mesmo caráter de Bacamarte, do cientista como o amor à ciência, o compromisso com a verdade, com o progresso, um médico desinteressado e fiel aos ideais da civilização. Essa referência a Itaguaí reitera a história da Casa Verde e do Dr. Simão Bacamarte, trazendo de volta o tema do tratamento dos insanos pela psiquiatria do século XIX, fato que José Dias, por ter morado lá, tinha conhecimento. A loucura será reiterada por Bentinho, quando Capitu “abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia” e ele “retorquia chamando-lhe maluca” (OC I: 819). Mais tarde, ao surpreender Bentinho penteando sua filha, quando a menina critica o cabeleireiro, é dona Fortunata que “chama-lhe tonta”, e diz a Bento que “não fizesse caso, não era nada, maluquices da filha” (OC I: 843). Posteriormente é a própria Capitu quem introjeta esse predicado:

-Não é nada Bentinho. Pois quem é que há de dar pancada ou prender você? Desculpe que eu hoje estou meia maluca; quero brincar, e...

- Não, Capitu; você não está brincando; nesta ocasião, nenhum de nós tem vontade de brincar.

- Tem razão, foi só maluquice; até logo. (OC I: 854).

Se a afirmação da culpabilidade é um estranho complexo científico-jurídico, isso se deve à maneira como a questão da loucura evolui na prática penal. De acordo com o código francês de 1810, ela só era abordada no final do artigo 64, que previa não haver crime nem delito se o infrator estava em estado de demência no momento do ato. Ao invocar a loucura, excluía-se o crime. Portanto, era impossível declarar alguém culpado e louco. Uma vez diagnosticada, a loucura não podia ser integrada ao juízo. Como consequência, o processo era interrompido e o poder da justiça sobre o autor do ato era retirado. Desde logo “os tribunais do século XIX se equivocaram acerca do artigo 64” (FOUCAULT, 1987: 21). Apesar de vários decretos do supremo tribunal de justiça sustentarem que o estado de loucura não podia acarretar nem uma pena moderada, nem uma absolvição, mas uma improcedência judicial, eles levantaram em seu próprio veredicto a questão da loucura: admitiram a possibilidade do indivíduo ser culpado e louco. Quanto mais louco tanto menos culpado, culpado sem dúvida, mas que deveria ser enclausurado e tratado. Capitu foi enclausurada, mas não foi tratada, foi punida. Foucault explica:

Em vez de a loucura apagar o crime no sentido primitivo do artigo 64, qualquer crime agora e, em última análise, qualquer infração inclui como uma suspeita legítima, mas também como um direito que podem reivindicar, a hipótese da loucura ou em todo caso da anomalia. E a sentença que condena ou absolve não é simplesmente um julgamento de culpa, uma decisão legal que sanciona; ela implica uma apreciação de normalidade e uma prescrição técnica para uma normalização possível. O juiz de nossos dias – magistrados ou jurado – faz outra coisa, bem diferente de “julgar”. (FOUCAULT, 1987: 21-22)

O juiz não julga mais sozinho, e se a justiça criminal moderna carrega tantos elementos extrajurídicos, não é para poder qualificá-los juridicamente e integrá-los no estrito poder de punir, mas para poder fazê-los funcionar no interior da operação penal como elementos não jurídicos; “é para evitar que essa operação seja pura e simplesmente uma punição legal; é para escusar o juiz de ser pura e simplesmente aquele que castiga” (FOUCAULT, 1987: 23).

A punição não é mais um espetáculo público. No começo do século XIX, a punição deixa de ser uma cena e torna-se a parte mais velada do processo penal. Ela deixa o campo da percepção e entra no âmbito da consciência abstrata. Sua eficácia é atribuída à sua fatalidade e não à sua intensidade visível. A justiça não assume mais publicamente a parte de violência à que está ligada seu exercício, e as caracterizações da infâmia são redistribuídas, envolvendo o carrasco e o condenado: “se por um lado sempre estava a ponto de transformar em piedade ou em glória a vergonha infligida ao supliciado, por outro lado, ele fazia redundar geralmente em infâmia a violência legal do executor” (FOUCAULT, 1987: 13). Nesse sentido, a execução é como uma indignidade suplementar que a justiça tem vergonha de impor ao condenado, em outras palavras, é indecoroso ser passível de punição, da mesma maneira que não é glorioso punir. Disso decorre “esse duplo sistema de proteção que a justiça estabeleceu entre ela e o castigo que ela impõe” (FOUCAULT, 1987: 13).

A única solução possível é o internamento, é seqüestrar Capitu dentro de casa. É o narrador quem diz: “nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola” (OC I: 908). Mesmo aprisionando a mulher no interior da casa, o ciúme de Bento faz com que ele veja uma possibilidade da esposa traí-lo. Por fim, Capitu nem chega mais à janela, cumprindo a promessa que fizera a Bentinho na adolescência. Limita-se, quando muito, a esperá-lo atrás das grades: “não me ia esperar à janela, para não espertar-me os ciúmes, mas quando eu subia, via no alto da escada, entre as

grades da cancela, a cara deliciosa da minha amiga e esposa, risonha como toda a nossa infância” (OC I: 919). Presa e risonha... Capitu, sob o olhar de Bentinho, decididamente, não mostra ares de normalidade.

Ela já não saía de casa, a não ser que estivesse acompanhada do marido-tutor-acusador-juiz da mulher que não tem sanidade para andar sozinha, tendo, por esse motivo, que estar sempre vigiada: “Ao teatro íamos juntos; só me lembra que fosse duas vezes sem ela” (OC I: 917). Ela é um perigo para a ordem, não só familiar como social. A Bentinho cabia vigiar a mulher. Vigiar e punir. Mas como não é glorioso punir, ele manda Capitu para a Europa, para onde ele embarca um ano depois, mas não procura Capitu. Repete a viagem, não a procura novamente, e salienta: “Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião” (OC I: 937). Para a opinião pública, ele não deixa vestígios da punição. Está a salvo a glória do advogado, do filho de D. Glória.

A loucura é retomada no capítulo C, “Tu será feliz, Bentinho”. No quarto, desfazendo a mala, na companhia de José Dias, Bentinho ia pensando na felicidade e na glória. “Via o casamento e a carreira ilustre”, quando uma fada invisível desceu e disse a ele em voz macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz” (OC I: 904). Ele pergunta ao agregado se ele ouvira, ao que o Dias responde que é ele próprio, Bentinho, que está dizendo, não uma fada. O narrador ratifica o que o rapaz ouvira:

Ainda agora sou capaz de jurar que a voz era da fada; naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente e falam de dentro para fora. Esta, por exemplo, muita vez a ouvi clara e distinta. Há de ser prima das feiticeiras da Escócia: “Tu serás rei, Macbeth!” – “Tu serás feliz, Bentinho!”. Ao cabo, é a mesma predição, pela mesma toada universal e eterna. (OC I: 905)

O diálogo que se instaura entre **Macbeth/Dom Casmurro** estabelece a assimetria Macbeth/Dom Casmurro, Macbeth/Bento e Lady Macbeth/Capitu. Segundo Harold Bloom, em **Macbeth**, “a bruxaria não é capaz de alterar os fatos, mas a alucinação é capaz de fazê-lo”, ou seja, é “a tragédia da imaginação” (BLOOM, 2000: 632-633), assim como em **Dom**

Casmurro é a imaginação¹⁸ que leva Bento a notar vestígios de uma suposta infidelidade em sua esposa. Macbeth tem uma imaginação profética, de valor absoluto; a personagem “nem bem se dá conta de uma ambição, uma aspiração ou um desejo, e já é capaz de ver a si mesmo cometendo o crime que, equivocadamente, satisfaz a referida ambição” (BLOOM, 2000: 633.). Bentinho também se satisfaz só de pensar que poderia matar prima Justina: “Não a matei por não ter à mão ferro, nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo” (OC I: 889). Ou quando espera que seu tio morra antes do batizado de Ezequiel: “Eu ainda tentei espaçar a cerimônia e ver se Tio Cosme sucumbia primeiro à doença, mas parece que esta era mais de aborrecer que de matar” (OC I: 913). Ou, ainda, quando lembra que José Dias lhe dissera que Capitu esperava pegar algum peralta da vizinhança que se casasse com ela, e ele pensa em matar a menina: “Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles”, e completa: “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com sangue” (OC I: 884).

É a imaginação de Bentinho que lhe desperta visões. Ele vê o Imperador dizendo que vai falar com dona Glória, enquanto ele beijava-lhe a mão, com lágrimas, e afirma: “Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de Ônibus” (OC I: 836); vê, ainda, “de imaginação o Aljube, uma casa escura e infecta” e “a presiganga, o quartel dos Barbonos e a Casa de Correção” (OC I: 853). Ele também vê “o primeiro filho brincando no chão...” (OC I: 856); assiste à própria morte, levando a idéia que pretendia deixar em casa, e vê como realidade a idéia que tivera na noite anterior, de comprar uma substância (um veneno) que nem comprara, para dar cabo à própria vida: “Cá fora tinha a mesma cor escura, as mesmas asas trepidas, e posto que voasse com elas, era como se fosse fixa; eu a levava na retina, não que me encobrisse as cousas externas, mas via-as através dela, com a cor mais pálida que de costume, e sem se demorarem nada” (OC I: 932). A imaginação é marca inerente da personagem, não há como ver uma coisa sem a outra, e é o narrador quem sustenta:

¹⁸ Imaginação, na época de Shakespeare e seus contemporâneos, implica, ao mesmo tempo, verve poética, como uma espécie de substituto da inspiração divina, e um abismo aberto em meio à realidade, quase um castigo pela permuta do sagrado pelo secular (BLOOM, 2000:633). Bento não tem a primeira, mas padece da segunda.

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa crendice nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos. (OC I: 850)

Há, portanto, uma relação entre Macbeth e Bentinho, no que se refere à imaginação; entre Capitu e Lady Macbeth, no que se refere a mulheres de temperamento invencível, personagens fortes. Essa relação entre as duas personagens femininas fica estabelecida, ainda, pelos estados de loucura. Desde o capítulo XVIII o destino de Capitu, culpada ou inocente do adultério que o marido lhe imputa, já está traçado: ser vigiada e punida. E seu destino só pode ser embarcar para outro país, numa releitura dos barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para a outra: a *Narrenschiff*, a Nau dos Loucos, pois

Confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais do que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado ao seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. (FOUCAULT, 2002: 12)

A água e a navegação fazem com que o louco, fechado no navio, de onde não se escapa, seja entregue ao mar de mil caminhos, à incerteza. Para Foucault (2002), o louco é o prisioneiro da passagem, e a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. É sob o disfarce de louco que Tristão se deixa jogar por marinheiros nas costas da Cornualha, e quando se apresenta no castelo do Rei Marcos, ninguém o reconhece, ninguém sabe de onde ele vem: “Uma manhã em que errava sem ninguém o saber, os passos conduziram-no ao porto, onde encontrou uma grande e bela nau de mercadores estrangeiros”. Os marinheiros içam a vela e puxam a âncora, dizendo que vão alcançar o alto-mar, e que seu destino é a Inglaterra. Tristão pede-lhes que o deixe embarcar, o que ele faz:

No décimo terceiro dia aportam em Tintagel. Tristão salta para a terra e senta-se à beira-mar. A um vilão que passa pede novas do rei Marcos e de Isolda, a loura. O vilão responde: “O rei está no castelo e também a rainha, mas esta tem um ar triste e pensativo como de costume.” Tristão procura então um ardil para aproximar-se dela sem ser reconhecido pelo rei Marcos nem por mais ninguém. Passa-lhe uma estranha idéia na cabeça: vai fingir de louco e introduzir-se na corte sob este novo disfarce. (TRISTÃO E ISOLDA, 2000: 220)

Para o louco, portanto, sua única verdade e sua única pátria “são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer” (FOUCAULT, 2002: 12). Capitu não tem pátria em nenhum dos dois sentidos: pela loucura, é embarcada para o exílio desconhecido; pelos olhos, traz a marca de um povo nômade e excluído por excelência: o cigano.

Se a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu, abre-se mais um significado para a metáfora do mar em **Dom Casmurro**: a loucura. Abre-se, ainda, outro significado para o título do capítulo XVIII, “Um Plano”: o artigo indefinido induz o leitor a supor que o plano tanto pode ser o que Capitu elabora, no sentido de Bentinho pedir a José Dias que interceda por ele, a fim de livrá-lo do seminário, como pode ser o plano que Bentinho precisa elaborar para livrar-se posteriormente de uma mulher segura, que sabe se governar, e por isso, e pelos padrões da sociedade na qual vivia, era considerada louca. Então o plano é elaborado e posto em execução, sob a forma de um suposto adultério, do qual resultou um filho que, segundo Bentinho, não é seu.

A partir desse momento, aquela menina curiosa e articulada, que se governava, que dava ordens, que desde os sete anos, no colégio, aprendera a ler, escrever, contar, francês, doutrina e obras de agulha e que, se não estudou latim com o padre Cabral foi porque latim “não era língua de meninas” (OC I: 839) desaparece. Ela se anula, submete-se, cala-se... Seu fim é o silêncio¹⁹. E esse processo de anulação e silenciamento não é um processo rápido, mas vagaroso, gradativo, aos poucos ou, para usar um termo do próprio narrador do romance, ele é feito “aos saltinhos”.

Não é só a loucura que marca a representação de Capitu. Pode-se identificar, ainda, uma outra marca que se liga, não só à personagem principal, mas também às demais

¹⁹ Silêncio, aqui, é usado no sentido de falta de qualquer voz, não é, nem significa, e não no sentido que lhe dá Eni Orlandi, para quem o silêncio também tem significado discursivo. Cf. ORLANDI, 1993.

personagens femininas, exceto D. Glória: o mito de Lilith. Em **Dom Casmurro**, a primeira referência a uma obra literária universal é **Fausto**, de Goethe. O fragmento aparece no capítulo II, “Do livro”, quando, depois que Casmurro desiste de escrever um livro de Jurisprudência, filosofia e política, e de descartar uma **História dos Subúrbios**, os bustos pintados nas paredes sugerem que ele pegue a pena e reconstrua alguns momentos de sua vida, o que ele acata: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem a perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o de *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*” (OC I: 809)

Para Caldwell, é a citação do **Fausto** que põe a história de Santiago em andamento. Para ela, “essa citação, seguida de perto pela alegoria da ‘ópera’, com seus colóquios no céu entre Deus e Satanás, dá a impressão de que Santiago talvez se identifique com o Fausto e sinta que vendeu a alma ao diabo. Sua idéia fixa de ‘empenhar a alma’ realça essa impressão” (CALDWELL, 2002: 170).

Para Luís Felipe Ribeiro (1996), a lembrança de Goethe não é mero ornamento retórico. As inquietas sombras “são resultado de situações reais de outrora, fantasmas de vivências passadas. Há um passado morto, cujos fantasmas passeiam no presente e fazem renascer a dor de ontem, e um presente em que a presença do passado é mais forte do que as realidades vividas” (RIBEIRO, 1996: 236). Segundo ele, para Goethe, as sombras são reais; em Machado, as sombras é que lhe dariam a ilusão: “Ele parte do texto para as sombras, e não destas para construí-lo” (RIBEIRO, 1996: 238).

Não se trata de discordar das interpretações que já foram feitas pela crítica sobre a alusão a Goethe. Mas ela pode ser, também, uma referência ao poeta que, pela boca de Mefistófeles, em **Fausto**, oferece a chegada ao Sabá de uma multidão endemoniada e resgata o mito de Lilith, a primeira companheira de Adão, “cheia de sangue e saliva” (SICUTERI, 1985: 27):

Fausto
E quem é aquela?

Mefistófeles
É Lilith, a bela.

Fausto
Quem?

Mefistófeles
A esposa de Adão. A primeira formosa.
Observa o primor de seus encantos. Belos
E sedosos cabelos
Enfeitam-na tão bem, a tornam radiosa.
Com eles, se consegue um jovem seduzir.
Nunca o deixa fugir. (GOETHE, 2002:189)

Lilith é apontada como demônio. O nascimento dessa primeira mulher deve ser indagado na relação aos dias da Gênese, nesse lapso das Escrituras, pois é lá que se oculta a remoção patriarcal da natureza de Lilith, que nasce com Adão: “répteis, demônios e Lilith foram as últimas criações de Deus no sexto dia, exatamente nas horas do entardecer de sexta-feira” (SICUTERI, 1985: 29). Ela entra no mito já como demônio, uma figura coberta de saliva e sangue, símbolo do desejo, um espírito deixado em estado informe por Deus. Lilith se une ao homem. Nenhuma criatura se acasalou antes, mas o Homem conhece e faz conhecer pela primeira vez a relação sexual, e o amor entre esse homem e essa mulher, segundo Sicuteri, pode ser sentido no Eros que inunda o *Cântico dos Cânticos*, que Bentinho não conhecia:

Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do Cântico um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo de sua boca. E pelo que respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o versículo 6 do cap. II: A sua mão esquerda se pôs debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois. (OC I: 846)

Não conhecendo a lição do Cântico, não me acudiu estender a mão esquerda por baixo da cabeça dela; demais, este gesto supõe um acordo de vontades, e Capitu, que me resistia agora, aproveitaria o gesto para arrancar-se à outra mão e fugir inteiramente. (OC I:847)

É o *Cântico dos Cânticos* que os anjos entoam no casamento de Bentinho e Capitu, a pedido de São Pedro: “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’” (OC I: 906). Para Sicuteri, Lilith é aquela que sussurra e geme “porque ferida de amor eu estou” (Cântico, I, 5), é a mulher que oferece o fruto suave ao homem; e ele está perturbado, num ofuscamento que nos fará recordar Eros e Thanatos: “Ponha-me como sinete em teu coração/ como sinete em teu braço/ porque potente como a morte é o amor” (Cant.VIII, 6). Se é Lilith quem sussurra e geme no *Cântico*, e o *Cântico* é evocado por Bentinho quando está com Capitu, qual a relação que se pode estabelecer entre ela e Lilith?

Uma resposta possível é que Lilith é o veículo da transgressão, ela é impelida a fazer algo que o homem não permite. Em Lilith, há o pedido da inversão das posições sexuais equivalentes aos papéis, que pode ser codificado pela pergunta “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Também eu fui feita de pó e por isso sou tua igual?” (SICUTERI, 1985: 37). Capitu também é uma transgressora, inverte os papéis, manda em Bentinho, é determinada e segura. Esse argumento já foi utilizado por Gustavo Krause: “Capitu é uma mulher Lilith. São mesmo impressionantes os pontos de contato desta personagem com o arquétipo da primeira mulher de Adão: a capacidade discursiva ao exílio exprobatório” (KRAUSE, 1988:75). Krause tenta justificar essa aproximação baseando-se na capacidade discursiva, no exílio, no fato de Lilith ter tido como narrador de sua história o sogro-pai, assim como “a protagonista do Casmurro teve o marido” (KRAUSE, 1998: 77). Mas isso é muito pouco para justificar essa aproximação.

As personagens femininas em **Dom Casmurro**, exceto D. Glória, porque é mãe de Bentinho²⁰, aproximam-se de Lilith, se levarmos em consideração o erotismo, a sedução feminina e o poder do olhar. A mãe é poupada. Isso se deve “ao culto da Mariologia na Idade Média, que acompanhou a representação crescente do Messias como menino ou como morto, expresso nas *Pietás*. O culto da função materna idealizada foi acompanhado da repressão do papel da feminilidade adulta no mito” (KRAMER, 1998: 35). A mulher mãe era supervalorizada na Igreja, enquanto existia um ódio à mulher, que se misturou, na inquisição e no **Malleus Malleficarum** à atração mórbida por ela devido à sexualidade culturalmente

²⁰ Dona Fortunata, embora não seduza ninguém, tendo um papel secundário na autobiografia ficcional, sorri por dissimulação, assim como a filha. Logo, a dissimulação é característica tanto da mãe quanto da filha. D. Glória não é dissimulada nunca... É uma santa...

reprimida e à sua desvalorização na Igreja. Em **Dom Casmurro**, são os olhos que funcionam como uma arma tirânica de sedução amorosa.

Bentinho se lembra, já na cama, de como os olhos de prima Justina exalavam sensualidade quando ele foi lhe pedir que ela intercedesse em seu favor com D. Glória, a fim de livrá-lo do seminário: “Não adverti que assim confirmava a denúncia de José Dias, ouvida por ela, à tarde, na sala de visitas, se é que também ela não desconfiava já. Só pensei nisso na cama. Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos” (OC I: 831). Ele acredita que a prima achou no espetáculo das sensações dele uma vaga ressurreição das próprias sensações, porque também se goza por influência dos lábios que narram, o que não retira dos olhos dela a força do erotismo que ele sente depois. É através do olhar, também, que Sancha seduz Bentinho, quando, ela não tira os olhos dele e vem ao seu encontro, depois que Escobar se afastou dos dois:

Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela com Capitu, não se me daria beijá-la na testa. Entretanto os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimidativos, diziam outra coisa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo. (OC I: 921-922)

Bentinho se lembra que um dia pensou nela como se pensa na bela desconhecida que passa. Sente ainda os dedos de Sancha entre os dele, apertando-os, e confessa: “Foi um instante de vertigem e de pecado” (OC I: 922). Não consegue esquecer a sensação que sentiu, o fluido particular que lhe correu todo o corpo. Esse momento de troca de olhares entre ele e a esposa do amigo ele descreve assim: “Os instantes do diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio foi assim marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação” (OC I: 922-923). Os momentos do diabo são aqueles em que ele é seduzido, sente uma dose de erotismo no olhar da amiga; os momentos de Deus são aqueles em que interpreta o gesto de Sancha como interesse pela viagem que os dois casais fariam juntos. Depois, em casa, olha para o retrato de Escobar e combate os impulsos que trazia do Flamengo. Rejeita a figura da mulher do amigo e chama a ele mesmo de desleal e conclui :

Tudo podia ligar-se ao interesse de nossa viagem. Sancha e Capitu eram tão amigas que seria um prazer mais elas irem juntas. Quando houvesse alguma intenção sexual, quem me provaria que não era mais que uma sensação fulgurante, destinada a morrer com a noite e o sono? Há remorsos que não nascem de outro pecado, nem têm maior duração. Agarrei-me a esta hipótese, que se conciliava com a mão de Sancha, que eu sentia dentro da minha mão, quente e demorada, apertada e apertando... (OC I: 923)

Embora afirme que rejeita a esposa de Escobar e se considere desleal, ele ainda fica entre os momentos de Deus e do diabo. Ele concorda que há, entre ele e Sancha, intenção sexual, mas considera isso uma sensação passageira. Tem remorsos, mas sente a mão da mulher de Escobar, quente e demorada. Quente, porque o calor remete à paixão, e se é demorada, não era uma sensação tão passageira assim. Enquanto os olhos de Justina faziam o ofício de todos os sentidos e os de Sancha não convidavam a expansões fraternais, os olhos de Capitu são olhos de ressaca: “Capitu fez um gesto de impaciência. Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer” (OC I: 853). Ou ainda:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia aquela feição nova. Traziam e não sei que fluido misterioso e energético, 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” (OC I: 841).

É através dos olhos de ressaca que “Capitu adquire as proporções inabordáveis de uma entidade mitológica” (GOMES, 1967: 44). Os olhos de ressaca estabelecem uma estreita relação com os mitos do mar: as sereias, as ninfas: “Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs” (OC I: 842). Ele risca o que escreveu, no entanto, a relação entre Capitu e Tétis já está estabelecida. A sereia, para Sicuteri, é a imagem mais inconsciente e terrível de Lilith, “pois reúne em si todas as características destrutivas” (SICUTERI, 1985: 103). As entidades mitológicas femininas das águas são temidas por sua paixão pelas armas. Entre elas há as Danaídes e Circe, que é temida porque não tem aspecto demoníaco, mas traços sedutores, sensuais. Circe domina o homem. Primeiro o adula e depois o atrai irresistivelmente. Depois de obtido o domínio sobre o homem, ela o reduz a uma total

sujeição e servidão, tornando-o seu escravo. Circe vive numa ilha, a Ilha de Circe, cingida pelo mar. O mar que abriga Lilith... O mar dos olhos de Capitu...

Muitas figuras divinas dos cultos religiosos hebraicos e egípcios chegaram à Grécia. Sicuteri afirma que no mundo helênico instaurou-se a idéia base da conexão entre lua e mulher, e é entre os gregos “que encontramos expressa em grau máximo toda a potência e o alcance do mito de Lilith – Lua Negra” (SICUTERI, 1985: 68). Essas divindades gregas são idéias ou símiles das idéias, apresentando-se ao espírito humano como aspectos do mundo e do cosmos. Na Grécia, a Lua Negra, que simboliza a morte e a esterilidade, torna-se criatural, o demônio se insinua na alma do grego. Ainda na Grécia, Hécate se torna a figura mais representativa do mito de Lilith, papel que só será desempenhado mais tarde pelas feiticeiras medievais. A representação de Hécate na arte e na literatura folclórica helênica, segundo Sicuteri, é de uma figura triforme, e “isso cria uma analogia simbólica com as três fases lunares expressas numa só, que é a Lua Negra. Certamente não se pode excluir que o número três, aqui, se referisse à interpretação cósmica de Hesíodo: Hécate como senhora do céu, do mar e da terra” (SICUTERI, 1985: 74). Não estaria aí uma das explicações para a insistência com que o número três surge em **Dom Casmurro**? Mais do que significar uma relação calcada no triângulo amoroso, o número três não significaria Hécate e, por extensão, o mito de Lilith?

Segundo o **Malleus Malleficarum**, há o feitiço lançado pelo olhar sobre outra pessoa, que pode ser prejudicial e maligno, e o modo de exercer fascinação pelo olhar não é possível, a não ser que algum outro agente interfira, e esse outro agente é o demônio. O demônio é o agente que interfere na fascinação do olhar, e no **Malleus** sustenta-se que é necessário preparar um processo contra a sensualidade feminina, pois bruxa, sexo e heresia se entrelaçam numa mesma condenação enquanto “a atitude dos inquisidores é inequivocadamente condicionada pela obsessão sexual” (SICUTERI, 1985: 114). Nessa esteira, Justina, Sancha e Capitu são bruxas. Sicuteri afirma que a bruxa é “uma ulterior – e talvez a mais clamorosa personificação de Lilith que o homem jamais realizou” (SICUTERI, 1985:112). Nesse sentido, as mulheres, exceto D. Glória e D. Fortunata, em **Dom Casmurro**, são Lilith. Principalmente Capitu, que deixou os nervos e o sangue de Bento dizendo-lhe que homens não eram padres, que fez com que Bentinho se deliciasse quando “os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita” (OC I: 841), que com seu beijo fez com que

Bentinho tivesse “estremeções”, sentisse os lábios de Capitu e se sentisse homem, pelos nervos e pelo sangue. A alma é cheia de mistérios... Só essa leitura, de Capitu como a volta do mito de Lilith, justifica o fato de que Bentinho, ao sair do teatro, depois de assistir à morte de Desdêmona, fizesse o seguinte comentário:- “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; - que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção” (OC I: 933). Só o fogo poderia ser um castigo justo se Desdêmona fosse tão culpada quanto Capitu. Aqui está a explicação:

Bruxaria é alta traição contra a Majestade de Deus. E assim os acusados devem ser torturados para que confessem seu crime. Qualquer pessoa, de qualquer classe, posição ou condição social, sob acusação dessa natureza, pode ser submetida à tortura, e a que for considerada culpada, mesmo tendo confessado o seu crime, há de ser supliciada, há de sofrer todas as outras torturas prescritas pela lei, a fim de que seja punida na proporção de suas ofensas.

Observação: Antigamente esses criminosos sofriam dupla punição e eram muitas vezes atirados às feras. Hoje, são queimados vivos na fogueira, provavelmente porque na sua maioria são mulheres. (KRAMER, 1998: 55)

A presença do mito de Lilith, em **Dom Casmurro**, não é só das três personagens que seduzem Bentinho com o olhar. Ele vê cair uma senhora na rua e, ao invés de ter pena ou de rir, como seria natural, nota as meias muito lavadas e as ligas de seda que a mulher usava. Ele fica tão confuso, que não presta atenção ao comentário do agregado: “Eu mal podia ouvi-lo. As meias e as ligas da senhora branqueavam e enroscavam-se diante de mim, e andavam, caíam, erguiam-se e iam embora” (OC I: 867). As meias e as ligas enroscavam-se e erguiam-se como serpentes preparando o bote, mas iam embora, enquanto Dias notava que seria impossível que a mulher não tivesse ralado os joelhos com a queda. Desse momento em diante, toda mulher que encontrava na rua ele desejava que caísse, a fim de ver-lhes as meias esticadas e as ligas justas – “Minha cabeça ia-me quente” (OC I: 867) – De volta ao seminário, as batinas traziam ares de saias e todas as mulheres que ele encontrara na rua caíam e mostravam ligas azuis. À noite, sonhou com elas: É o mito de Lilith que retorna no sonho de Bentinho, no capítulo LVIII, “O tratado”.

Uma multidão de abomináveis criaturas veio andar à roda de mim, tique-taque... Eram belas, umas finas, outras grossas, todas ágeis como o diabo. Acordei, busquei afugenta-las com esconjuros e outros métodos, mas tão depressa dormi que tornaram, e, com as mãos presas em volta de mim, faziam um vasto círculo de saias, ou, trepadas no ar, choviam pés e pernas sobre a minha cabeça. Assim fui até a madrugada. (OC I: 867-868)

É a presença da bruxa, personificação de Lilith, que “como diabo incubo ou súcubo, se arremessava durante a noite junto a alguém que dormia e o assaltava com a técnica que conhecemos. Também nesse caso há um nexos entre a visita da bruxa e a poluição noturna “resultante de sonhos eróticos ou pesadelos ameaçadores” (SICUTERI, 1985: 119), razão pela qual Bentinho passa a considerar as visões feminis como “simples encarnações dos vícios, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida”, contrato que “fez-se tacitamente, com alguma repugnância” (OC I: 868), repugnância pela poluição, pelo prazer. As mulheres, no sonho do seminarista, estão trepadas no ar, pois as bruxas voam montadas em “um símbolo claramente sexual ou lascivo” podendo também voar montadas em um “cavalo negro ou branco”. “Podia-se observá-lo à noite” (SICUTERI, 1985: 123). O Sabá é o local e a festa em que se repete o arcaico evento, onde Lilith, negada, revela com raiva e furor todo o instinto sexual ferino, e toda figura emana força erótica. A dança é uma roda: “A um certo sinal, todas as bruxas e os bruxos se alinham, em seguida formam um círculo; depois a roda se move no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio. Esta é uma particularidade do rito diabólico: tudo é realizado no *sentido contrário* a o habitual” (SICUTERI, 1985: 129). É o “vasto círculo de saias”, onde as mulheres “com as mãos presas” voam sobre a cabeça de Bentinho. É Lilith retornando na figura de pés e pernas, pois, segundo Sicuteri (1985), nenhum homem pode dormir só em casa; quem quer que durma só, em casa, será pego por Lilith. É nesse sentido que o narrador, nessa passagem, não evoca o leitor ou a leitora, mas os Sábios da Escritura – “Sábios da Escritura, adivinhei o que podia ser. Foi isto” (OC I: 868). Só os Sábios da Escritura podem adivinhar o que ocorreu, pois estudam as escrituras profundamente, não ficam restritos à leitura da Bíblia, mas lêem o Torah, o Zohar e outros textos sagrados. Os leitores comuns, que só conhecem as escrituras através da Bíblia, jamais conseguiriam adivinhar o que acontecera. Isso porque Lilith foi banida da Bíblia, assim como é banida “quando voa para longe, em direção às margens do Mar Vermelho, depois de haver profanado o nome de Deus pai” (SICUTERI, 1985: 37). O mar das sereias... Mais uma vez, o mar dos olhos de Capitu.

Com a presença do mito de Lilith, e de sua personificação na figura da bruxa, é possível justificar o medo que Bentinho demonstrava quando se via frente a um cavalo, seu pavor de montar: “O cavalo é isomorfo das trevas e do Inferno” (DURAND, 2001: 75). Além disso, é comum nas Escrituras e nos discursos que seja feita

referência a todos os espíritos impuros pela designação *Diabolus*, de *Dia*, ou seja, dois, e de *Bolus*, ou seja, Partes: pois que o diabo mata duas partes: o corpo e a alma. E esse ensinamento está de acordo com a etimologia, embora *Diabolus* em grego signifique confinar na Prisão, o que também é apropriado, já que não lhe é permitido infligir todo o mal que lhe aprazaria. Ou, então, *Diabolus* pode significar Queda, já que ele caiu dos céus, específica e localmente. É também chamado Demônio, que etimologicamente indica que ele anseia por sangue, que ele procura pelo pecado com tríplice sabedoria, a do poder sutil de sua natureza, a da sua experiência secular e a demonstrada na revelação dos espíritos bons. É também denominado Belial, que significa Sem Jugo e Soberano, por ser capaz de lutar contra aqueles a quem devia ser submisso. Também é chamado de Belzebu, que significa Senhor dos Iníquos, ou seja, das almas dos pecadores que abandonaram a fé verdadeira em Cristo. E também Satã, que significa Adversário; ver 1 *Pedro*, 2 “Pois o teu adversário, o diabo” etc. É ainda denominado Beemot, ou seja, a Besta, porque torna os homens bestiais. (KRAMER, 1998: 93).

São as mulheres que tentam seduzir Bentinho. Ele nunca toma a iniciativa. Ao lembrar que um dia uma senhora lhe dissera que, para quem gosta de ser visto, o meio mais apropriado para tal fim é ver também, porque não há ver sem se mostrar que vê, ele supõe que a senhora gostara dele,

e foi naturalmente por não achar da minha parte correspondência aos seus afetos que me explicou daquela maneira os seus olhos teimosos. Outros olhos me procuraram também, não muitos e não digo nada sobre eles, tendo aliás confessado a princípio minhas aventuras vindouras, mas eram ainda vindouras. Naquele tempo, por mais mulheres bonitas que achasse, nenhuma receberia a mínima parte do amor que tinha a Capitu (OC1: 916-917).

Esse comentário funciona como um modo, não só de atenuar a atração que Bentinho sentiria depois pela mulher de Escobar, como também para deixar claro que ele só amava Capitu, criando uma relação antitética entre os dois: ela foi infiel, ele nunca foi, embora as mulheres o tentassem a sê-lo.

Há, nessa construção do feminino no romance mais do que personagens nefastas. Há uma crítica político-ideológica contra o sistema que começava a vigorar no país, no final do século XIX.

A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime republicano leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica. No caso da república brasileira, era necessário, primeiro, um herói. Segundo José Murilo de Carvalho (1998), heróis são símbolos poderosos, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva, portanto, são instrumentos eficazes para atingir os cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Quem aos poucos se revelou capaz de atender às exigências de mitificação foi Tiradentes, embora em torno dele haja uma batalha historiográfica. Questiona-se, entre outras coisas, se ele foi ou não revolucionário, se foi mesmo líder, mas as discussões sobre Tiradentes não interessavam aos republicanos:

O domínio do mito é o imaginário que se manifesta na tradição escrita e oral, na produção artística, nos rituais. A formação do mito pode dar-se contra a evidência documental; o imaginário pode interpretar evidências segundo mecanismos simbólicos que lhe são próprio e que não se enquadram necessariamente na retórica da narrativa histórica. (CARVALHO, 1998:58)

Tiradentes era um herói de uma área que, a partir do século XIX, já se podia considerar o centro do país: Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, as três capitânicas que ele tentou tornar independentes. A interpretação da Inconfidência como movimento abolicionista, libertador e republicano, ligavam o inconfidente mineiro “a três transformações por que passara o país: Independência, Abolição e República. Da trindade cívica dos positivistas, Tiradentes era o único a poder resumir e representar os três momentos” (CARVALHO, 1998: 70). Além disso, podia ser aceito pelos monarquistas, pelos abolicionistas e republicanos. As representações plásticas e literárias de Tiradentes passaram a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e aproximá-lo à figura de Cristo. Assim, o herói da República era um brasileiro que lutara pelas causas nacionais. O mesmo não aconteceu com o símbolo da República: a mulher.

Enquanto a monarquia era representada pela figura do rei, que simbolizava a própria nação, a república brasileira foi simbolizada por uma mulher, um dos elementos marcantes no

imaginário republicano francês, que vai dominar a simbologia cívica francesa, representando três fatores: a liberdade, a revolução e a república. Os republicanos brasileiros de orientação francesa tinham onde se inspirar. Na escala dos valores positivistas, a mulher simbolizava idealmente a humanidade, um dos princípios da teoria de Augusto Comte. Segundo Carvalho (1998), Comte chegou a especificar o tipo feminino que deveria significar a humanidade: uma mulher de trinta anos, sustentando um filho nos braços. Era a imagem da mulher mãe. Em 1890, Décio Villares pôs em prática os desejos de Comte e pintou a humanidade com o rosto de Clotilde de Vaux, com atitude protetora e filho no colo, para o estandarte da humanidade, que saiu no cortejo dedicado à memória de Tiradentes. Juntava-se, numa só ocasião, o herói e o símbolo da República: Jesus Cristo e a figura materna.

Na França as mulheres representaram papel real nas Revoluções de 1789, 1830, 1848 e 1871, estavam entre a multidão que tomara a Bastilha e marcharam meses depois para Versalhes para levar o rei de volta a Paris, enfim, estavam de fato presentes nas manifestações políticas. Entre nós, no Brasil, se o povo masculino esteve ausente da proclamação da república, que dizer do povo feminino? Para Murilo de Carvalho, “se não havia povo político masculino, como pensar em povo político feminino? Havia uma elite política de homens, que eram chamados públicos. A mulher, se pública, era prostituta” (CARVALHO, 1998: 92). Mesmo na fase jacobina da República, no governo Floriano, a participação era exclusivamente masculina: não só as mulheres não participavam como não era próprio que participassem. Política era coisa de homem.

Apesar da grande ênfase no papel feminino, apesar da declaração da superioridade da mulher sobre o homem, Comte acabava por atribuir à mulher o papel tradicional de mãe e esposa, de guardiã do lar, pois era assim que a mulher garantia a reprodução da espécie e da saúde moral da humanidade. A política era tarefa que cabia aos homens. Não é por acaso que as únicas mulheres que surgem no episódio da implementação da República são as filhas de Benjamin Constant, que aparecem no papel clássico das mulheres: bordando a primeira bandeira republicana, idealizada pelos positivistas e desenhada por Décio Villares.

Marcadas em **Dom casmurro** como diabólicas, bruxas, enfim, as várias formas de Lilith, as mulheres são criaturas nefastas, principalmente Capitu, que além de Lilith é louca. Identifica-se, aqui, um dos preceitos de Weimann (1976): a incorporação do processo de

representação e avaliação do narrador à obra. A partir do momento em que as mulheres ficam desautorizadas, na perspectiva estética, fica mais fácil Bentinho resgatar a autoridade masculina. Sob o ponto de vista histórico, fica mais fácil desautorizar o sistema republicano que acabara de se instalar no país. Se na estrutura, as personagens femininas são diabólicas e nefastas, a função é desmoralizar o regime republicano. Elas são traidoras, sedutoras, assim como a Nova República, que traiu o Imperador, tomou de assalto o trono e tentou seduzir o povo com a promessa de um governo livre, popular e da lei. É a conexão entre o significado ficcional e o significado histórico, é a inter-relação entre arte e História. É a estrutura e a função que se misturam.

3. NAS DOBRAS DA ESCRITURA

Toda obra de arte é um Estado em miniatura. Ambos sobrevivem pela capacidade de dar novas respostas a novas situações históricas.

Flávio Kothe

Em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, o Prólogo da terceira edição explicita:

A primeira edição destas Memórias Póstumas de Brás Cubas foi feita aos pedaços na Revista Brasileira, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma cousa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público.

.....
O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É a taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e aos outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (OC I: 510)

Machado de Assis

Esse prólogo afirma Brás Cubas como autor ficcional – “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular” – e “tive que rever”, “corrigi”, “emendei”, “suprimi” são ações de Machado autor do autor suposto Brás Cubas. A indicação do nome próprio do autor, Machado de Assis, delimita a assinatura. O nome do autor designa, portanto, uma origem anterior ao texto. Fica claro, para o leitor, que Brás Cubas escritor é uma invenção de Machado.

Logo no início de **Esaú e Jacó**, uma advertência de responsabilidade de um editor indica que a narrativa foi escrita pelo conselheiro Aires:

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos à tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro Aires escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê? (OC I: 944)

A primeira observação é que o Memorial e a narrativa são coisas distintas. Depois da advertência, aparece um narrador em primeira pessoa, que diz “eu” e que trata o Conselheiro Aires como um “ele”. Portanto, há um confronto entre duas ficções: uma conta a história dos dois gêmeos e de Flora e, uma outra apresenta o conselheiro Aires como romancista.

A assinatura de Machado de Assis surge para deixar o leitor ciente de que há a presença de Machado enquanto autor efetivo do romance, e de que há uma diferença entre ele e o autor/personagem Aires: “Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a idéia de lhe dar estes dous nomes que o próprio Aires citou uma vez” (OC I: 944). Mas a assinatura de Machado de Assis, em **Esaú e Jacó**, só será firmada e afirmada em **Memorial de Aires**, onde Machado assina a seguinte advertência:

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.

Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias e anedotas, descrições e reflexões – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma do diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer um dia. (OC I: 1094)

M. DE A.

“Quem me leu” reafirma o autor Machado de Assis, e “referia-me” reafirma um autor ficcional, marcam a contra- assinatura do romance. Fica claro, portanto, que se a advertência é de responsabilidade de Machado, é ele quem cria o autor Aires, um autor/personagem, que escreveu os manuscritos, ou seja, os manuscritos já estão prontos quando se resolve publicar.

Dentre os romances de Machado de Assis, **Dom Casmurro** é o mais singular, pois não apresenta nem advertência, nem prefácio, nem prólogo. Assim, ele abre com o anúncio de um livro que ainda vai ser escrito. Isso leva o leitor a acompanhar esse processo, fazendo com que toda a narrativa fique marcada pelo tempo e pelo espaço da escritura (da enunciação) e pelo tempo e o espaço da memória, num movimento entre o presente e o passado, é um presente que habita o passado. A grande questão é saber delimitar, de forma clara, precisa e estável, a vida atual de Dom Casmurro e o passado que ele vai recordar. Há digressões e comentários, há hesitações sobre o ordenamento, há correções e exclusões de capítulos, e essa forma livre é o que dá consistência à ficção do livro no processo de ser escrito. Dom Casmurro ainda não escreve, mas o livro já se impõe, e se impõe pelo passado que o habita, assim, é, ao mesmo tempo um livro que se apresenta no processo de se escrever e um livro já escrito nesse processo. Mas é necessário salientar que não se trata de uma narrativa comum, mas de uma narrativa autobiográfica ficcional.

O homem ocidental começou a valorizar a autobiografia somente a partir do século XIX, quando adquiriu uma compreensão mais profunda de sua existência. Seu tema central são realidades experimentadas de uma forma concreta, e não aquelas que tomam parte do âmbito das experiências consideradas em si mesmas, independentes do sujeito que as vivenciou.

Para Georges Gusdorf (1991), o autor de uma autobiografia se impõe como tarefa contar a sua própria história, reunindo os elementos dispersos em sua vida pessoal e agrupá-los num esquema de conjunto, que, em **Dom Casmurro**, é o “atar as duas pontas da vida”. Exige, para tanto, que o homem se situe a certa distância de si mesmo, a fim de reconstruir-se em sua unidade e em sua identidade através do tempo. É o que o autor se propõe a fazer neste romance. Na medida em que o presente vivido, com sua carga de insegurança, se vê arrastado pelo movimento que une passado e futuro ao longo da narrativa, nenhum artifício pode impedir que o narrador saiba sempre da continuação da história que conta, isto é, ele parte, de alguma maneira, do resultado, e não do problema.

O pecado original da autobiografia é, ainda segundo Gusdorf (1991), em primeiro lugar, a coerência lógica e a racionalização. A narração é consciência, e como a consciência do narrador dirige a narração, parece que, sem dúvida, essa consciência dirigiu sua vida e, neste caso, é como se a tomada de consciência fosse transferida, por uma espécie de ilusão de

ótica inevitável, ao domínio do acontecimento. Em segundo lugar, a ilusão começa no momento em que a narração dá sentido ao acontecimento. Este postulado de sentido determina os fatos que se elegem, os detalhes que se ressaltam ou se descartam, de acordo com a exigência da inteligibilidade preconcebida. As dúvidas, as lacunas e as deformações da memória se originam aí: não é só uma consequência de uma necessidade puramente material, mas pelo contrário, provém de uma opção do escritor, que recorda e quer fazer prevalecer determinada versão revisada e corrigida de seu passado, de sua realidade pessoal.

Nesse sentido, em **Dom Casmurro**, algumas reminiscências vêm e outras não, e algumas vêm só superficialmente: “Eia, começemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu” (OC I: 809). Lembra de Tio Cosme tê-lo obrigado a montar: “Uma das minhas recordações mais antigas era vê-lo montar todas as manhãs a besta que minha mãe lhe deu e que o levava ao escritório”; “Também não me esqueceu o que ele me fez uma tarde” (OC I: 813). Outras lembranças são vagas: “Vagamente lembra-me que lhe perguntei se a demora ali seria grande...”; “Também me lembra vagamente que lhe expliquei a minha visita à rua dos Inválidos” (OC I: 889). Embora diga que não lembra nada do pai, lembra algumas características físicas, mesmo que vagamente: “Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande” (OC I: 814). Depois da morte do pai, lembra a dor de sua mãe: “Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito” (OC I: 815), mas não lembra da dor de José Dias: “Quando meu pai morreu, a dor que o pungiu foi enorme, disseram-me, não me lembra” (OC I: 812). Lembra-se dos olhos de José Dias: “Neste ponto, - lembra-me como se fosse hoje, - os olhos de José Dias fulguraram tão intensamente que me encheram de espanto” (OC I: 870). Lembra do sentimento que nutria por Capitu quando foi para o seminário: “Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu. Beijou o retrato com paixão, minha mãe fez-lhe a mesma cousa a ela. Tudo isto me lembra a nossa despedida” (OC I: 860). Às vezes mostra que pode estar enganado: “Se não me engano, andei até mais depressa, receando que me chamassem como na véspera” (OC I: 894)

Esse jogo lembrar/não lembrar obedece à sugestão dos bustos pintados nas paredes, pois na medida em que eles não alcançavam reconstituir os tempos idos, eles sugerem que Casmurro pegasse da pena e contasse alguns, ou seja, não contasse todos. Obedece, ainda, aos interesses do escritor, é uma opção: “Ora, só há um modo de escrever a própria essência, é

contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo” (OC I: 878), e é por esse motivo que ele omite o número da casa de Escobar: “Velha é a casa, mas não lhe alteraram nada. Não sei até se ainda tem o mesmo número. Não digo que número é para não irem indagar e cavar a história” (OC I: 920). No entanto sugere ao leitor que procure o túmulo de D. Glória: “Procura no cemitério de S. João Batista uma sepultura sem nome, com esta única inscrição: *Uma santa. É aí.*”(OC I: 938). A personagem Bentinho age, na diegese, assim como o autor/personagem Casmurro age no discurso narrativo: omite fatos, quando interessa, como acontece quando conversa com Escobar: “Não referi tudo, mas só uma parte” (OC I: 885), “Então contei-lhe por alto o que podia”, “Nota que eu não lhe disse tudo, nem o melhor” (OC I: 885). **Dom Casmurro**, portanto, é um relato autobiográfico ficcional escrito de acordo com o que pode ser contado pelo narrador e de acordo com os interesses do autor Casmurro.

Nos termos em que Casmurro apresenta o livro, a forma que ele vai assumir lhe é indiferente, pois qualquer rumo que sua escrita tome, o livro cumpre-se sempre, “porque o movimento de sua escrita, ordenado ou desordenado, será sempre o movimento das reminiscências, e porque, de qualquer modo, o próprio livro é secundário relativamente a actividade de o ir escrevendo” (BATISTA, 1998: 461). Nesse sentido, para Batista, o livro dispensa o prólogo, e até o exclui, pois se o prólogo implica um compromisso, o intuito e a natureza do livro são incompatíveis com qualquer compromisso, já que para o autor, o movimento do livro lhe é indiferente. Mas não é que o livro dispense o prólogo. O que dispensa o prólogo é a especificidade da narrativa. Em outras palavras, para que **Dom Casmurro** seja lido como uma autobiografia, é necessário que se institua o que Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, um contrato de leitura que se estabelece entre o autor e o leitor, que outorga ao último a garantia da identidade entre autor, narrador e personagem. Na medida em que Casmurro relata o processo da escritura de sua vida, fica estabelecido o pacto: Casmurro é Bento Santiago e Bento Santiago é Bentinho. São, portanto, a mesma pessoa textual. Isso vem causado muitos problemas para a crítica quando se analisa o narrador desse romance. Mas quem narra? Quem é o sujeito da enunciação? Quem é o responsável pela narrativa em **Dom Casmurro**? Selecionei alguns exemplos que mostram como a questão do narrador é um terreno perigoso a ser explorado, pois a crítica não chegou ainda num consenso quanto à identidade do narrador: ora é Bentinho, ora Casmurro.

Quem narra esse romance, para Eugênio Gomes (1967), é o narrador Bentinho: “no **Dom casmurro** predomina do começo ao fim, por efeito do subjetivismo lírico e do abrasado calor de afetividade sob que Bentinho reconstitui a história de sua vida” (GOMES, 1967: 44). No entanto, admite intromissões de Casmurro, que ele chama de “pseudo-autor”: “Não há dúvida que o aparato erudito e histórico de que Bentinho lança mão, somente para relatar o episódio de seus amores na adolescência com a trigueira Capitu, orça pelo monumental, congregando: As Escrituras Sagradas, a mitologia grega, imperadores e guerreiros da antiguidade romana, Platão (...)”, e conclui: “Era dessa amplitude a perspectiva do pseudo-autor alcunhado de Dom Casmurro” (GOMES, 1967: 44). Afinal, quem lança mão desse aparato erudito e histórico, Bentinho ou Casmurro? Ou será que Bentinho e Casmurro designam o mesmo sujeito? Bentinho é um menino, Casmurro é um senhor de mais de cinquenta anos. O problema se agrava no seguinte fragmento:

O mesmo sucede com Bentinho no momento em que escuta certas vozes, cuja ressonância não ultrapassa a esfera de suas meditações de homem introvertido. Assim, quando hesita sobre se deve ou não escrever suas memórias, quem o tira dessa dúvida são os bustos nas paredes, incitando-o a contar algo dos tempos idos. Seria mais lógico que o incentivo partisse dos historiadores antigos, cujas obras o pseudo-autor devia possuir, como se infere de suas preocupações com o livro de Plutarco.(GOMES: 1967: 74)

Essa preocupação com o livro de Plutarco, à qual Gomes (1967) se refere, é o momento em que Bentinho, ciente de todas as evidências de que Ezequiel não era seu filho e, em consequência, que Capitu havia lhe traído, resolve pôr fim a sua vida, ingerindo veneno, no capítulo CXXXVI, “A xícara de café”. Aqui, Gomes confunde Bentinho e o pseudo-autor Casmurro, pois não é Bentinho quem escuta as vozes e hesita em escrever ou não o livro, mas Casmurro. Para Bosi (2000), o narrador é Bento Santiago: “O texto mostra copiosamente que o narrador Bento Santiago não se poupa a si mesmo aos olhos do leitor” (BOSI, 2000: 37).

Gledson (1991) assegura que, quem fala desde o início do livro é Bento, pois a monotonia da vida de Bento apresenta-se como o motivo principal de sua atividade de escritor, e se a casa fracassou em recuperar-lhe o passado, talvez a narrativa o consiga. Para Gledson, “é essa idéia que lhe dá o impulso de escrever, o que nos leva de volta ao parágrafo inicial, no qual Bento se refere a seu desejo de ‘atar as pontas da vida’” (GLEDSON, 1991: 24). Mas o narrador faz questão de frisar, em várias passagens do romance, que “ainda não era Casmurro”, só passa a ser Casmurro quando, em sua casa do Engenho Novo, resolve escrever

suas reminiscências. Para Gledson, Bento e Casmurro são a mesma personagem, é a mesma entidade que narra e que escreve a autobiografia.

Caldwell (2002) observou que a forma autobiográfica do romance, com o narrador em primeira pessoa, não sofre qualquer tipo de intermediação. Ela instituiu o que chamou de “paradigma do pé atrás”, no sentido de não haver dúvida quanto à intenção de Bento Santiago, depois tornado Dom Casmurro, em escrever a sua história, e é essa intenção que determina o andamento e a feição do livro como um todo, é ela quem direciona a reconstrução do passado de Casmurro. Para Caldwell, o narrador e o autor fictício são a mesma pessoa, Santiago: “Como nos diz Santiago, há uma certa dose de conflito entre o amor a seu filho e o amor a Deus” (CALDWELL, 2002: 53); “Santiago não faz mistério de suas pretensões literárias” (CALDWELL: 2002: 197); “É Santiago quem escreve sua estória, mas os nomes dos personagens – com exceção de Ezequiel – foram conferidos pelo autor real” (CALDWELL, 2002: 55). Agora, além de Bentinho, Bento, o pseudo-autor Casmurro, aparece o “autor real”, que conferiu os nomes às personagens, exceto a Ezequiel. Nesse sentido, acredita-se que Bentinho escolheu o nome de Ezequiel e Machado de Assis só se limitou a escrevê-lo. Bentinho deu o nome ao filho na narrativa, na ficção.

Silviano Santiago (1987) afirma que “a reconstrução (do passado) obedece a desígnios apriorísticos, óbvios ou camuflados, mas sempre sob o devido controle daquele que se lembra, que escreve e que sabe onde está o meio do livro” (SANTIAGO, 1987:38). O que faltou nessa afirmação de Santiago e no paradigma de Caldwell é um embasamento pertinente, isso é, como a narrativa enquanto tal se estrutura, e como ela oferece indícios que nos levam a concluir tal ou qual sentido. Para Rita T. Schmidt,

Na tentativa de articular as certezas do adultério mediante a projeção evolutiva dos acontecimentos que irão fornecer os indícios que atestam a natureza dissimulada de Capitu, o narrador devassa a sua interioridade, num movimento próprio da narração memorialística. O desnudamento desse narrador-consciente, mas ao mesmo tempo incauto, submetido ao presente do ato da escrita que lhe impõe um distanciamento moral, temporal e formal em relação ao passado, acaba não só contaminando o propósito do relato mas também comprometendo o sentido único intencionado. (SCHMIDT, 2001:37).

Para Juracy A. Saraiva (1993), a distância temporal, ao mesmo tempo em que assinala as mudanças éticas, afetivas e ideológicas do narrador, expondo ruptura entre o eu da história e o da enunciação, assinala a permanência do traço caracterizador – a cisão do próprio sujeito

– tanto no passado quanto no presente. Segundo Saraiva, a tentativa de recapturar as sensações dos fatos se torna permeável à dupla orientação temporal: “por um lado presentifica-se o passado pela reminiscência revivida, conjugadas pelo presente avaliativo do narrador; por outro, o presente interage sobre o passado, e a alteridade do sujeito revela um sentimento modificado” (SARAIVA, 1993: 105). E ilustra esses processos:

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. Naquele tempo jurava muito e riço, pela vida e pela morte. (OC1: 827)

Segundo Saraiva (1993), o narrador se envolve nas lembranças e atualiza as ações do passado como se o próprio protagonista as vivenciasse, mas o presente rompe esse ângulo de percepção, demarcado pelo dêitico “naquele”, com que o narrador expõe a diferença entre presente e passado ao se posicionar avaliativamente. Assim, são os dêiticos que marcam a cisão do sujeito narrador. Denis Aphotelós (2003) entende por dêiticos certas expressões lingüísticas que têm particularidades: sua interpretação é inteiramente dependente do lugar ou do momento de sua enunciação, ou ainda, da pessoa que as enuncia, isto é, a localização e a identificação das pessoas, objetos, processos, eventos e atividades em relação ao contexto espaço-temporal acreditado e mantido pelo ato de enunciação. No entanto, é necessário cuidado com os dêiticos em **Dom casmurro**. O dêitico temporal “agora”, por exemplo, marca uma alternância de vozes, como nos exemplos que se seguem: “A voz da mãe era **agora*** mais perto, como se viesse já da porta dos fundos. Quis passar ao quintal, mas as pernas, há pouco tão andarilhas, pareciam **agora*** presas ao chão. Afinal, fiz um esforço, empurrei a porta e entrei” (OC I: 820). “Mas todo esse cálculo foi obscuro e rápido; senti que não poderia falar claramente, tinha **agora*** a vista não sei como...” (OC I: 821). “Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me **agora*** com os braços atados e medrosos” (OC I: 825). “A atenção de Capitu estava **agora*** particularmente nas lágrimas da minha mãe” (OC I: 826). “Peguei-lhe levemente na mão direita, depois na esquerda, e fiquei assim parado e trêmulo. Era a idéia com mãos. Quis puxar as de Capitu, para obrigá-la a vir atrás delas, mas ainda **agora*** a ação não respondeu à intenção” (OC I: 846). “Capitu ia **agora*** entrando na alma da minha mãe. Viviam o mais do tempo juntas, falando de mim, a propósito do sol e da chuva, ou de nada; Capitu ia lá coser, às manhãs; alguma vez ficava para jantar” (OC I: 875). Em alguns casos, quando trata das

lembranças, não é “como se o próprio protagonista as vivenciasse”, mas é o próprio protagonista quem as vivencia:

E comecei a recordar esse e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava as mãos pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos.(...) Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos no Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua, ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. Os que eu tinha com ela não eram assim (...) Capitu um dia notou a diferença, dizendo que os dela eram mais bonitos que os meus; eu, depois de certa hesitação, disse-lhe que eram como a pessoa que sonhava... Fez-se cor de pitanga.

Pois só **agora*** entendia a emoção que me davam essas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse. Os silêncios dos últimos dias, que me não descobriam nada, **agora*** os sentia como sinais de alguma cousa, e assim as meias palavras, as perguntas curiosas, as respostas vagas, os cuidados, o gosto de recordar a infância.(...) assim me traziam gosto ou desgosto mais intensos que outrora, quando éramos somente companheiros de travessuras. Cheguei a pensar nela durante as missas daquele mês, com intervalos, é verdade, mas com exclusivismo também.

Tudo isto me era **agora*** apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro. Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna bondade, nem as demais virtudes eternas. Eu amava Capitu! (OC I: 819)

Bentinho, na adolescência, lembra do passado. Assim, o dêitico “agora” marca o momento em que Bentinho, na adolescência, lembrava de sua infância com Capitu. Logo, é o narrador que lembra o que Bento adolescente lembrava, e Bentinho adolescente lembra do seu tempo de infância com Capitu. O dêitico “agora” pertence ao tempo da história, não ao tempo da enunciação, que volta marcada por “naquele instante”. Portanto, em **Dom Casmurro**, além de uma narrativa dentro de outra narrativa e de um autor dentro de outro autor, temos uma reminiscência dentro de outra reminiscência.

É preciso cuidado, também, em relação aos dêiticos de lugar, ‘aqui’ e ‘ali’. Ao negar-se a contar sobre o seminário, e comentar sobre “a sarna de escrever”, o narrador afirma: “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” (OC I: 862). O dêitico ‘aqui’ aproxima o espaço entre Bentinho e o seminário, assim é a voz de Bentinho que emerge. No entanto, em “**Aqui*** os tenho aos dous bem casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente” (OC I: 814), o enunciado está

sendo emitido no espaço presente de Casmurro, não mais de Bentinho. Ao referir-se ao retrato de Dona Glória, o narrador afirma: “Tenho **ali*** na parede o retrato dela, ao lado do do marido, tais quais na outra casa” (OC I: 814). Esse ‘ali’ pertence ao espaço da enunciação, o narrador fala da casa que mandou construir no Engenho Novo, onde ele escreve/narra suas reminiscências, mais uma vez é Casmurro quem fala. No entanto, ao descrever Pádua, ele observa:

A primeira idéia do Pádua, quando lhe saiu o prêmio, foi comprar um cavalo do Cabo, um adereço de brilhantes para a mulher, uma sepultura perpétua de família, mandar vir da Europa alguns pássaros etc.; mas a mulher, **esta*** Fortunata que **ali*** está à porta dos fundos da casa, em pé, falando à filha, alta, forte, cheia, como a filha, a mesma cabeça, os mesmos olhos claros, a mulher é que lhe disse que o melhor era comprar a casa e guardar o que sobrasse para acudir moléstias grandes. (OC I: 823)

O dêitico ‘ali’, advérbio de lugar, implica proximidade espacial entre o narrador e Dona Fortunata, o que é reforçado pelo pronome demonstrativo ‘esta’, em “esta Fortunata”, pois ‘este’, ‘esta’ e ‘isto’ são pronomes que indicam o que está perto da pessoa que fala. Quem fala, aqui, então, não é Bento Santiago/ adulto, nem Casmurro, mas Bentinho. Logo, pode-se chegar à conclusão de que há a possibilidade de existirem três narradores, Bentinho, Bento Santiago e Casmurro, o que significa que, assim como o tempo se reveza entre presente e passado, os narradores também se revezam.

É possível, ainda, que o discurso do narrador esteja impregnado de subjetividade, na medida em que Mieke Bal (1998) divide os dêiticos, conforme as situações lingüísticas, em pessoais e impessoais. Para ela, os pronomes demonstrativos ‘este’, ‘esta’, os advérbios de lugar ‘aqui’ e ‘ali’ são dêixis pessoais, e essa situação de linguagem pessoal refere-se à posição do sujeito que vê, através de uma função emotiva e, neste caso, os sinais de funcionamento emotivo são também sinais de auto-referência.

Machado de Assis, em **Dom Casmurro**, cria o autor Casmurro que, a partir do Capítulo III, escreve a sua autobiografia, cuja personagem principal é Bento Santiago. Logo, temos um autor dentro de outro autor, e uma narrativa dentro de outra narrativa. Mas quem é esse narrador, que fala de si mesmo como se fosse de outro? Que ora se mostra doce, terno; ora frio e calculista? Como resolver esse impasse? É o que vamos tentar fazer a partir de agora.

3.1. O narrador e a trama

Gérard Genette (1995) privilegia o problema da enuncia o narrativa e da importância do narrador no romance em **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust, afirmando que   preciso que sejam considerados três aspectos da narrativa: a história (o significado ou conteúdo narrativo), a narrativa propriamente dita (o significante ou enunciado ou o texto narrativo) e a narra o (o ato narrativo produtor). Ele mostra que a análise das rela es entre relato e história   o que constitui a análise do discurso narrativo. Genette toma como ponto de partida de sua análise a divisão de Tzvetan Todorov, que classificava os problemas da narrativa em três categorias: a do tempo, onde se exprime a rela o entre o tempo da história e o tempo do discurso; a do aspecto, ou a maneira pela qual a história   percebida pelo narrador; e a do modo, ou o tipo de discurso utilizado pelo narrador. O narrador, para Genette (1995), deve situar temporalmente a sua história em rela o ao processo de enuncia o, o que demonstraria a posi o relativa do narrador em rela o   história. Para ele, há, na palavra "narrativa", um caráter poliss mico. Assim, distingue nela três acep es: enquanto discurso ou texto narrativo, como seq ncias de acontecimentos representados no texto e, finalmente, como ato de narrar. Se visualizarmos a narrativa como fato literário, ela comporta, enquanto discurso, três elementos essenciais: o narrador, o acontecimento e o receptor do que se narra. Temos, então dois princípios fundamentais no processo narrativo: o acontecimento, de caráter f cticio e o processo de sua enuncia o.

Tanto Genette quanto Todorov, aprofundando pressupostos do formalismo e do estruturalismo, investigaram o processo de constru o narrativa, orientados pela concep o de que, como texto, o relato   uma organiza o verbal de elementos interativos que instituem um universo imaginário, partindo da distin o entre história e discurso. Eles vêem independência entre os dois níveis, já que a história só se configura mediante o discurso. As a es das personagens e as rela es entre elas sofrem os efeitos do tratamento dispensado, não só   temporalidade, mas também aos diferentes modos de representa o e   perspectiva ou focaliza o. Como o discurso só se formaliza pela media o de um agente, de um sujeito que se torna responsável por sua enuncia o, o narrador   esse sujeito. Todorov afirma:

  ele que dispõe de certas descri es antes das outras, embora estas as precedam no tempo da história.   ele que nos faz ver a a o pelos olhos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena.   ele, enfim, que escolhe relatar-nos tal peripécia através do diálogo de dois personagens ou mesmo por uma descri o "objetiva" (TODOROV, 1976:245).

Todorov completa seu raciocínio afirmando que "a descrição de cada parte da história comporta sua apreciação moral; a ausência de uma apreciação representa uma tomada de posição também muito significativa" (TODOROV, 1976: 245), mas deixa claro que esta apreciação não faz parte nem da nossa experiência individual nem da experiência do autor real, mas é inerente à narrativa.

Portanto, delinea-se o narrador enquanto sujeito da enunciação. É ele que serve de intermediário entre o mundo diegético e o leitor. É ele o responsável pela linguagem narrativa, ele que a conduz. Em **Dom Casmurro**, há uma identidade entre o narrador e o protagonista, que se instaura a partir do narrador autobiográfico ou autodiegético. Fundem-se sujeito e história e, ao evocar e reconstituir o passado, justificam-se, no presente do ato da escrita, as transformações pelas quais passou: sua vida, as amarguras de uma traição amorosa e os motivos pelos quais Capitu foi castigada. Mas o discurso do narrador evolui numa narrativa elíptica, evoluindo ou retroagindo ao passado mais longínquo, com omissões, valorações, exigindo do leitor uma leitura construtiva e reconstrutiva.

O narrador do romance é em primeira pessoa, o que torna o seu discurso calcado só no seu ponto de vista, logo não é confiável, como observou Caldwell (2002). Mas não é o fato de haver um narrador em primeira pessoa que faz do narrador um narrador não confiável, porque "na autobiografia, a identidade do narrador e da personagem principal está indicada, na maior parte dos casos, pelo uso da primeira pessoa" (LEJEUNE, 1991: 48). É o que Genette chama de narração autodiegética na sua classificação de vozes da narração. No entanto, ele deixa claro que pode haver narrador em primeira pessoa sem que este seja a mesma pessoa que a personagem principal, como acontece com a narrativa homodiegética.

Do mesmo modo, Lejeune explica que pode acontecer de as identidades do narrador e da personagem coincidirem sem que a primeira pessoa seja empregada. Portanto, é necessário que se faça uma distinção entre pessoa gramatical e a identidade dos indivíduos a quem nos envia a pessoa gramatical, o que é fundamental para o entendimento do narrador de uma narrativa autobiográfica. Para ele, ao fazer intervir o problema do autor, a autobiografia aponta para um fenômeno que a ficção deixa numa zona indecisa, em particular, o fato de que pode se identificar a identidade do narrador e da personagem principal no caso do narrador em primeira pessoa. Esta identidade, identificada no interior do texto pelo emprego do "eu" fica estabelecida indiretamente, sem ambigüidade alguma, por uma equação dupla: autor =

narrador e autor = personagem, mesmo que o narrador permaneça implícito, o que está de acordo com o sentido primário da palavra autobiografia: é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia. No entanto, nada impede que se escreva a história da própria vida chamando-se de “tu”. Assim, esses problemas gerados pelo uso da segunda ou terceira pessoa são raros na narrativa autobiográfica, mas deve ficar claro que não se podem confundir os problemas das pessoas gramaticais com os problemas da identidade do narrador.

Se tomarmos o conceito de focalização, proposto por Mieke Bal (1998), é possível explicitar esse problema do narrador disperso entre Bentinho, Bento Santiago e Casmurro. Bal entende como focalização as relações entre os elementos apresentados e a concepção através da qual se apresentam, portanto, focalização é a relação entre a visão e o que se vê, o que se percebe. Quando há a apresentação de acontecimentos, elege-se um ponto de vista, uma forma específica, um certo ângulo de se ver as coisas. Essa percepção constitui-se num processo psicológico, que depende da posição de quem percebe, da posição do objeto percebido, do ângulo da luz, da distância, etc. Para Bal, tanto ponto de vista, perspectiva narrativa e outras terminologias são úteis, mas não fazem nenhuma distinção entre a visão através da qual se apresentam os elementos e a identidade de quem verbaliza essa visão. Em outras palavras, não fazem distinção entre os que vêem e os que falam. É possível, tanto na ficção quanto na realidade, que uma pessoa (ou personagem) expresse a visão de outra. Quando não se estabelece nenhuma diferença entre estes dois agentes distintos, fica difícil, senão impossível, descrever adequadamente a técnica de um texto, no qual alguém vê e alguém narra essa visão. Além disso, focalização é um termo derivado da fotografia e cinema, o que lhe dá respaldo de natureza técnica.

Se a focalização é a relação entre a visão e o agente que vê e o que vê, os pólos dessa relação devem ser estudados separadamente. Quando o focalizador coincide com a personagem, esta terá uma vantagem técnica frente aos demais, ocorre uma focalização interna – FP. Quando o focalizador não é personagem, é classificado como focalizador externo - FE. O que ocorre, em **Dom Casmurro**, é a alternância de focalização entre dois FPs – FP1/Bentinho e FP2/Bento Santiago, e um FE/Casmurro. É esse espaço intervalar entre o menino e o adulto, isto é, entre Bentinho e Bento Santiago, que fica estabelecido no Capítulo XCVII, que deveria ser o meio do livro:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que leva-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos. Se sim, deves saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso (OC I: 903).

Esse fragmento, além de não especificar a passagem de Bentinho para Bento Santiago, pois aos 17 anos ele é metade um e metade outro, justifica a alternância entre o FP1/Bentinho, e o FP2/Bento Santiago no romance. Nesse fragmento do Capítulo XCVII, a focalização pertence ao FE/Casmurro, que não tem estatuto de personagem, mas de autor da autobiografia ficcional, logo ele fala de fora, não tem participação como personagem, o que só acontece nos capítulos I, II, CXLVII e CXLVIII. Esse argumento se sustenta no fato de que, no final do romance, no capítulo CXLV, quando Ezequiel regressa ao Brasil e visita Bentinho na casa do Engenho Novo, o narrador explica:

Não fui logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, - creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava: lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro (OC I: 940).

Lembrar ter certo alvoroço, correr e abraçá-lo é a focalização de FP2/Bento Santiago. “A mãe, - creio que ainda não disse” até “repousa lá na velha Suíça” é a focalização de FE/Casmurro. Depois a focalização retorna para FP2. Essa alternância entre FP2 e FE acontece porque ele era “metade Dom Casmurro”, não era ainda totalmente Casmurro. Assim, além da focalização de um FP1 e de um FP2, surge, ainda, o FE – Casmurro. Identifica-se, também, uma alternância entre FP1/Bentinho e FE/Casmurro, quando Bento lembra da polêmica que travou com Manduca sobre a Guerra da Criméia e no Capítulo XCI declara: “É claro que as reflexões que aí deixo não foram feitas então, a caminho do seminário, mas agora no gabinete do Engenho Novo” (OC I: 896). A focalização em FE fica bem marcada no Capítulo LI: “Eu não ia mentir ao seminário, uma vez que levava um contrato feito no próprio cartório do céu. Quanto ao selo, Deus, como fez as mãos limpas, assim fez os lábios limpos, e a malícia está antes na tua cabeça perversa que na daquele casal de adolescentes...” (OC I: 866). O pronome “daquele” estabelece distância entre quem vê e o objeto visto, logo o focalizador está fora de cena, olha de um lugar privilegiado, não faz parte da ação. É o FE/Casmurro quem vê.

Os olhos de Capitu apresentam também duas focalizações distintas: a de José Dias e a de Bentinho. O primeiro descreve para Bentinho os olhos da menina da seguinte maneira: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (OC I: 832). Bentinho lembra-se da definição dos olhos que José Dias lhe fizera: “Tinha-me lembrado da 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 se podiam chamar assim” (OC I: 841). Mas não os vê da mesma maneira: “Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que de fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (OC I: 841). Depois, ele começa a ver os olhos de acordo com a opinião do agregado: “Capitu olhou para mim de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado” (OC I: 854). Quando Dona Glória dá à menina um retrato seu, os olhos de Capitu “não era nem oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos” (OC I: 860). Mas é a focalização de Dias que vigora na narrativa, mesmo antes de ser explicitada a Bentinho. São situações de dissimulação da vizinha que são descritas repetidamente, como a ocasião em que o pai chega no exato momento em que a menina e o vizinho estavam de mãos dadas: “Era o pai de Capitu. Soltamos as mãos depressa, e ficamos atrapalhados. Capitu foi ao muro e, com um prego, disfarçadamente apagou os nossos nomes escritos” (OC I: 822). Isso porque Capitu não se dominava só em presença da mãe, mas o pai também não lhe metia medo; ela sabia dissimular bem: “A minha persuasão é que o coração não lhe batia mais nem menos” (OC I: 848).

A focalização passa ora de Bentinho para Bento Santiago, ora de Bento Santiago para Bentinho, e deles para Casmurro e vice-versa.. O discurso de Bentinho caracteriza-se pela emotividade, pelo afeto e pela cegueira que esses sentimentos lhe causam - “Pensei em dizer-lhe que ia entrar para o seminário e espreitar a reação que lhe faria. Se a consternasse é que realmente gostava de mim; se não, é que não gostava. Mas todo esse cálculo foi obscuro e rápido; senti que não poderia falar claramente, tinha agora a vista não sei como...” (OC I: 821), “Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros” (OC I: 842).

O discurso de Bento Santiago está impregnado pela desconfiança, pela dúvida e pelo ciúme— “Palavra puxa palavra, falei de outras dúvidas. Eu era então um poço delas; coaxavam dentro de mim, como verdadeiras rãs, a ponto de me tirarem o sono algumas vezes” (OC I:

918). Posteriormente, pela visão que começa a clarear. É o momento em que ele começa a ver o que não via antes por estar envolvido emocionalmente com Capitu – “De envolta, lembravam-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros, e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme. (...) Agora lembrava-me tudo o que então me pareceu nada” (OC I: 937). Até que chega à certeza, marcada pelo fim da cegueira, quando ele vê tudo de maneira tão clara que “às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada” (OC I: 941). É o FE/Casmurro quem afirma a qualidade de visão de Bento Santiago, no Capítulo CXX, quando este olhava para o retrato de Escobar: “A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: ‘Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-07-70’” (OC I: 923); “Estas palavras fortaleceram-me os pensamentos naquela manhã, e espancaram de todo as recordações da véspera. Naquele tempo a minha vista era boa; eu podia lê-las do lugar em que estava” (OC I: 924). “Naquela “manhã” e “naquele tempo”, mostram a distância temporal entre quem vê e o objeto visto. No capítulo CXXI, um escravo avisa que Escobar está morrendo afogado. O Capítulo CXXII trata da preparação do enterro. No capítulo seguinte é descrito o momento em que Bentinho, que tem a “vista boa”, vê a reação de Capitu frente ao cadáver de Escobar. A partir desse momento, não há mais dúvida quanto à conduta moral da esposa, mas certeza da traição, como o momento em que ele vê Ezequiel e comenta: “Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai” (OC I: 940).

Em **Dom Casmurro**, a focalização pode ser estruturada no seguinte esquema:

FP1 – o modo como Bentinho vê, de maneira terna, amorosa, emotiva, quase ingênua. Mesmo mordido pelo ciúme, não enxerga, pois tem a visão prejudicada pelo sentimentalismo, pois é um menino.

FP2 – o modo como Bento Santiago vê. Movido pelo ciúme, começa a enxergar melhor, mas mostra-se um poço de dúvidas, até que pensa que chega à certeza.

FE – o modo como Casmurro vê. Como não participa dos acontecimentos, observa a cena de fora e já tem conhecimento do que aconteceu, não tem mais dúvidas, só certezas²¹, e vê as coisas friamente. Sem se deixar levar nem pelo ciúme nem pela emoção.

²¹ Certeza, aqui, é a certeza da personagem, uma certeza construída e legitimada por ele.

A narrativa anda com rapidez, os capítulos são curtos, e o narrador estabelece um jogo quando manobra o protagonista, sugerindo que as coisas deveriam ser de maneira diferente, ou, provavelmente, que as coisas são de outra forma, e não da forma que elas deveriam ser: “Vedes aí a cronologia dos gestos. Era só executá-la; mas ainda que eu conhecesse o texto, as atitudes de Capitu eram agora tão retraídas, que não sei se não continuaria parado. Foi ela, entretanto, que me tirou daquela situação” (OC I: 846); “Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita naquela mesma noite, e que eu poria aqui com os erros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum tal era a diferença entre o estudante e o adolescente” (OC I: 821); “Não alcancei mais nada, e para o fim arrependi-me do pedido: devia ter seguido os conselhos de Capitu” (OC I: 830); “Não adverti que assim confirmava a denúncia de José Dias, ouvida por ela, à tarde, na sala de visitas, se é que também ela não desconfiava já” (OC I: 831); “Se como penso, Capitu não me disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la” (OCI: 857); “Era ocasião de pegá-la, puxá-la e beijá-la... Idéia só! Idéia sem braços. Os meus ficaram caídos e mortos” (OC I: 846); “Queria desviar as suspeitas de cima de Capitu, quando havia chamado minha mãe justamente para confirmá-las; mas as contradições são deste mundo” (OC I: 851); “A verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu arrependimento” (OC I: 857).

A relação do narrador com Bentinho é paternal, uma mistura de censura e indulgência: “Não me tenhas por sacrílego, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo” (OC I: 822); “Não me chames dissimulado, chama-me compassivo” (OC I: 853); “A malícia está antes na tua cabeça perversa que na daquele casal de adolescentes” (OC I: 860); “Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista” (OC I: 873). Oferece um padrão de formas de conhecimento que o protagonista transgride repetidamente e sempre usa formas hipotéticas, sem demonstrar certeza: “Creio que José Dias achou desusado esse meu falar” (OC I: 831); “Depois, parece-me que desconfiou” (OC I: 843); “Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que enxugou os olhos somente” (OC I: 853); “Podia ser um simples descargo de consciência, uma cerimônia, como as rezas de obrigação, sem devoção, que se dizem de tropel” (OC I: 857).

Dom Casmurro é uma narrativa de um percurso biográfico, e como tal, começa pelo fim, daí a inscrição da alcunha Casmurro. No entanto, ao excluir do livro a narrativa de sua

origem, impede que o livro comece pelo fim, quando escolhe para começo da evocação uma célebre tarde de novembro que retomará no capítulo VIII, explicando que essa tarde “verdadeiramente foi o princípio da minha vida”. Assim, os motivos que lhe põem a pena na mão não são assunto do livro que ainda vai ser escrito. Enquanto lugar antes do livro, os dois capítulos iniciais formam a fronteira que separa o livro da narrativa autobiográfica.

Enquanto a evocação à tarde de novembro marca o início da narrativa autobiográfica, a morte de Ezequiel marca seu desfecho. Desse momento em diante, há um regresso à situação inicial, marcado pela frase final, que fecha a narrativa: “Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro” (OC I: 942). Nesse momento, Bentinho parece desaparecer no passado, o que é justificado na formulação que aparece no capítulo II, “mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Ainda nesse capítulo, ele afirma que já explicou o título, mas o que ele explica é a alcunha que o poeta do trem lhe deu. Não porque Dom Casmurro é o título mais adequado, nem porque é adequado na falta de outro melhor, pois no capítulo anterior, ao contar a origem da alcunha, ele não menciona o nome próprio que a alcunha substitui, mas presume-se que seja mesmo Bentinho. Quando troca confidências com Escobar, no Seminário, ele ainda é Bentinho: “Não sei o que era a minha [alma]. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro (...)” (OC I: 866). Quando nasce Ezequiel, ele tenta convencer Sancha de que não é necessária sua permanência na casa. Ela, querendo ficar, argumenta que, quando era solteira e adoeceu, foi Capitu quem cuidou dela e, portanto, sente-se na obrigação de retribuir os cuidados e cuidar da amiga, e que Bentinho, ao dispensar seus préstimos, mostrava que era pai de primeira viagem. Ele rebate que ela também é mãe de primeira viagem, perguntando-lhe onde estaria a segunda, e explica assim o chiste: “Usávamos então estas graças em família. Hoje, que me recolhi à minha casmurrice, não sei se ainda há tal linguagem, mas deve haver” (OC I: 912). Quando, no final do romance, recebe a visita de Ezequiel, que chegava da Suíça, ele não é ainda casmurro: “Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro” (OC I: 940).

O livro acaba anunciando outro livro, quando Casmurro termina de escrever um e vai começar outro, a **História dos subúrbios**, que abandonara antes de escrever sua autobiografia porque tudo era árido e longo. É como se, através da escrita do livro, ele ganhasse a coragem e a determinação que lhe faltaram. Ao reenviar o leitor ao começo, fica claro que o livro memorialista substitui a **História dos subúrbios**, e que a escrita dos dois livros tinha o mesmo propósito, que era variar a monotonia da vida. A autobiografia depois de escrita e o

projeto de escrever a história dos subúrbios relacionam-se com a vida atual e o percurso autobiográfico de Casmurro, o que implica uma mudança de situação. É como se a libertação definitiva do passado desse a Casmurro autonomia de visitar outros passados mais vastos, de sair da casa do Engenho Novo para os subúrbios, saindo da narrativa de sua vida para empreender a história da vida que o circunda.

A história de Bentinho começa, efetivamente, no capítulo III. É só aí que Casmurro começa a deitar no papel as reminiscências que lhe vierem vindo. Mas a falta de uma referência, como um prólogo, leva a confusões: afinal, quem é o autor do livro? Quem é o narrador? É a história de Dom Casmurro narrada por ele próprio? É a história de Dom Casmurro narrada por Bento Santiago? Afinal, Dom Casmurro é a figura da exposição retrospectiva, mas ele se apresenta como se fosse a sua exposição retrospectiva e, ao mesmo tempo, como se estivesse fora dela: um livro que se caracteriza por um autobiógrafo que fala de si mesmo como de outro, e essa questão é colocada antes da escrita da biografia:

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” (OC I: 808).

O homem metido consigo recebe uma alcunha e perde o que tem de mais próprio: a identidade. Ao assumir a alcunha, ele perde o que tem de mais próprio: o próprio nome. A casa em que habita não lhe revela nada senão a própria ausência. Então, quando escreve um livro de memória, por que escolhe a alcunha como título? Para Abel Barros Batista (1998), a alcunha designa o lugar ferido pela perda do nome, e, ao aceder ao título, promete a narrativa que reconstitui o processo que conduz a essa perda. Logo, depois de ver fracassada a reconstituição da casa de Matacavalos na casa do Engenho Novo, a escolha do título é um modo de assinatura que marca a impossibilidade de Bento Santiago assinar seu livro e promete o livro como história dessa impossibilidade, ou, se se quiser, “como história da diferença entre as duas casas” (BATISTA, 1998: 466). A origem e a razão do livro são contemporâneas da origem e da imposição da alcunha, e o livro passa a ser abandono e cura do projeto da casa.

A figura do autor/personagem Casmurro constitui um procedimento que transporta a figura do autor para o interior da ficção sem o retirar totalmente do exterior da ficção: torna-o

visível numa linha de fronteira que delimita o romance e exige do leitor uma decisão interpretativa. Ainda que coincidindo no nome e na personagem, autor/personagem e narrador serão sempre duas estruturas inconfundíveis, já que um se constitui na ficção, ao contar uma experiência individual; o outro, para proclamar a narrativa dessa experiência. O autor/personagem tem a possibilidade de apresentar sua narrativa como se fosse de outro, fazendo com o outro o que o autor efetivo faz com ele, assim, cada autor ameaça exceder o autor efetivo, implícito, justamente porque todo o autor/personagem configura o autor implícito, precisando dele, ao mesmo tempo, para se configurar, o que é explicado pela própria especificidade da narrativa autobiográfica. Gusdorf (1991) observa que ao “eu” que viveu as experiências corresponde um segundo “eu” criado na experiência da escritura, razão pela qual ele conclui que o mote da autobiografia deveria ser “criar e ao criar ser criado”.

O narrador de **Dom Casmurro**, de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, e de **Memorial de Aires**, para Juracy A. Saraiva, têm um estatuto de defunto-autor, pois nos dois primeiros romances, “é a morte que funda o ato narrativo, legitimando o surgimento do narrador como memorialista e garantindo-lhe autoridade para pronunciar sobre a própria vida”; no último, a associação com a morte deve-se ao fato de Dom Casmurro fugir ao convívio humano e tornar-se incomunicável pela casmurrice,

que consiste em preservar-se das invasões alheias pelo insulamento no espaço próprio, simbolicamente representado pela casa. Enquanto a morte física instala a divisão radical entre o eu-protagonista e o eu-narrador nas **Memórias póstumas**, a metamorfose a que a vida, segundo o enunciador, submete Bento Santiago, transfigura-o em Dom Casmurro, instalando a perda da identidade. (SARAIVA, 1993: 195)

Dom Casmurro, no entanto, não foge ao convívio humano nem se torna incomunicável. Ele mantém amigos da cidade, e nos informa no final do romance: “Já sabes que a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária. Não lhe dei essa cor ou descor. Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira” (OC I: 942). Logo, não há como concordar que Brás Cubas, o Conselheiro Aires e Casmurro possam ter o mesmo estatuto.

Saraiva (1993) afirma que se presentifica, no narrador de **Dom Casmurro**, o passado pela reminiscência revivida conjugadas pelo presente avaliativo do narrador, que atualiza as ações do passado, como se o próprio protagonista as vivenciasse. Disso se conclui que o

discurso do narrador se deixa impregnar por emoções do passado, momento no qual o discurso perde a amargura de Casmurro e se torna terno, emotivo e ingênuo como o Bentinho apaixonado. Se o discurso de Casmurro se deixa contaminar pelos sentimentos de Bentinho, não seria pertinente aventar a hipótese de que esse discurso se deixar impregnar, também, pela sua visão de mundo do passado? E neste caso, em que medida se pode afirmar que há uma cisão desse sujeito narrador?

Nesse caso, o narrador de **Dom casmurro** está a serviço da trama da narrativa, que visa a resgatar a autoridade do masculino, a figura do pai. Se levarmos em consideração a trama, ele é um narrador fidedigno, na medida em que “ele fala e atua de acordo com as normas da obra” (BOOTH, 1980: 174), ratifica e reforça a trama. Sendo assim, a intenção é culpar e calar Capitu e trabalhar no sentido de fazer com que Bentinho resgate a autoridade de pai. Logo, seu discurso estará marcado pela ideologia de dominação masculina.

O discurso, para Pêcheux (1988) é concebido como efeito de sentido entre locutores, que remete à compreensão da linguagem como prática simbólica, que se constitui pela via do significante. Isso porque, para ele, uma teoria do sujeito não pode ser separada da noção de significante. Assim, o processo de constituição do sujeito tem como gênese a noção de significante. Para o ponto de vista da Análise do Discurso, o sujeito se encontra irremediavelmente constituído e mediatizado pelo simbólico, o que possibilita a produção de sentido. Assim, não são os traços sociológicos empíricos, como classe social, idade, sexo, profissão, que se constituem a partir das relações sociais que funcionam no discurso, mas as formações imaginárias, isso porque o imaginário faz parte do funcionamento da linguagem, ligando discursos e instituições, condicionando os sujeitos em suas discursividades. Para Eni Orlandi, a Análise do Discurso

se interessa pela linguagem tomada como prática: mediação, trabalho simbólico, e não instrumento de comunicação. É ação que transforma, que constitui identidades. Ao falar, ao significar, eu me significo. Aí retorna a idéia de ideologia, junto à idéia de movimento. Do ponto de vista discursivo, sujeito e sentido não podem ser tratados como já existentes em si, como *a priori*, pois é pelo efeito ideológico elementar que funciona, como se eles já estivessem sempre lá (Orlandi, 1996: 28).

Se “ao falar, eu me significo” e significo o mundo, a realidade se constitui nos sentidos que, enquanto sujeitos, praticamos. Assim, a linguagem é uma prática, não porque efetua atos, mas porque pratica sentidos e intervém no real. Para Orlandi, “O sujeito do

discurso se faz (se significa) na/pela história” (ORLANDI, 1999: 95). Para ela, a relação entre linguagem e mundo tem como condição a ideologia, que é condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O sujeito é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer. Os sentidos, portanto, não são predeterminados, mas dependem de relações constituídas nas/pelas formações discursivas²², em outras palavras, o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas, portanto, “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que a empregam. Elas tiram seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (ORLANDI, 1999: 43) É a formação discursiva que, numa formação ideológica dada, determina o que pode e deve ser dito. Essa é a base do que se chama assujeitamento, já que é a ideologia que interpela os indivíduos enquanto sujeitos. O indivíduo determina o que diz, no entanto, é determinado pela exterioridade na sua relação com os sentidos, e as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. “A forma-sujeito é, portanto, o sujeito que passa pela interpelação ideológica, ou, em outros termos, o sujeito afetado pela ideologia” (BRANDÃO, 1994: 65).

Para Ricouer, só compreendemos um texto pelo grande atalho dos sinais da humanidade depositados nas obras de cultura, o que ele chama de *mundo da obra*. Para ele, a proposição da obra “não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela” (RICOEUR: 1990: 58). É uma referência à estrutura e à função.

O narrador, em **Dom Casmurro**, escreve com o objetivo de atar as duas pontas da sua vida: “O meu fim era evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (OC I: 808). Seu discurso, no entanto, mostra que ele está na posição do sujeito que, ao sentir que perde autoridade num contexto em que o feminino passa a ganhar força, insere-se numa formação discursiva paternalista, assujeitado a uma ideologia de opressão feminina. Seu discurso, mais do que o discurso de um sujeito solitário que tenta resgatar a adolescência, é o discurso de um sujeito que quer resgatar o poder e a autoridade do pai, do masculino. Não haveria necessidade, para resgatar o que viveu, de considerar Capitu louca ou

²² O termo “formação discursiva” aparece com **A Arqueologia do saber** de Michel Foucault, em 1969 e é retomado posteriormente por Pêcheux. De maneira simplificada, esse conceito refere-se ao conjunto de discursos pertinentes a uma vertente específica de saber.

demoníaca, nem de considerá-la adúltera, nem de calar sua voz. Seu julgamento, sua avaliação sobre o feminino, sua visão de mulher enquanto louca ou Lilith, seu ponto de vista é afetado pela força do contexto histórico e social. Assim, a expressão estética está relacionada com a sua visão de mundo. Nesse sentido, o romance dialoga com a história.

Ao lermos a autobiografia de Bentinho, o interdiscurso (o que fala antes, em outro lugar, independentemente, nossa memória discursiva), isto é, tudo o que já se disse sobre o feminino, sobre violência contra a mulher, sobre prepotência do marido em relação à esposa, sobre a opressão que a mulher sofreu durante séculos está, de certo modo, significando aqui. Todos esses sentidos já ditos por alguém, em um determinado lugar, em um determinado momento, mesmo que muito distante, têm efeito sobre o que o discurso do narrador significa.

3.2. A narrativa e o tempo

Há, na narrativa, o tempo do significado (tempo da coisa contada) e o tempo do significante (o tempo da narrativa). Assim, “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1995: 33). Se a narrativa apresenta uma indicação temporal, é necessário levar em conta a relação de contraste ou discordância entre o que vem antes e o que vem depois dessa indicação. A discordância entre a ordem da história e a da narrativa é denominada por Genette de anacronia, “um dos recursos tradicionais da narração literária” (GENETTE, 1995: 35). Se houvesse, numa narrativa, uma coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa, teríamos um grau zero de referência, ou isocronia. No entanto, essa isocronia rigorosa entre narrativa e história é um marco hipotético, pois uma narrativa isocrona, para ele, não existe, porque o tempo diegético não é quase nunca indicado e nem inferível com a precisão que seria necessária.

O tempo em **Dom Casmurro** é caracterizado por movimentos bruscos de desconexão, o que pode se mostrar paradoxal na medida em que o narrador se mostra preocupado com a história, que é necessariamente retrospectiva. Para Manuel Cavalcanti Proença, a técnica de composição do romance é feita com

sutilezas de retardamento narrativo, desviando-se a cada momento da linha geral do enredo que é breve e simples. Desvio apenas aparente, enveredando por atalhos que, afinal, mais avivam os traços definidores, com os quais se vai delineando a figura de Capitu em requintes de pormenores, caprichosamente, ao sabor das circunstâncias descritas ou das informações que o narrador oferece diretamente ou sugere em subentendidos, articulando fatos, construindo cenas e diálogos. (CAVALCANTE PROENÇA, 1974: 127-128).

Enumerando-se os segmentos que marcam as mudanças de posição no tempo da história, em **Dom Casmurro**, tomamos como exemplo um fragmento do capítulo CXI, “Contado Depressa”:

ACHEI-LHE GRAÇA, e não lha nego ainda agora, apesar do tempo passado, dos sucessos ocorridos, e da tal ou qual simpatia ao rato que acho em mim; teve graça. Não me pesa dizê-lo; os que amam a natureza como ela quer ser amada, sem repúdio parcial nem exclusões injustas, não acham nela nada inferior. Amo o rato, não desamo o gato. Já pensei em os fazer viver juntos, mas vi que são incompatíveis. Em verdade, um rói-me os livros, outro o queijo; mas não é muito que eu lhes perdoe, se já perdoei um cachorro que me levou o descanso em piores circunstâncias. Contarei o caso depressa.(OC I: 915)

Se considerarmos o ponto de partida do fragmento, tomando como parâmetro o dêitico “agora”, que marca o tempo presente, temos 1 (antes), 2 (agora) e 3 (depois). De acordo com o esquema de Genette, teríamos:

“Achei-lhe graça”: segmento A na posição 1;

“e não lha nego ainda agora”: segmento B na posição 2;

“apesar do tempo passado, dos sucessos ocorridos”: segmento C na posição 1;

“e da tal ou qual simpatia ao rato que acho em mim”: segmento D na posição 2;

“teve graça”: segmento E na posição 1;

“Não me pesa dizê-lo; os que amam a natureza como ela quer ser amada, sem repúdio parcial nem exclusões injustas, não acham nela nada inferior. Amo o rato e não desamo o gato”: segmento F na posição 2

“Já pensei em os fazer viver juntos, mas vi” segmento G na posição 1;

“que são incompatíveis. Em verdade, um rói-me os livros, outro o queijo; mas não é muito que não lhes perdoe,”: segmento H na posição 2.

“se já perdoei a um cachorro que me levou o descanso em piores circunstâncias”: segmento I na posição 1;

“Contarei o caso depressa”: segmento J na posição 3.

O segmento A é retrospectivo em relação a B, logo A está temporalmente subordinado a B. C é anterior a B e a D, e tem valor concessivo em relação a E, que é um retorno à posição inicial do segmento A. F justifica E, e tem caráter subjetivo, pois relata os valores do narrador em relação ao fato de achar graça (Não me pesa dizê-lo; amo o rato e não desamo o gato). G é uma retrospecção a F. H volta ao tempo presente, sendo posterior a G. I é retrospectivo em relação ao segmento H e ao A, servindo como antecipação do presente no passado (se já perdoei um cachorro, posso perdoar um rato). J anuncia um episódio que ainda não foi relatado, e está subordinada a I. A fórmula que resulta dessas posições temporais pode ser identificada em: A1 – B2 – C1 – D2 – E1 – F2 – G1 – H2 – I1 – J3, constituindo-se numa alternância temporal, num verdadeiro zig-zague, que vai se repetir durante toda a extensão da narrativa de **Dom Casmurro**. É o vai-e-vem das ondas do mar, que deixa o nadador/leitor desorientado, perdido, sem rumo...

Existem diversas relações temporais possíveis: retrospecções, antecipações ou simples retorno a cada uma das duas posições. Genette, ao se utilizar do termo *anacronia* para designar qualquer forma de discordância entre duas ordens temporais, designa “por *prolepse* toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1995: 38).

Se contextualizarmos o fragmento do capítulo CXI, torna-se possível observar melhor as anacronias e analisar de maneira mais pertinente as mudanças de posição temporal na narrativa em **Dom Casmurro**. Esse capítulo narra um episódio na chácara de Escobar, onde Bento e Ezequiel, então com seis anos, observam um gato capturar um rato vivo. O capítulo constitui uma parte da narrativa que conta fases da vida de Bento em relação à paternidade, que começa no capítulo CVIII, “Um Filho”. Bento sente inveja de Escobar, pois que este tinha uma filha, enquanto que ele não conseguia concretizar seu sonho de ser pai. No entanto, ele não queria um filho qualquer, queria “um filho próprio da minha pessoa”. Então nasce Ezequiel e o narrador conta os cuidados de Sancha e de D. Glória em relação a Capitu e o capítulo termina com o batizado da criança. No capítulo CIX, “Um Filho Único”, o narrador reconhece a forma condensada do capítulo anterior e anuncia o assunto do próximo:

Ezequiel, quando começou o capítulo anterior, não era ainda gerado; quando acabou era cristão e católico. Este outro é destinado a fazer chegar o meu Ezequiel aos cinco anos, um rapagão bonito, com os seus olhos claros, já inquietos, como se quisessem namorar todas as moças da vizinhança, ou quase todas. (OC I: p.913)

Fala, ainda, do trabalho que ele e Capitu passaram em função da criança e continua: “a tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, cousa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto” (OC I: 913). O capítulo seguinte, CX, “Rasgos da Infância”, retoma o anterior:

O resto come-me ainda muitos capítulos; há vidas que os tem menos, e fazem-se ainda assim completas e acabadas.
Aos cinco e seis anos, Ezequiel não parecia desmentir os meus sonhos da Praia da Glória; ao contrário, adivinhavam-se nele todas as vocações possíveis, desde vadio até apóstolo. Vadio é aqui posto no bom sentido, no sentido de homem que pensa e cala; metia-se às vezes consigo, e nisto fazia lembrar a mãe, desde pequena. (OC I: 913).

Comentando a curiosidade, o gosto por doces e por música que Ezequiel demonstrava, e de como ele se fazia de médico, de militar, de ator e bailarino, o narrador chega ao episódio da chácara:

Tais são os principais rasgos da infância: mais um e acabo o capítulo. Um dia, na chácara de Escobar, deu com um gato que tinha um rato atravessado na boca. O gato nem deixava a presa, nem via por onde fugisse. Ezequiel não disse nada, deteve-se, acorrou-se, e ficou olhando. Ao vê-lo assim atento, perguntamos-lhe de longe o que era; fez sinal que nos calássemos. Escobar concluiu:

- Vão ver que é o gato que apanhou algum rato. Os ratos continuam a infestar-me a casa, que é o diabo. Vamos ver.

Capitu quis também ver o filho; acompanhei-os. Efetivamente, era um gato e um rato, lance banal, sem interesse nem graça. A única circunstância particular era estar o rato vivo, esperneando, e o meu pequeno enlevado. De resto, o instante foi curto. (...). O único rumor eram os últimos guinchos do rato, aliás frouxíssimos; as pernas mal se lhe moviam e desordenadamente. Um tanto aborrecido bati palmas para que o gato fugisse, e o gato fugiu. Os outros nem tiveram tempo de atalhar-me, Ezequiel ficou abatido.

- Ora, papai!

- Que foi? A esta hora o rato está comido.

- Pois sim, eu queria ver.

Os dois riram-se; eu mesmo achei-lhe graça. (OC I:914-915)

Em seguida, o primeiro parágrafo do capítulo CXI, ao qual já nos referimos, começa retomando o anterior (“Achei-lhe graça”), e o narrador declara que ama o rato e não desama o gato, e termina com a afirmação de que contará um episódio no qual perdoou um cachorro que lhe tirara o sossego. O segundo parágrafo é o que transcrevemos a seguir:

Foi quando nasceu Ezequiel; a mãe estava com febre, Sancha vivia ao pé dela, e três cães na rua latiam toda a noite. Procurei o fiscal e foi como se procurasse o leitor, que só agora sabe disto. Então resolvi mata-los; comprei veneno, mandei fazer três bolas de carne, e eu mesmo inseri nelas a droga. De noite, saí; era uma hora; nem a doente, nem a enfermeira podiam dormir, com a bulha dos cães. Quando eles me viram, afastaram-se, dous desceram para o lado da Praia do Flamengo, um ficou a curta distância, como que esperando. Fui-me a ele, assobiando e dando estalinhos com os dedos. O diabo ainda latiu, mas fiando nos sinais de amizade, foi-se calando, até que se calou de todo. Como eu continuasse, ele veio a mim, devagar, mexendo a cauda, que é o seu modo de rir deles; eu tinha já na mão as bolas envenenadas, e ia deitar-lhe uma delas, quando aquele riso especial, carinho, confiança ou o que quer que seja, me atou a vontade; fiquei assim não sei como, tocado de pena e guardei as bolas no bolso. 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. (OC I: 915).

O capítulo seguinte, *As Imitações de Ezequiel*, trata de um hábito do filho de Capitu: imitar os outros, principalmente prima Justina, José Dias e Escobar, de quem imitava o mesmo jeito dos pés e dos olhos. E a mãe conclui que é preciso emendá-lo, já que não gosta de imitações na casa. O início do capítulo, porém, retoma o que foi narrado no anterior: “TAL NÃO FARIA EZEQUIEL. Não comporia bolas envenenadas, suponho, mas não as recusaria também. O que faria com certeza era ir atrás dos cães, a pedradas, até onde lhe dessem as pernas. E se tivesse um pau, iria a pau.” (OC I: 916).

Segundo Genette, “Toda anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira” (GENETTE, 1995: 47). Ele denomina de “narrativa primeira” o nível temporal da narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal; seria, portanto, o conjunto do contexto, ou o nível diegético. Todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produto dessa narrativa. Assim, a redação, por Dom Casmurro, das suas memórias fictícias, é um ato literário que se constitui num primeiro nível, que é chamado extradiegético. Os acontecimentos narrados nessas memórias estão nessa primeira narrativa, que é qualificada de diegética ou intradiegética; a narrativa segunda, ou de segundo grau é metadiegética, pois ela explica as relações de causa e efeito.

Se considerarmos a diegese, ou a história narrada em **Dom Casmurro**, nesses capítulos que citamos, podemos notar que há um desenvolvimento quase que linear na narrativa: Começa com a vontade de Bento ser pai e o nascimento de Ezequiel, no capítulo

CVIII; os cinco anos do filho, no capítulo CIX; os cinco e seis anos e o episódio do sofrimento do rato, no capítulo CX; e a reação de Bento ao episódio, no capítulo CXI. Mas este último apresenta uma ruptura temporal, pois há uma volta no tempo, anterior ao tempo da história que está sendo narrada, quando volta dos seis anos de Ezequiel para o momento em que ele nasceu. Há, portanto, uma analepse.

Ezequiel, ao observar o sofrimento do rato, ficou enlevado, e confessou que queria ver o rato ser comido, ficando abatido quando Bentinho fez com que o gato fugisse. O pai declara seu amor pelo rato, e que perdoa o animal, já que já perdoara um cachorro que levava seu descanso. E narra, em analepse, que quando nasceu o filho, ele saiu disposto a matar um cão, mas teve pena e não concretizou seu plano. Assim, enquanto Ezequiel é mau, Bentinho é bom, e como ele queria um filho próprio de sua pessoa, esse filho não era Ezequiel. Essa idéia é reforçada quando ele afirma que o filho não agiria como ele, mas iria atrás do cão a pedradas, ou a pau, se o tivesse. Se levarmos em conta que a função pretendida da narrativa é provar, além da infidelidade da esposa de Bento, que o filho deles é fruto de um adultério, a analepse funciona como reforço da idéia dessa infidelidade e como prova de que o Ezequiel não é filho de Bentinho. Assim, a narrativa intradiegética é corroborada pela narrativa metadiegética, e a função pretendida não está em conflito com a função real.

A analepse tem como função mais constante modificar a significação de acontecimentos passados, “quer tornando significativo aquilo que não era, quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra em seu lugar” (GENETTE, 1995: 54-55). É o que acontece no seguinte exemplo:

De envolta, lembrava-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme. Uma vez em que os fui achar sozinhos e calados, um segredo que me fez rir, uma palavra dela sonhando, todas essas reminiscências vieram vindo agora, em tal atropelo que me atordoaram... E por que os não esganei um dia, quando desviei os olhos da rua onde estavam duas andorinhas trepadas no fio telegráfico? Dentro, as minhas andorinhas estavam trepadas no ar, os olhos enfiados nos olhos, mas tão cautelosos que se desenfiam logo, dizendo-me uma palavra amiga e alegre. Contei-lhes o namoro das andorinhas de fora, e acharam-lhe graça; Escobar declarou que, para ele, seria melhor se as andorinhas em vez de trepadas no fio de arame, estivessem à mesa de jantar cozidas. “Nunca comi os ninhos delas, continuou, mas devem ser bons, se os chins os inventaram.” E ficamos a tratar dos chins e dos clássicos que falaram deles, enquanto Capitu, confessando que a aborrecíamos, foi a outros cuidados. Agora lembrava-me tudo o que então me pareceu nada. (OC I: 937)

Para compreender esse fragmento é preciso notar a simetria entre as duas andorinhas de fora e as duas andorinhas de dentro: ambas, no olhar de Bento, namoravam. As de fora trepadas no fio de arame, as de dentro, no ar. As de fora, dois pássaros; as de dentro, Escobar e Capitu. É preciso, ainda, retornar ao capítulo CI, quando o narrador fala de seu casamento, numa tarde em 1865: “Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era 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” (OC I: 906). Ora, ele já compara o namoro das andorinhas a um suposto namoro entre seu amigo e Capitu; no momento em que Escobar diz que comer os ninhos de andorinhas deve ser bom, Bentinho pensa no seu “ninho de noivos”, no seu casamento. Comido o ninho, termina a sua relação com Capitu, e quem terminaria essa relação? Escobar.

Os pássaros têm uma rede de significados instigantes no romance. Para Caldwell, eles representam pensamentos: “são os pensamentos limitados, cortantes, tristes, memórias e desapontamentos, pensamentos que morrem com o tempo: a morte” (CALDWELL, 2002: 146). Para ela, quando jovem, Santiago, para contemporizar uma situação ruim e tentar levar vantagem sobre José Dias no Passeio Público, observa os movimentos sinuosos de seus pensamentos espelhados pela “dança fantástica de grandes pássaros negros” acima da praia”. Para Caldwell, as andorinhas, ao voarem em todas as direções durante a cena da primeira briga entre Capitu e Bento, “representam seus ‘desapontamentos’ e suas ‘memórias’ – isto é, na interpretação de Santiago, parte do amor dos dois já tinha morrido. E identifica as andorinhas trepadas nos fios telegráficos com a suspeita ordinária em relação à Capitu e Escobar” (CALDWELL, 2002: 148).

No entanto, nem sempre a analepse se instaura dessa maneira. A descrição de José Dias, nos Capítulos IV e V, é feita em analepse. O narrador suspende a narrativa intradieética e volta no tempo em que o agregado chegou à antiga fazenda de Itaguaí, logo depois do nascimento de Bentinho. Só então o leitor toma ciência de quem é o agregado:

Era nosso agregado desde muitos anos 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. Então meu pai propôs-lhe ficar ali vivendo, com um pequeno ordenado. José Dias recusou, dizendo que era justo levar a saúde à casa de sapé do pobre.

(...)

Um dia, reinando outra vez febres em Itaguaí, disse-lhe meu pai que fosse ver a nossa escravatura. José Dias deixou-se estar calado, suspirou e acabou confessando que não era médico. Tomara este título para ajudar a propaganda da nova escola, e não o fez sem estudar muito; mas a consciência não lhe permitia aceitar mais doentes.

- Mas, você curou das outras vezes.

- Creio que sim; mas o acertado, porém, é dizer que foram os remédios indicados nos livros. Eles, sim, eles, abaixo de Deus. Eu era um charlatão...(OC I: 812)

É Dias quem funda o estatuto da loucura em Capitu, quando comenta, com D. Glória, que “a menina é uma desmiolada”. E essa afirmação não é aleatória, mas traz uma certa autoridade, não só a autoridade de uma figura masculina numa casa em que faltava o marido, como também a autoridade de quem veio de Itaguaí, cidade em que se passa o conto “O alienista”. No entanto, Dias deixava-se vender como médico e era um charlatão confesso. Nesse caso, instaura-se um conflito entre o nível intradieético e o nível metadieético da narrativa, na medida em que fica em suspeição a loucura de Capitu, pois como acreditar num diagnóstico de um médico charlatão? Não importa. A narrativa tem uma trama que articula e determina a narrativa.

A estrutura do tempo, em **Dom casmurro**, funciona, no caso das prolepses, como o movimento para a frente da história, pois não há como parar o tempo. Nas analepses, funciona para recriar o passado histórico, passado em que os códigos do Império ainda vigoravam. É uma maneira de inscrever o tempo do Imperador, do grande pai do país no tempo em que o regime republicano já vigorava. Na impossibilidade de voltar a ter a vivência do Segundo Reinado, a narrativa volta no tempo.

3.3. Nos espelhos da representação e da História

Peregrino Júnior observa que, em Machado, os assuntos favoritos são sempre o mistério da vida, as dúvidas do espírito, o isolamento do homem, a atração secreta da morte e a inutilidade de tudo e de todos. Para ele, “a reiteração gliscróide das imagens objetivas – “impregnação perceptiva” - temos vários, numerosos exemplos na sua obra” (PEREGRINO

JR., 1976:87) e “o sestro da repetição – de temas, de imagens e de palavras – não o abandona em nenhum livro” (PEREGRINO JR., 1976:90). Cita, entre outros, o exemplo da repetição quase literal do episódio da criança atropelada pelo carro em “Trio em lá menor” no romance **Quincas Borba**. Para Raimundo Magalhães Júnior, em Machado,

certas idéias ficam a revolver-lhe o cérebro durante longos anos, irrompendo em crônicas, em contos, em romances, com certa obstinação. Cenas inteiras são transpostas de uma obra para outra, com ligeiras mudanças de ambiente, circunstância e nome dos personagens (MAGALHÃES JR., 1955: 197).

É o que acontece com o capítulo L de **Quincas Borba**, no qual Sofia comunica a Palha que Rubião está apaixonado por ela. Segundo Magalhães Jr, é a mesma situação, o mesmo triângulo do conto “O caso do Romualdo”: “a esposa servindo de instrumento ao marido, que pensa primeiro que tudo em seus próprios interesses. A reação de Palha é a mesma de Vieira. O mecanismo dos dois personagens é exatamente igual (...)” (MAGALHÃES JR., 1955:200). Nota, ainda, que no conto “Entre Santos” de **Várias histórias**, “há uma passagem que é explorada com pequena variação num dos capítulos de **Dom Casmurro**” (MAGALHÃES JR., 1955: 204). No conto, um avarento pede a São Francisco que salve sua mulher, que estava doente, prometendo ao santo trezentos padrenossos e trezentas ave-marias. A promessa foi subindo e chegou a mil orações. Essa idéia de subornar o santo com orações é retomada em **Dom Casmurro** no capítulo XX, “Mil padrenossos e mil ave-marias”, quando Bentinho é ameaçado de ir para o seminário: “Prometo rezar mil padres-nossos e mil ave-marias, se José Dias arranjar que eu não vá para o seminário”.

Afrânio Coutinho afirma que a repetição de temas revela o processo estético do escritor fluminense: esse processo, quer seja um efeito de sua personalidade mórbida, como defendia Peregrino Júnior, quer seja um simples resultado do esforço de aperfeiçoamento, que se encontra ao longo de toda a sua obra, como um verdadeiro “processo de trabalho” do escritor, como defendia Magalhães Júnior, “prova também essa constância dos temas e preocupações do escritor a meditação permanente que lhe dava, como um ponto central da sua construção artística” (COUTINHO, 1990: 85).

Segundo Lúcia Miguel-Pereira, foi como contista que Machado de Assis escreveu suas obras-primas. Ao admitir a supremacia do contista sobre o romancista, ela afirma que “algumas das melhores páginas de seus romances são contos que neles se intercalam” (MIGUEL-PEREIRA, 1988: 100).

Os contos machadianos que se intercalam com **Dom Casmurro** já foram identificados por alguns críticos, entre eles Peregrino Jr. (1955), Magalhães Júnior (1955), Eugênio Gomes (1967), Hellen Caldwell (2002), John Gledson (1991), Alfredo Bosi (2000). O problema é que eles identificam, mas não analisam nem explicam a causa desses contos aparecerem no romance. O que será posto em questão aqui não é o fato de Machado se repetir, nem de intercalar os contos em seus romances, mas o porquê e como se dá esse processo. Em outras palavras, o que se pretende analisar aqui é o sentido de um desses contos, “O dicionário”, em **Dom Casmurro**.

O trabalho da escrita “é uma reescrita, já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em todo um contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los” (COMPAGNON, 1996: 29). Portanto, reescrever é produzir um texto partindo de suas iscas e organizá-las. Escrever é sempre reescrever, e não difere de citar. Logo, toda prática do texto é sempre, além de uma reescrita, uma citação, que pertence à origem, constituindo-se numa lembrança da origem. Se o modelo da citação está na origem da escrita, “ele está também, por isso mesmo, em seu horizonte” (COMPAGNON, 1996: 31). O modelo da citação, do texto reescrito, não significa cópia, mas uma tradução²³, pois há sempre um livro ou texto com o qual se deseja que seja mantida uma relação privilegiada, relação em um duplo sentido: o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Estabelece-se uma relação entre textos, ou livros e textos, na qual a citação é um operador da intertextualidade, que apela para a competência do leitor e estimula a leitura, e ao leitor cabe observar de que plural esse texto é feito pois, no texto, “tudo significa, sem cessar e várias vezes” (BARTHES, 1992: 45).

Assim como o sentido de uma palavra são outras palavras, para João Alexandre Barbosa, o sentido de um texto são outros textos, estabelecendo uma cadeia de

²³ Tradução, aqui, é usado no sentido de paráfrase.

indeterminação entre o que está fora e está dentro do texto. Em outras palavras, o que se procura no texto está dentro e fora ao mesmo tempo. Os elementos que compõem o texto têm autonomia, mas são decalcados de seu contexto para integrar uma nova totalidade que passa, ela também, a marcar a história das partes que compõem o mosaico textual. Essa autonomia faz com que os textos que compõem o novo texto dialoguem tanto com o contexto da produção quanto com o da recepção, e o que resulta desse diálogo pode ser negado ou afirmado. Logo, o que se lê na obra é sempre mais ou menos do que literatura, nunca é apenas literatura, e o que está fora não apenas está dentro como é a medida de existência desse dentro. Nesse sentido, o que se lê como sendo mais que literatura é antes um sentido produzido pela própria composição de significados “independentes de um certo modo de existir em relação a outros significados” (BARBOSA, 1990: 17). Estabelece-se um diálogo entre este fora e dentro, entre esse mosaico de textos, e os significados que resultam desse diálogo podem ser afirmados ou negados.

Se há possibilidade de um significado narrativo ser dependente da articulação de significados do próprio texto, é possível, também, que dependa da articulação de significados articulados entre o romance e contos do próprio autor, ou entre **Dom Casmurro** e outros textos literários. Logo, é possível que se consiga chegar a um significado de algumas passagens de um romance se elaboramos uma leitura na qual identificamos, entre o que se lê no romance e o que se leu nos contos do mesmo autor, ou em outros textos literários de outros autores, uma inter-relação.

O que pretendo abordar, a partir de agora, é como, em **Dom Casmurro**, observa-se a reescrita de textos anteriores de Machado de Assis, constituindo-se em uma relação privilegiada, que faz com que esses textos (re)signifiquem no momento em que são recortados e colados em outro texto do próprio autor. Em outras palavras, o que se deseja mostrar é como **Dom Casmurro** se apropria de textos anteriores de Machado de Assis, e de como esses textos anteriores passam a (re)significar quando são inseridos em outros (con)textos. Para essa abordagem, recorro a duas noções: a intratextualidade²⁴ e a intertextualidade.

²⁴ Uso intratextualidade para estabelecer uma diferença terminológica. Alguns teóricos distinguem intextualidade interna e intertextualidade externa; outros, intertextualidade geral e intertextualidade restrita. Cf. Dällenbach (1979).

A intertextualidade é um conceito que renovou os estudos da literatura comparada. Concebido por Julia Kristeva, foi recebido como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de fonte e influência. Para chegar a esse conceito, Kristeva (1974) apoiou-se nas reflexões de Mikhail Bakhtin (1997), que substituiu a segmentação estática dos textos por um modelo no qual a estrutura literária é elaborada a partir de uma relação com outra. Isso se tornou possível a partir da concepção de palavra literária, palavra entendida como enunciado que, ao lado das idéias de diálogo e ambivalência, abriu caminho para a elaboração da teoria da intertextualidade. Para Bakhtin, a palavra literária não se congela num ponto, mas constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre as diversas escrituras, situando o texto na história e na sociedade, e estas últimas constituindo também textos, que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las. Nesse sentido, ele define o estatuto da palavra horizontalmente e verticalmente. No primeiro caso, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; no segundo, a palavra, no texto, está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico. Bakhtin designa estes dois eixos como diálogo e ambivalência. O diálogo designa a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo; enquanto ambivalência implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história.

Kristeva (1974) propõe uma revisão da concepção geral do texto literário e apresenta uma concepção da linguagem poética, que considera o texto literário como um duplo (escritura-leitura) e uma rede de conexões. Para ela, a codificação textual é um cruzamento de discursos. Assim, o texto literário se insere no conjunto dos textos, constituindo-se em uma escritura réplica de outro (s) texto (s), um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974: 64). A linguagem poética surgiria então como um diálogo de textos, orientado tanto para o ato da evocação de outra escrita quanto para o ato da somação, isto é, para a transformação dessa escritura. Esse conceito de intertextualidade não se limita só na relação entre textos literários, mas na relação de textos com outros textos. Logo, essa relação pode ser estabelecida entre textos do mesmo autor, que chamamos intratextualidade.

Laurent Genny re-elabora o conceito de Kristeva, considerando que a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido, com três elementos em jogo: o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído. A análise de uma obra literária visará

avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem, para depois ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou. A intertextualidade, portanto, introduz um novo modo de leitura que, segundo Genny, solapa a linearidade do texto, distinguindo-se da simples alusão ou reminiscência.

Em **Dom Casmurro**, antes de começar a “deitar suas reminiscências no papel”, o autor/personagem classifica o livro como um livro de memórias e define seu conteúdo, mostrando que o livro surge quase como um acidente. No primeiro capítulo, ele fornece uma explicação do título, cuja origem data de um encontro num trem da Central:

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.

- Continue, disse eu acordando.

- Já acabei, murmurou ele.

- São muito bonitos.

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.

(...)

Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me cunhos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não encontrar outro daqui até o fim do livro, vai esse mesmo. (OC I: 807)

O primeiro problema que o fragmento apresenta é determinar quando ocorre esse encontro e, como consequência, a partir de que momento Bento Santiago passa a ser Dom Casmurro. O local está bem determinado, mas o tempo é omitido. Que noite? Quando? “Uma noite destas” implica que é um fato relativamente recente, mas não há uma referência ao momento exato em que ele acontece. Casmurro, portanto, é sua condição do hoje, do tempo da enunciação, mas não se sabe desde quando.

O segundo ponto a ser assinalado é o poeta do trem, um rapaz que Casmurro conhece “de vista e de chapéu” e que, mesmo sem conhecê-lo, começa a lhe recitar versos, momento em que ele fecha os olhos num sinal de desatenção. Para Roberto Schwarz, o gesto de Casmurro denota “ligeiras escaramuças de esnobismo”:

O *gentleman* distante não destoa do modelo de civilidade européia, com seu direito à *privacy*, o costume do anonimato citadino, etc. Em contraste, a sem-cerimônia do rapaz que nem sequer tinha sido apresentado aponta a capital provinciana, o país invivível, do qual o Casmurro se queixa aos amigos elegantes, que têm hábitos de chá, camarote de teatro e casa em Petrópolis. (SCHWARZ, 1997:36)

Essa visão sociológica, do embate entre a cultura européia e a cultura provinciana é pertinente, mas é preciso salientar, também, que esse poeta que faz questão de recitar seus versos, esse autor que obriga as pessoas a ouvirem suas obras primas é uma personagem recorrente na obra de Machado de Assis. Em “A mulher de preto”, Oliveira, o poeta novel, era “um pobre candidato às musas” (OC II: 73) que insiste em ler uma comédia para Estevão. Este se mostra surdo à leitura. Oliveira, então, se retira, não sem antes recitar ao amigo, de cor, “uma fala do protagonista da tragédia, em versos duros e compridos, dando-lhe por quebra uma estrofe de uma poesia lírica, no estilo *Djinns* de Vitor Hugo” (OC II: 73). Posteriormente, publica num *a pedido* um artigo com o título de “Uma obra-prima”, cujo conteúdo versava sobre a leitura, feita na casa de Estevão, da comédia que escrevera, afirmando que o auditório profetizara nele um futuro Shakespeare.

Em “A chinela turca”, o alvo é um dramaturgo, o major Lopo Alves que, tendo padecido de achaques literários desde criança, entra para o serviço militar como um paliativo para a doença, mas não encontra lá a cura: “A doença regressou com a força dos primeiros tempos. Já agora não tinha remédio senão deixá-la, e ir simplesmente ajudando a natureza” (OC II: 296). Escreve um drama e vai a casa do bacharel Duarte, a fim de ler sua obra para o amigo que, preparando-se para ir a um baile, primeiro tenta “desviar aquele cálix de amargura, mas era difícil pedi-lo, e impossível alcançá-lo”. Em seguida, eles passam ao gabinete, pois “era indiferente, para o bacharel, o lugar do suplício”. Quando soube que o drama era composto de sete quadros, “esta indicação produziu um calafrio no ouvinte”, imaginando que “não é fora de propósito conjecturar que, se o major expirasse naquele momento, Duarte agradecia a morte como um benefício da providência”, e continua: “Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (OC II: 297).

Luís Tinoco, personagem principal de “Aurora sem dia”, é outro candidato às musas, em quem ardia uma chama poética. Vendo frustradas todas as tentativas de se tornar um poeta, reconhece como eram pífios os seus versos. Posteriormente, entra na política, o que

abandona depois, já que olha com lástima e arrependimento suas obras políticas. Finalmente, casa-se, tem filhos e torna-se um pacato lavrador, descobrindo que não era fadado para grandes destinos, na medida em que era um ridículo poeta, e talvez ainda mais ridículo orador. Nota-se, portanto, que o poeta do trem é uma retomada da galeria de poetas sem vocação da ficção machadiana.

No Capítulo I, Casmurro ordena: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo”. Para Caldwell, “a definição que ele não deseja que vejamos é esta: ‘aquele que é teimoso, implicante, *cabeçudo*’. Talvez porque pudéssemos achar que a definição padrão antiga se aplica melhor a Santiago do que aquela que ele fornece” (CALDWELL, 2002:20-21). É possível. Mas se o leitor não obedecer à ordem de Casmurro, e mostrar-se rebelde, ele pode não consultar dicionário, mas consultar um em especial: “O dicionário”. Nesse conto, o leitor vai encontrar mais do que o sentido de Casmurro... Vai encontrar Cosmografia, ministros e versos dos quais falava o rapaz do trem: o cosmos (lua), a política (ministros) e a estética (versos). Vai encontrar mais ainda. Mas não apressemos os fatos...

Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em primeiro de agosto de 1885, o conto “O dicionário” reaparece na coletânea **Várias Histórias**, de 1895. Em “O Dicionário” um tanoeiro demagogo, Bernardino, torna-se rei. Isso porque “deitou abaixo o rei; mas entrando no paço, vencedor e aclamado, viu que o trono só dava para uma pessoa, e cortou a dificuldade sentando-se em cima” (OC II: 582), bradando: “Em mim podeis ver a multidão coroada. Eu sou vós, vós sois eu” (OC II: 583).

Seu primeiro ato foi abolir a tanoaria. O segundo foi declarar que, em vez de Bernardino, passava a chamar-se Bernardão. Em seguida, encomendou uma genealogia que “em menos de uma hora o entroncou a um tal ou qual general romano do século IV, Bernardus Tanoarius” (OC II: 583). Como era calvo, decretou que todos os seus súditos também fossem calvos, por natureza ou por navalha, e fundou esse ato porque “a unidade moral do Estado pedia a conformidade exterior das cabeças”(OC II: 583). Como padecia de um calo, seu próximo ato foi ordenar que “todos os sapatos do pé esquerdo tivessem um pequeno talho no lugar correspondente ao dedo mínimo” (OC II: 583), dando aos seus súditos o ensejo de se parecerem com ele.

No segundo ano de reinado, Bernardão padeceu de uma oftalmia, e a doença levou-lhe um olho, fato que lhe revelou uma vocação poética. Um de seus dois ministros, Alfa, disse-lhe que a perda de um olho o fazia igual a Aníbal, e o segundo ministro, Ômega, “deu um passo adiante, e achou-o superior a Homero, que perdera ambos os olhos”(OC II: 583).

Na tentativa de assegurar a dinastia dos Tanoarius, Bernardão resolveu optar por um casamento. Não lhe faltavam noivas, no entanto a que mais o agradou foi Estrelada, moça bela, rica e ilustre, que cultivava a música e a poesia. A moça, resistindo à sedução do rei, resolveu que casaria, mas com aquele que lhe fizesse o melhor madrigal em concurso, pois entre seus candidatos preferia secretamente um poeta. Bernardão aceitou a cláusula “louco de amor e confiando em si: tinha mais um olho que Homero, e fizera a unidade dos pés à cabeça” (OC II: 583).

No primeiro concurso, entre vinte candidatos, o madrigal julgado superior foi o do poeta. O rei, anulando o concurso por um decreto, abriu outro, no qual não seria permitido que se empregassem palavras que tivessem menos de trezentos anos de idade. Nova vitória do mesmo poeta. Bernardão anulou esse segundo concurso e decretou que só se empregassem palavras modernas e particularmente as da moda. Mais uma vez, o poeta saiu vitorioso.

Furioso, o rei pediu aos seus dois ministros um remédio pronto e enérgico porque “se não ganhasse a mão de Estrelada, mandaria cortar trezentas mil cabeças”. Alfa e Ômega sugeriram que fossem recolhidos todos os dicionários do reino e que ficassem encarregados de compor um vocabulário novo, que sem dúvida daria a vitória ao rei. Bernardão decretou o vocabulário, e declarou que ia fazer-se o concurso definitivo para obter a mão da bela Estrelada. Deram noventa dias para o novo concurso e concorreram vinte madrigais. O melhor deles, apesar da língua bárbara, foi novamente o do poeta. Por fim, derrotado e desgostoso, o rei mandou cortar as mãos de seus dois ministros, encerrou-se oito dias na biblioteca, e “parece que última coisa que leu foi uma sátira do poeta Garção, e especialmente estes versos, que pareciam feitos de encomenda:

O raro Apeles,
Rubens e Rafael, inimitáveis
Não se fizeram pela cor das tintas;
A mistura elegante os fez eternos.” (OCII: 584)

Em “O dicionário” a referência aos pintores Apeles, Rubens e Rafael mostra uma relação estreita entre o fazer literário e a criação nas artes plásticas. No entanto, observa-se mais que isso: uma intertextualidade. Esse é o processo na análise deste conto, que se constitui num mosaico, numa rede de conexões discursivas: o fragmento que fecha a narrativa é um fragmento tomado *ipsis litteris* de “Sobre a imitação dos antigos” do poeta árcade português Correia Garção (1965):

Aquilo que pensamos: a energia
Do discurso e da frase não consiste
No feitio das vozes, mas na força:
Salvo conforme aos gárrulos trovistas,
Que não te chamam justo, sem chamar-te
Ou robusto, ou augusto, inda que sábio
Detestas a lisonja. O raro Apeles
Rubens e Rafael, inimitáveis,
Não se fizeram pela cor das tintas;
A mistura elegante os fez eternos.

Nesse poema satírico, Garção, por sua vez, recorre à Poética, de Aristóteles: “ A fábula é, pois, o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia; em segundo lugar vem os caracteres. Sucede algo parecido na pintura; se alguém misturasse na tela as mais belas cores, sem ordenamento, não nos agradaria como se tivesse esboçado uma figura em branco e preto.” (ARISTÓTELES, 2000: 44) Essa idéia de ordenamento é a noção de procedimento, dos formalistas russos, isto é, a disposição e a utilização do material verbal; na narrativa, é o enredo, a trama.

O conto machadiano, portanto, não só cria um diálogo entre Literatura e Pintura como também aproxima, no tempo e no espaço, Machado de Assis, Correia Garção e Aristóteles. Cria, ainda, um espaço intervalar, que não é nem crítica nem escritura, mas um espaço reinventado, um não-gênero.²⁵

Em “O dicionário”, a presença do fragmento do poeta Correia Garção não é uma simples alusão, não é influência passiva, mas o aproveitamento duma unidade textual abstraída do seu contexto e inserida num novo sintagma textual que tem seu sentido alterado.

²⁵ Não-gênero é um termo utilizado por Leyla-Perrone Moisés, em “Lição de casa”. Ela explica que, ao tratar da noção de escritura e da teoria da intertextualidade para especular em seguida sobre uma crítica-escritura, ela considera esta última como “gênero incerto, atópico e utópico (portanto um não-gênero)”, do qual Barthes é o representante e, ao mesmo tempo, inspirador teórico. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 9 ed., s.d., p. 51.

Assim, a narrativa que aparentemente, na sua superfície, conta a história de um rei que vê frustradas todas as suas tentativas de vencer um concurso de madrigais, a fim de receber como prêmio uma esposa é, na sua essência, uma crítica aos poetas que reproduziam as velhas fórmulas do gênero e se compraziam no artificialismo. Nesse sentido, ao inserir no conto o fragmento de Correia Garção que, por sua vez, remete a Aristóteles, Machado de Assis ratifica este último. Aristóteles afirma que a beleza está “na magnitude e na ordem” (ARISTÓTELES, 2000: 46). Ao fim e ao cabo, a beleza está na trama.

O título do conto “O dicionário” não é gratuito, se considerarmos que, toda vez que o rei é derrotado no concurso, modifica o critério da competição, baseando-se na escolha das palavras que devem ser usadas como material para a elaboração dos madrigais. Primeiro, ele deixa liberdade para escolha das palavras, em seguida, decreta que só podem ser usadas palavras com mais de trezentos anos; posteriormente, que só poderão ser usadas palavras modernas, até que, por fim, exige que só se usem palavras que constam de um novo dicionário, elaborado por Alfa e Ômega, ministros que, como eles mesmos explicam, estavam designados pelos nomes “para as coisas que respeitam à linguagem”. Após recolher todos os dicionários do reino e encarregar os dois ministros de comporem um vocabulário novo, o rei, finalmente, é derrotado pelo poeta.

Machado já vislumbrava uma crítica que Mikhail Bakhtin (1992) faria no século seguinte. Ao considerar a palavra como um fenômeno ideológico por excelência, presente em todos os atos de compreensão e de interpretação, o filósofo marxista já refutava a idéia da palavra isolada, enquanto sinal gráfico, afirmando que “o que faz da palavra uma palavra é sua significação” (BAKHTIN, 1992: 49) e essa significação depende de contexto. Para ele, a língua, enquanto produto acabado, enquanto sistema estável, “apresenta-se como um depósito inerte, tal como a lava fria da criação lingüística, abstratamente constituída pelos lingüistas com vistas à sua aquisição prática como instrumento pronto para ser usado” (BAKHTIN, 1992: 52). Ao contrário, se o que faz da palavra uma palavra é sua significação, o sentido da palavra é totalmente determinado pelo seu contexto, e há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis. Para Bakhtin, o problema principal da semântica é conciliar essa polissemia da palavra com sua unicidade, problema que, para ele, só será resolvido através da dialética (diálogo). Ele afirma que os lingüistas têm uma atitude diametralmente oposta à atitude da viva compreensão que caracteriza os falantes empenhados num processo de

comunicação verbal. Isso porque, quando o filólogo-lingüista alinha os contextos possíveis de uma palavra dada, ele acentua o fator de conformidade à norma: o que lhe importa é extrair desses contextos dispostos lado a lado uma determinação descontextualizada para poder encerrar a palavra no dicionário. Esse processo de isolamento da palavra, de estabilização, de sua significação fora de todo o contexto é nocivo para a teoria do dialogismo, pois fecha o sistema da língua em si mesmo, ignorando o caráter histórico e ideológico da língua.

O nome da personagem feminina em “O dicionário”, ‘Estrelada’ é significativo. Se levarmos em consideração, em primeiro lugar que, segundo a simbologia, estrela remete ao múltiplo. Em segundo lugar, que é possível estabelecer uma analogia entre as palavras (no discurso, no texto) e as estrelas. Padre Antonio Vieira, pregador do período Barroco, já comparava as estrelas às palavras chamando a atenção para o fato de que o discurso sempre tem algo em aberto, que precisamos buscar:

Como hão de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras. Assi há de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo: as estrelas são muito distintas e muito claras e altíssimas. O estilo pode ser muito claro e muito alto, tão claro que o entendam os que não sabem, e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem (...) (VIEIRA, 2002: 27).

Roland Barthes (1992) afirma que, apesar de a própria literatura ser sempre um único texto, o texto único não é acesso indutivo a um Modelo, mas entrada de uma rede de mil entradas. Penetrar por esta entrada “é visar, ao longe, não uma poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto (...)”. (BARTHES, 1992: 44)

Para Barthes, o texto deve ser comentado passo a passo, processo que renova suas entradas, evitando estruturá-lo demais, atribuindo-lhe esse suplemento de estrutura que lhe viria de uma dissertação e o fecharia. A esse processo de abertura Barthes chama de ‘estrelar o texto’, já que, em sua totalidade, o texto é comparável a um céu, plano e profundo ao mesmo tempo, liso, sem bordos e sem referências, pois é sempre o mesmo e o novo. Assim, texto estrelado é o que proporciona novas entradas, feito de plural, múltiplo, aberto. Não é de

pouca monta o fato de Estrelada ser “moça bela, rica e ilustre”, que “cultivava a música e a poesia”: Só o texto estrelado é belo e rico, pois misteriosamente aberto e múltiplo.

Nesse conto, há um juízo de valor, na medida em que se está premiando o melhor madrigal. Notam-se, na competição, dois concorrentes: de um lado, o poeta, que vence todos os concursos; de outro, o rei, que não consegue vencer nenhum. Sempre que é derrotado, o rei usa sua autoridade e modifica os critérios do concurso de acordo com sua conveniência. Ao resolver tudo por decreto, o rei mostra-se autoritário, prepotente e arbitrário. Isso porque ele detém o poder sobre tudo, sente-se superior, um deus. Bernardão, no fundo, equivale ao Zeus de Homero às avessas. Essa afirmação pode ser justificada por dois argumentos. O primeiro deles é o fato de que, segundo Homero (2002), Zeus, nos umbrais de seu palácio, manipula dois tonéis: um só de males; outro só de bens. Se ele mistura o conteúdo dos dois tonéis, quem recebe essa mistura ora tem males ora tem sorte; porém, quem recebe somente infortúnios será fadado à infelicidade²⁶. O rei era um tanoeiro, portanto fabricava tonéis, o que explica sua opinião sobre cosmografia, de que o mundo é um imenso tonel de marmelada: se ele fabrica os tonéis, derrama dentro o que quiser, no caso, marmelada²⁷. Portanto, se Zeus tem o poder de conferir aos homens a equidade e justiça²⁸, Bernardão tem o poder de conferir vantagens para ele mesmo, pouco se importando se tem méritos ou não, daí acreditar que venceria o concurso. O segundo argumento está relacionado à maneira pela qual ele virou um rei: derrubou seu antecessor e sentou-se no trono. Segundo Edith Hamilton (1997) os gregos acreditavam que o Céu e a Terra eram os pais dos Titãs, chamados Deuses Antigos, que por muito tempo foram os deuses do universo. Eram seres enormes e com grande força, e o mais importante era Crono, que dominou os outros Titãs “até que seu filho Zeus o destronou e tomou o poder” (HAMILTON, 1997: 21). Qualquer semelhança não é mera coincidência. E o que pensa Bentinho? Que ele tem o poder sobre tudo, a ele cabe julgar e condenar de acordo com seus interesses.

Em “O dicionário”, além da arbitrariedade e do poder, há uma alusão à obediência à hierarquia, tanto no nível da história quanto no nível do discurso. Não nos referimos, no

²⁶ Ver o diálogo entre Aquiles e Príamo em HOMERO, *Iliada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, Canto XXIV, vs.520-540, p.540.

²⁷ Marmelada, aqui, é utilizado como gíria, com o sentido de uma combinação prévia e desonesta para que uma competição termine com um resultado predeterminado.

²⁸ Equidade e justiça são filhas de Zeus e Têmis, Cf. HESÍODO, *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p.157.

primeiro caso, à questão da hierarquia exercida por Bernardão, visto que, sendo rei, seria natural que fosse superior aos seus súditos. Referimo-nos especificamente aos seus ministros, Alfa e Ômega. Alfa é a primeira letra do alfabeto grego; ômega, a última. Isso, por si só já seria suficiente para estabelecer certa hierarquia entre eles.

O estudo da origem do universo é feito através da vida das estrelas. Ora... Um dos sistemas de nomenclatura, utilizado em mapas celestes, para denominar as estrelas mais brilhantes de uma constelação, é o chamado sistema Bayer, criado por Johann Bayer em 1603, no seu Atlas celeste chamado Uranometria. Esse sistema atribui a cada estrela uma letra do alfabeto grego. A estrela mais brilhante, e de primeira grandeza, seria designada pela primeira letra do alfabeto grego, alfa, seguida do genitivo em latim do nome da constelação onde a estrela se encontra²⁹; a segunda em brilho e grandeza seria designada pela segunda letra, beta; e assim sucessivamente, até chegar à última em brilho e grandeza, que seria a ômega. Estabelece-se, assim, uma ordem hierárquica nas estrelas, dependendo do seu brilho e grandeza. Se Bernardão era interessado em cosmografia, não causa estranhamento seus dois ministros se chamarem Alfa e Ômega, nem que haja uma ordem hierárquica entre eles. Do contrário, que outra razão seria suficiente para explicar, no nível do discurso, a quebra do paralelismo em “tendo-lhe dito um dos seus dous ministros Alfa, que a perda de um olho o fazia igual a Aníbal – o que o lisonjeou muito, - o segundo ministro, Omega, deu um passo adiante, e achou-o superior a Homero, que perdera ambos os olhos”? Se soubermos que são dois ministros, o correto para obedecer ao paralelismo semântico-sintático seria um/outro, e não um/segundo. Ao substituir o pronome indefinido por um numeral ordinal, o narrador deixa claro uma hierarquização, na qual, se ômega é o segundo ministro, Alfa só pode ser o primeiro, pois que são somente dois ministros. Bento Santiago tem também seus ministros. Nada ele resolve sozinho; pede respaldo ora em José Dias, ora em Capitu, ora em Escobar. De início, Alfa é José Dias, mas depois ele resolve colocar Dias no patamar de Ômega, e passa a pedir conselhos a Escobar: “Ah! Você não confiou tudo ao velho José Dias! O pobre José Dias está aí para um canto, é caju chupado, não vale nada; agora são os novos, os Escobares...” (OC I: 905). Além disso, Bernardino, ao se interessar por cosmografia, interessa-se pela origem do universo, pela sua criação³⁰, assim como Bento, que ao ficar à

²⁹ Como, por exemplo, a primeira estrela em brilho da constelação de Orion, seria alfa orionis.

³⁰ Aqui é possível estabelecer uma relação entre a criação do universo e a criação literária, na qual Bernardão trata a cosmografia como trata a poesia: de maneira tosca, irresponsável, beirando a mediocridade.

janela com Capitu, “às vezes dava-lhe notícias de astronomia” (OC I: 908) e, confessa que se não fosse a astronomia, ele não descobriria que Capitu poupara dez libras.

Nesse conto, Bernardão tenta sancionar a norma da unidade, criando um reino onde todos se parecessem, fossem idênticos a ele, um reino do mesmo, do uno: todos deveriam ser calvos como ele, todos deveriam cortar os sapatos onde o dele também era cortado, todo o reino deveria usar óculos, pois que o rei sofria de um problema de visão, e essa semelhança chega ao ápice quando ele afirma que ele é o povo, e o povo é ele (“Eu sou vós, vós sois eu”). O rei mostra-se arbitrário, não só por exigir que todos se pareçam com ele, como também por se valer da sua condição a fim de modificar os critérios do concurso de madrigais de acordo com sua conveniência, através de decretos. Assessorado pelos seus dois ministros, faz o que acha melhor para atingir seu objetivo. E não é o mesmo que Bentinho, arbitrário e prepotente em relação ao exílio de Capitu?

A recorrência a “O dicionário”, portanto, pode ser lida como uma ratificação de uma crítica ao poeta do trem, um simples candidato às musas. Mas quando a leitura de **Dom Casmurro** se desenvolve, especificamente quando o leitor chega aos capítulos LIV e LV, retoma-se “Aurora sem dia” (1871), e já não se tem tanta certeza de que é o poeta do trem o alvo das críticas.

Luís Tinoco, personagem principal de “Aurora sem dia”, pertence a uma categoria que Machado de Assis denomina “parasita literário”. Segundo o cronista (OC III: 951-956), a sociedade, por ter mais de uma afinidade com as florestas, não podia deixar de ter em si uma porção de parasitas. E a sociedade tem, e “tão perfeita, tão igual, que nem mesmo mudou de nome” (OC III: 951). Essa família, longa e curiosa, é a dos parasitas sociais. Destes, o mais vulgar e conhecido é o da mesa, mas há também parasitas em literatura, em política e na igreja.

O parasita literário é aquele sujeito que, sendo cortesão das letras, jamais alcança o favor das musas. A imprensa é o lugar onde ele acha seu alimento. Desse modo, o jornal não é propriedade nem da redação, nem do público, mas do parasita. Às vezes ele se associa a um jornal e pode até criar o seu próprio jornal. Se ele desdenha o jornal, tem ainda o livro, que ele se sente no direito de ter como todo mundo.

Até nos teatros os espectadores tinham de suportar, muitas vezes, os parasitas literários. Nesse local, eles eram recitadores que, nos intervalos, ou antes do espetáculo, aproveitavam-se do público para dizer os seus versos. Vampiros da paciência humana, seus “traços fisiológicos são especiais e característicos”, pois não podendo imitar os grandes homens pelo talento, copiam, na postura e nas maneiras, o que encontram nas gravuras e fotografias. Assumem um certo ar pedantesco, tomam um timbre dogmático nas palavras, sendo a vaidade seu espartilho. Luis Tinoco se identifica com todas essas características que Machado de Assis atribui ao parasita literário.

Logo no segundo parágrafo do conto, o narrador avisa que Luis Tinoco “possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos”, e que “um dia acordou poeta” (OC II: 220) Conseguindo publicar sua primeira produção no *Correio Mercantil* entre os *a pedidos*, conseguiu, ainda, que o jornal lhe publicasse outras produções. Criou seu próprio jornal, o *Caramanchão literário*, e escreveu um livro que, mediante muitos claros e páginas em branco, poderia dar um volume de cento e oitenta páginas, ao qual deu o título de *Goivos e Camélias*. É, ainda, um “vampiro da paciência humana”, como podemos verificar nas seguintes passagens:

Durante esse tempo, ia o poeta tirando do bolso uma aluvião de papéis. O Dr. Lemos quis esquivar-se, mas o homem era implacável; segurou-lhe no braço. Ameaçado de ouvir ler os versos na rua, o doutor convidou o poeta a ir jantar com ele.(OC II:p.224)

Quando ele se entregava à poesia, não a alheia (...) bastava-lhe a contemplação de si mesmo. Dr Lemos ia ouvindo calado com a resignação de quem suporta a chuva, que não pode impedir.

(...)

Dr. Lemos invariavelmente lia para se benzer da estéril pertinácia de Luiz Tinoco. Não havia ocasião, enterro ou espetáculo solene, que escapasse à inspiração do fecundo escritor.(OC II:225)

“Ai!” disse o Dr. Lemos consigo, adivinhando alguma leitura forçada do poema.(OC II: 226)

Quanto aos traços fisiológicos, devido à impossibilidade de imitar os grandes nomes pelo talento, o candidato às musas os imitava a partir de modelos em gravuras ou fotografias que conhecia. O Dr. Lemos encontrou o poeta algumas vezes na rua, e pôde constatar nele essa imitação “fisiológica”, pois o poeta apresentava-se:

(...) com o ar inspirado de todos os poetas novéis que se supõem apóstolos e mártires. Cabeça alta, olhos vagos, cabelos grandes e caídos; algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim um retrato de Guizot (...) (OC II:223)

Luis Tinoco é, na concepção crítica machadiana, exatamente o tipo de poeta a quem faltam todos os requisitos que deveriam ter os grandes poetas: o hábito de ler os poetas anteriores, pois seus versos podem servir de incentivo para as vocações nascentes (OC III: 806). Entretanto, se a boa poesia depende de imaginação, coisa que não faltava ao candidato às musas, por que razão ele não conseguia ser um grande poeta? Porque, para Machado, a imaginação “tem suas regras, o estro leis, e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe e Camões” (OC III: 807). Machado coloca, ainda, como condições necessárias para que se tenha um grande poeta, a correção, o gosto, e o tempo necessário para que possa surgir uma obra de arte, requisitos que o poeta novel não possuía. Quando Tinoco leu algumas estrofes com uma melopéia afetada e ridícula, mostrou que seus versos “Falavam de tudo, de morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito *ciprestes*, cerca de vinte *lágrimas*, e mais *túmulos* que um verdadeiro cemitério” (OC II: 224).

Ele não se entregava à leitura reflexiva de outras obras, mas à sua própria, citando as inscrições alheias com as próprias palavras do autor, sem que as tivesse lido nunca. Por essa razão, ele “respigava” nas produções alheias uma coleção de alusões e nomes literários, e também “não precisava ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo” (OC II: 223). Luís Tinoco não escapa de ser um entusiasta da “cultura auditiva”.

A cultura, no Brasil, segundo Costa Lima (1981), foi imposta de cima para baixo, “como parte de uma política de terra arrasada”, sendo privilégio do branco. Este “só se interessava pelas formas indígenas como maneira de melhor aculturar e destruir seu possuidor”, como a experiência do teatro jesuítico e a tradução dos catecismos. Ao mesmo tempo em que essa destruição se processava, nas primeiras cidades aconteciam conflitos entre os reinóis e os brancos de “segunda classe”, ou seja, os que nasceram aqui no Brasil e “não tinham voz de mando senão quando assimilados à administração metropolitana” (COSTA LIMA, 1981:4).

Segundo o crítico, nosso legado cultural consiste em uma cultura fundamentalmente *literária*, pois não podia vingar outra forma de expressão onde a *críticidade* é determinada e, ao mesmo tempo, amainada pelo *desenraizamento* (que é a sensação de estar no lugar errado) e pelo *moralismo*, que levam o autor a uma posição de classe e, simultaneamente, ao desprezo por tais categorias “sociológicas” e não “estéticas”. Nessa cultura, ainda, abrem-se como sulco *alternativo* o nativismo, precursor do nacionalismo, e o retoricismo, havendo ausência de uma verdadeira reflexão crítica sobre essas questões.

Durante o período colonial, a imprensa era proibida no Brasil. Não havia leitores que levassem os escritores a modificar os padrões europeus, não se podendo, portanto, falar de sistema intelectual. Quando este se forma, “já o esperam certas marcas, que só teriam sido modificadas caso as condições sociais determinantes se tornassem outras” (COSTA LIMA, 1981: 6). Antonio Candido, explica que os homens que escreveram aqui durante todo o período colonial tinham duas formações:

Ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. A sua atividade intelectual, ou se destina a um público português, quando desinteressada, ou é ditada por necessidades práticas (administrativas, religiosas, etc.)”. (CANDIDO, 1976 :90-91)

A fuga da família real para o Rio, culturalmente, foi de menor impacto. Ela apenas fez com que se trouxesse o centro para mais perto de nós. Entretanto, culturalmente, este não era propriamente um centro, mas uma sucursal das literaturas de língua inglesa e francesa. Nem mesmo pode-se pensar que, com a chegada da corte, um número maior de leitores houvesse se habituado à prática da consulta aos livros. Em vários pontos do país, as bibliotecas ou se acham legadas ao descaso ou não acusam a frequência de leitores. Até o século XIX, o público do escritor brasileiro era “mais um fantasma que uma realidade”. Formava-se uma cultura oral, “que tinha no púlpito e na tribuna os seus veículos por excelência” (COSTA LIMA, 1981: 7).

Essas considerações de Costa Lima, sobre a escassez de leitores e a oralidade de nossa cultura, já haviam sido detectadas por Antonio Candido. Ele apontou a exigüidade do público ao qual eram destinadas as obras da época que, ou se confundiam “a atividade prática, como elemento dela (sermão, relatório polêmica, catequeses), ou se fechavam em pequenos grupos

letrados, socialmente ligados às classes dominantes, com tendência conseqüente ao requinte formal”. O público era o auditório da igreja, os convivas de sarau; o meio principal de divulgação era o curso oral, “à boca pequena” (CANDIDO, 1976:91).

O escritor, no século XIX, destacava-se como orador, não importando se optava pela forma escrita, pelos artigos panfletários ou pelos poemas arrebatados, empenhando-se nas campanhas nacionais para ganhar o beneplácito imperial. Dessa maneira, embora já houvesse tipografias à disposição, no Romantismo, a literatura continuava fundamentalmente cúmplice da oralidade. Esse é um processo de cumplicidade da literatura com a oralidade, e “a maneira de converter a página escrita em forma oral consistia em oferecer uma leitura fácil, fluente, embalada pela ritmicidade dos versos iguais e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental” (COSTA LIMA, 1981:7). Quando o tema não favorecia um relaxamento do leitor, o escritor se esforçava em não cansá-lo, pois do contrário, as revistas e os jornais da família, que o público feminino e os jovens ainda não iniciados consumiam, não se interessavam mais por suas crônicas e folhetins. No que diz respeito ao livro, havia a mais absoluta liberdade, porque não eram lidos.

Quanto ao intelectual, ele foi aceito entre nós, “não enquanto agente de idéias e de aprofundamento de linguagem, mas apenas enquanto especialista no verbo fácil, na palavra comovente, como orientador de caminhos (...)” (COSTA LIMA, 1981: 8). O sistema intelectual reduzia-se à sua vertente literária, embora já funcionassem em Olinda e São Paulo, desde 1827, as academias de direito. Essas academias representavam as primeiras instituições que tinham condição de fazer uma contraposição à palavra oralizada, estabelecendo o hábito do texto escrito e a paciência de sua decifração, o que não aconteceu, já que elas legitimaram a prática da tribuna e a eloqüência.

O intelectual portanto, não era um agente de idéias, mas um especialista do verbo fácil. Tanto o letrado quanto o bacharel procuravam a linguagem do vocábulo raro e a construção arresgada. A linguagem culta “apresentava um torneio rebuscado, não para que se afastasse do público, mas, exatamente, para que fosse reconhecida como *marca de doutor*” (COSTA LIMA, 1981: 10). O intelectual se preocupava, ainda, em estar em dia com as novidades européias e era prestigiado na medida em que divulgava as idéias dominantes por lá. Fechado com seus livros, encarava como inimigo o seguidor de outros princípios, assim, “toda

discussão era ressentida como ofensa pessoal”. Desde a sua legitimação, “o sistema intelectual brasileiro se tem caracterizado pelo receio de ser original” (COSTA LIMA, 1981: 10). A palavra é escolhida e a frase é composta a fim de fazer surtir um efeito de impacto no receptor, impressionar o auditório, esmagando sua condição de diálogo, deixando-o impressionado ante tanta perícia verbal e teatralização gesticulatória. A essa cultura de persuasão sem o entendimento, da persuasão sedutora, Costa Lima dá o nome de “cultura auditiva”, que é uma cultura que se transmite “sem cadeias demonstrativas, sem que o interlocutor questione a ausência de elos, e cujo poder persuasivo visa à submissão” (COSTA LIMA, 1981: 16). Para ele, em nosso sistema intelectual, o que importa não é o arranjo interno, a combinação dos elementos mentais, mas a apresentação externa e os brasões da cultura.

Existem várias recorrências, na contística machadiana, que corroboram essa cultura auditiva, como, por exemplo, em “As bodas de Luís Duarte” (OC II: 191-203), onde num jantar, em casa de José Lemos, participa o tenente Porfírio, que

era o tipo do orador de sobremesa: possuía o entono, a facilidade, a graça, todas as condições necessárias a esse mister. A posse de tão belos talentos proporcionava ao Tenente Porfírio alguns lucros de valos; raro domingo ou dia de festa jantava em casa. Convidava-se o Tenente Porfírio com a condição tácita de fazer um discurso, como se convidava um músico para tocar alguma coisa.(...) (OC II: 194)

“A parasita azul” também apresenta seu adepto da cultura auditiva, na figura do Major Brás, na seguinte passagem:

O Major Brás tinha por costume fazer um ou dous brindes longos e eloqüentes em cada jantar de certa ordem a que assistisse. A facilidade com que ele se exprimia não tinha rival em toda a província. Além disso, como era dotado de descomunal estatura, dominava de tal modo o auditório, quem o simples levantar-se já era meio triunfo.

Não podia o Major Brás deixar passar incólume o jantar do tenente-coronel; ia-se entrar na sobremesa quando o Eloqüente major pediu licença para dizer algumas palavras singelas e toscas. (...) e o auditório preparou o ouvido para receber as pérolas que lhe iam cair da boca. (OC II: 180)

Em “Evolução”, o narrador descreve Benedito como um indivíduo que tinha na cabeça um vasto arsenal de fórmulas parlamentares:

Moralmente, era ele mesmo. Ninguém muda de caráter, e o de Benedito era bom(...) Mas, intelectualmente, é que ele era menos original. Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter as idéias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa. (OC II: 704)

O narrador diz, ainda: “Creio até que, se tivesse de optar, optaria por essas formas curtas, tão cômodas, algumas lindas, outras sonoras, todas axiomáticas, que não forçam a reflexão, preenchem os vazios, e deixam a gente em paz com Deus e os homens” (OC II: 707).

Nessa esteira, “Teoria do medalhão” pode ser considerado um tratado de cultura auditiva. Nesse conto, em que Machado de Assis faz questão de escrever abaixo do título a palavra “diálogo” (no qual, na verdade, praticamente só um fala), Janjão, ao completar vinte e um anos, recebe do pai alguns ensinamentos que o levariam ao ofício do Medalhão, ofício que o pai considera “o mais útil e cabido” (OC II: 291). Acreditando que a época normal em que se verifica o fenômeno do Medalhão se localiza entre os quarenta e cinco e cinquenta anos, o pai de Janjão lhe diz que, se o fenômeno se dá depois dos trinta anos, trata-se de uma raridade; e se acontece de se manifestar aos vinte e cinco anos, esse madrugar é privilégio de gênio.

O rapaz recebe como ensinamento que ele deve pôr todo o cuidado nas idéias que terá de nutrir para uso próprio e alheio, sendo que o melhor é não ter absolutamente idéia nenhuma, ou seja, aprender os elementos da difícil arte de pensar o pensado. Quando o filho lhe pergunta se haveria a possibilidade de adornar o estilo, o pai lhe responde que pode, mostrando-lhe o que deveria ser utilizado para tal adorno:

Podes; podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel da Denaides, as asas de Ícaro, e outras(...). Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocados jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação ou de agradecimento. *Caveant, consules* é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do *Si vis pacem para bellum*.(...) Melhor do que tudo isso (...) são as frases feitas, as locuções convencionais, as fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública. Essas fórmulas têm a vantagem de não obrigar os outros a um esforço inútil. (OC II: 291).

Essa cultura auditiva, analisada por Costa Lima e regulada pela “Teoria do medalhão” é assimilada por Luís Tinoco, e pode ser identificada em:

(..) Luis Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até às fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca. A inscrição era citada com as próprias palavras do poeta, sem que aliás Luis Tinoco o tivesse lido nunca.(OC II: 223)

A erudição política de Luís Tinoco era nenhuma (...) Os leitores compreendem facilmente que o autor dos *Goivos e Camélias* não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases, - sobretudo das frases sonoras - demorava-se nelas, repetia-as, ruminava-as com verdadeira delícia. O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido, e ele corria depressa por elas. (OC II: 230)

Quando o padrinho de Tinoco pergunta quem lhe havia ensinado fazer versos, Luís Tinoco prontamente responde: “Isto não se aprende; traz-se do berço”. Em outro momento, ratifica essa máxima, quando Dr. Lemos critica seus versos e o aconselha a estudar mais um tempo a fim de aprimorá-los. O poeta arranca os versos de Dr. Lemos num gesto soberbo de desdém e replica: “Os seus conselhos valem tanto como a opinião do meu padrinho. Poesia não se aprende; traz-se do berço.” (OC II: 222)

Talvez porque não fosse um homem que meditasse uma página de leitura, mas um leitor que procurava as grandes frases, Luís Tinoco deve ter lido José de Alencar, e se detido no trecho em que o romancista confessa que a sua vocação foi trazida do berço:

(...) mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. (ALENCAR, 1995: 23)

Se o poeta tivesse lido toda a obra e refletido sobre ela, verificaria que Alencar afirma, ainda, que completou a vocação legada pela mãe através de muita leitura e estudo, reconhecendo não ter nenhuma superioridade intelectual, mas uma assídua aplicação e maior desejo de aprender, o que lhe valeu um “honroso cargo de ledor” nas reuniões familiares, conforme sua própria denominação. Enfim, a leitura de outros autores foi primordial para a formação do romancista. Ele mesmo confessa:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?

Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões. (ALENCAR, 1995: 23)

Em “Instinto de Nacionalidade”, Machado de Assis reconhece que a juventude literária faz dos toques nacionais da literatura “uma questão de legítimo amor-próprio”, mas observa que nem toda a juventude literária terá meditado sobre os poemas **Uruguai**, de Basílio da Gama e **Caramuru**, de Santa Rita Durão “com aquela atenção que tais obras estão pedindo”. É exatamente isso que acontece com Luís Tinoco, pois ele “Lera casualmente alguns dos salmos do Padre Caldas, e achou-os soporíferos; falava mais benevolmente da “Morte de Lindóia”, nome que ele dava ao poema de J. Basílio da Gama, de quem só conhecia quatro versos” (OC II: 223). Luís Tinoco, quando falava sobre a “Morte de Lindóia”, talvez estivesse se referindo ao poema épico do arcadismo **Uruguai**, mais precisamente ao episódio do suicídio da heroína indígena Lindóia, episódio que, provavelmente, seja o que ele deve ter lido somente quatro versos.

Outra observação de Machado, em “Instinto de Nacionalidade”, diz respeito à pressa com que os novos poetas produzem poesia. Ele concorda que a nova geração poética é cheia de fervor e convicção, mas que, ao mesmo tempo, há na juventude poética “um prurido de escrever muito e depressa”, e disso tira-se glória, aplausos, mas são momentâneos, pois a precipitação não afiança ao poeta muita vida a seus escritos. O protagonista de “Aurora sem dia” é um desses poetas sobre os quais Machado fala, pois sua pressa de escrever poesia é claramente mostrada quando ele, conversando com o Dr. Lemos, explica sobre a sua “Flor Pálida”: “fiz aquela poesia em meia hora, e não emendei nada. Acontece-me isso muita vez”. Essa pressa está latente ainda nas seguintes observações do narrador:

O rapaz atirou-se ao papel com ardor e perseverança, e entre as seis horas e as nove, tinha produzido um soneto.(OC II: 220)

Daí a dois dias, nova composição, e desta vez saiu uma longa ode sentimental em que o poeta se queixava à lua do desprezo em que o deixara a amada.(OC II: 221)

Tinoco entrou a escrever como quem se despedia da vida.(OC II: 222)

Ao cabo de cinco meses tinha Luís Tinoco produzido uma quantia razoável de versos, e podia, mediante muitos claros e páginas em branco, dar um volume de cento e oitenta páginas.(OC II: 223)

O que Luís Tinoco ambicionava não era a qualidade da obra, mas o prestígio que ela poderia lhe oferecer e a extensão que ela alcançaria depois de pronta. Para ele, qualquer crítica que se fizesse a suas obras referia-se não à qualidade, mas à quantidade:

- Li há dias um papelucho, que eu era um alinhavador de ninharias. Percebi a intenção. Acusava-me de não meter ombros a obra de maior fôlego. Vou desmentir o papelucho: estou escrevendo um poema épico!

(...)

- Tem dez cantos, cerca de dez mil versos (...) (OC II: 226)

Com a convicção de que era realmente um poeta talentoso, aos que não o respeitavam enquanto poeta, ele dizia que a posteridade o vingaria, pois afinal, o que interessava mesmo ao poeta era ser conhecido, ter seu nome num jornal, ficar importante a qualquer preço, como sugerem os trechos a seguir:

Pouco tempo depois saíram a lume os *Goivos e Camélias*, que todos os jornais prometeram analisar mais de espaço.

(...)

Esta obra monumental passou despercebida no meio da indiferença geral. Apenas um folhetinista do tempo escreveu a respeito dela algumas linhas que fizeram rir a toda a gente, menos o autor, que foi agradecer ao folhetinista. (OC II:225)

(...) começava a arder-lhe uma chama poética. Não se sabe como começou aquilo. Naturalmente os louros alheios entraram a tirar-lhe o sono.

(OC II:220)

Nenhuma mãe contemplou o filho recém-nascido com mais amor do que o rapaz leu e releu a produção poética, aliás decorada de véspera. Afigurou-se-lhe que todos os leitores do *Correio Mercantil* estavam fazendo o mesmo; e que cada um admirava a recente revelação literária, indagando de quem seria esse nome até então desconhecido.(OC II:221)

Luis Tinoco não era e nem seria um grande poeta, o máximo que ele poderia conseguir era ser “um excelente trovador de salas”, pois suas produções eram compostas de “imagens safadas, expressões comuns, frouxo talento e nenhuma arte” (OC II: 222). Tempos depois, em 1897, Sílvio Romero iria se referir a Machado, utilizando-se da mesma idéia que o narrador de “Aurora sem dia” fazia de Luís Tinoco, só que com outras palavras: “Esse Machado de Assis é um doce poeta de salão” (ROMERO, 1992: 82).

“Aurora sem dia” é uma crítica de Machado de Assis aos poetas que surgem na literatura, não por talento ou por vocação, mas por convicção e vontade de se promover.

Enfim, é uma crítica aos “parasitas literários” que existiam, que se proliferavam no seu tempo, nada acrescentando à literatura nacional. Machado critica, também, um dos valores muito comuns da América Latina, na segunda metade do século XIX: a condição de escritor como objeto de grande consideração social. Segundo José Guilherme Merquior, a condição de escritor foi “uma posição cobiçada por muitos filhos da classe média”. Ele afirma que

Um rápido olhar sobre a origem social dos principais autores literários do período pós-romântico revela que a percentagem dos escritores saídos da classe média, e até mesmo da baixa classe média, aumentou consideravelmente em relação à era romântica (MERQUIOR, 1979: 107).

Cita como exemplos Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Fagundes Varela e Castro Alves, todos pertencentes a famílias de fazendeiras ou abastadas. Mas ressalta que Machado de Assis era filho de um pintor de paredes, Cruz e Souza um negro alforriado; e Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, Sílvio Romero ou Lima Barreto vinham todos de lares remediados, e de uma classe social bem inferior à de seus contemporâneos Joaquim Nabuco, Graça Aranha ou Eduardo Prado.

Ainda segundo ele, para esses *self-made men*, a vitória nas letras equivalia a uma promoção social. A utilização de poéticas rebuscadas e exigentes desempenharam o papel de títulos de nobreza, quando o literato de origem obscura era reconhecido como virtuoso no manejo delas. Portanto, quanto mais difícil o estilo, mais valorizada era a capacidade intelectual do escritor. Aponta, ainda, um defeito no conjunto literário da época pós-romântica: “a tendência a comprometer a vitalidade do estilo por meio de um emprego ornamental, mais do que analítico, dos motivos formais e ideológicos da época” (MERQUIOR, 1979:108), principalmente com versos opulentos, mas ociosos. Só escapam dessa crítica poucos escritores: Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Raul Pompéia ou Euclides da Cunha. Com certeza, Luís Tinoco não estaria nessa relação.

“Aurora sem dia” mostra, portanto, um poeta novel que acreditava ter talento para a lírica, o que pode se assemelhar ao poeta do trem. No entanto, quando a leitura do conto termina, começamos a notar que algumas características do fazer literário de Tinoco são parecidas, se não iguais às de Bentinho.

Na impossibilidade de imitar os grandes nomes pelo talento, o “candidato às musas” Tinoco os imitava a partir de modelos em gravuras ou fotografias que conhecia; Bento, ao planejar beber o café envenenado, tenta imitar Catão que, antes de se matar, lera e relera um livro de Platão. Mas ele não tem Platão, “mas um tomo truncado de Plutarco”, e chega à conclusão de que

Um dos males da ignorância é não ter este remédio à última hora. Há muita gente que se mata sem ele, e nobremente expira; mas estou que muito mais gente poria termo aos seus dias, se pudesse achar essa espécie de cocaína moral dos bons livros. Entretanto, querendo fugir a qualquer suspeita de imitação, lembra-me bem que, para não ser encontrado ao pé de mim o livro de Plutarco, nem ser dada a notícia nas gazetas com a da cor das calças que eu então vestia, assentei de pô-lo novamente no seu lugar, antes de beber o veneno. (OC I: 933-934)

Embora Bentinho demonstre erudição, identifica-se a falta de bons livros na sua vida, ele, que tem um discurso recheado de referências aos grandes nomes da Literatura, da Filosofia, não acha em casa nenhum bom livro. Ele assume sua ignorância, mas simula que seu temor é que a cor das calças virasse notícia de jornal.

Tinoco não se entregava à leitura reflexiva de outras obras, mas à sua própria, citando as inscrições alheias com as próprias palavras do autor, sem que as tivesse lido nunca. Como Bentinho que, quando vai ao teatro, confessa: “Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência” (OC I: 932). Ou quando encontra um colega seminarista, que lhe pergunta se lembrava de pelo menos um pedaço do seu *Panegírico de Santa Mônica*, comenta: “Vinte e seis anos de intervalo fazem morrer amizades mais estreitas e assíduas, mas era cortesia, era quase caridade recordar alguma lauda; li uma delas, acentuando certas frases para lhe dar a impressão de que achavam eco na minha memória” (OC I: 863).

Se Luís Tinoco estava convicto de que estava fadado para grandes destinos”, Bentinho pensava: “Ia ser poeta, ia competir com aquele monge da Bahia, pouco antes revelado, e então na moda; eu, seminarista, diria em verso as minhas tristezas, como ele dissera as suas no claustro” (OC I: 864), logo ele também pensa no prestígio que a criação poética traria. Com a convicção de que era realmente um poeta talentoso, Tinoco “um dia acordou poeta”. Bentinho, ao contar um soneto que escrevera no seminário, explica: “Como e porque 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 de verso, pensei em compor alguma cousa, um soneto” (OC I: 863), e sobre o verso que escrevera, diz: “francamente, achava-o bonito”, “Sem vaidade, e falando como se fosse de outro, era um verso magnífico. Sonoro, não há dúvida”, “Naquela ocasião achei-o sublime” (OC I: 864), “A sensação que tive é que ia sair um soneto perfeito” (OC I: 865).

A perseverança com que Luis Tinoco se atira ao papel é a mesma perseverança que Bentinho mostra quando, no tempo do seminário, teve o seu Panegírico, mostrando que, sobre o aspecto formal dos sonetos, ele só sabe que tem quatorze versos:

Decorei bem o verso e repetia-o em voz baixa, aos lençóis; francamente, achava-o bonito, e ainda agora não me parece mau:

Oh! Flor do céu! Oh! Flor cândida e pura!

(...) Então adverti que os sonetos mais gabados eram os que concluíam com chave de ouro, isto é, um desses versos capitais no sentido e na forma. Pensei em forjar uma de tais chaves, considerando que o verso final, saindo cronologicamente dos treze anteriores, com dificuldade traria a perfeição louvada; imaginei que tais chaves eram fundidas antes da fechadura. Assim foi que me determinei a compor o último verso do soneto, e, depois de muito suar, saiu este:

Perde-se a vida, ganha-se a batalha!

(...) Recitei uma e muitas vezes a chave de ouro; depois repeti os dous versos seguidamente, e dispus-me a ligá-los pelos doze centrais.(OC I: 864)

Depois de considerar que a flor poderia ser Capitu, ou a justiça, ou a liberdade, opta pela caridade, repete os dois versos e, para ter inspiração, ele diz: “evoquei alguns sonetos célebres, e notei que os mais deles eram fáclimos; os versos saíam uns dos outros, com a idéia em si, tão naturalmente, que se não acabava de crer se ela é que os fizera, se eles é que a suscitavam” (OC I: 865). Mas, como pode evocar alguns sonetos célebres alguém que não conhecia a Aurora e nem os velhos poetas?

Nenhuma mãe contemplou o filho recém-nascido com mais amor do que o autor de *Goivos e Camélias*, Bentinho também trata o soneto como um filho, pois escreve com “alvorço da mãe que sente o filho, e o primeiro filho” (OC I: 864). A erudição de Luís Tinoco era nenhuma, e não meditava uma página de leitura. E qual era a erudição de Bentinho? Seu grande exemplo de cultura, José Dias, “era lido, posto que de atropelo, o bastante para divertir ao serão e à sobremesa, ou explicar algum fenômeno, falar dos efeitos do calor e do frio, dos pólos e de Robespierre” (OC I: 812), e sua erudição “não avultava muito mais que a sua homeopatia de Cantagalo” (OC I: 839).

Bentinho aprendeu “em casa as primeiras letras, latim e doutrina” (OC I: 817). Embora afirme que José Dias cuidava de seus livros e afirme, ainda, que Capitu: “Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar” (OC I: 839), não se sabe que romances são esses, até porque, quando recebe a visita de Escobar, ele mostra ao amigo “os poucos livros que possuía” (OC I: 881).

Os poetas ele não conhecia, pois ao pentear Capitu, ele não pede que os cabelos da menina fossem longos como a Aurora “porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois” (OC I: 842), mas depois quando? Confessa que não conhecia a violação de Lucrecia e “Dos romanos apenas sabia que falavam pela artinha do padre Pereira e eram patrícios de Pôncio Pilatos” (OC I: 847). Quando fala das éguas iberas, ele não afirma que leu efetivamente: “Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento (...)” (OC I: 850). Se na infância estudava latim e doutrina, depois só lê jornais e autos: “Na manhã seguinte, acordei livre das abominações da véspera; chamei-lhes alucinações, tomei café, percorri os jornais e fui estudar uns autos” (OC I: 923). “Vieram os jornais do dia: davam notícia do desastre e da morte de Escobar, os estudos e os negócios deste, as qualidades pessoais, a simpatia do comércio, e também falavam dos bens deixados, da mulher e da filha” (OC I: 928); “mas não me escapava ao domingo, no gabinete, quando eu me achava entre jornais e autos” (OC I: 931).

As características de Luís Tinoco, que eram semelhantes às do poeta do trem transferem-se, a partir de agora, para Bentinho. Isso se ratifica quando Machado, em sua crítica, observa que há na juventude poética “um prurido de escrever muito e depressa” e é exatamente a lírica enquanto prurido que o filho de D. Glória sente no seminário, quando resolve escrever um soneto: “A insônia, musa de olhos arregalados, não me deixou dormir uma longa hora ou duas; as cócegas pediam-me unhas, e eu coçava-me com alma” (OC I: 863-864). E mesmo que Bentinho não consiga escrever seu soneto, reconhecendo que trabalhara em vão, não tendo uma produção quantitativamente igual à de Tinoco, ele conclui:

Mas, como eu creio que os sonetos existam feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão metafísica, dou esses versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta. (OC I: 864).

É para a roça que Luís Tinoco vai, depois de verem frustradas as carreiras de poeta e político. É num estabelecimento rural, que Dr. Lemos vai encontrá-lo, transformado num honrado e pacato lavrador.

Ora, se na juventude Bento foi acometido de um prurido de escrever, por que ele faz questão de afirmar que “Esta sarna de escrever, quando pega aos cinqüenta anos, não despega mais” (OC I: 862)? Por que o interesse em fazer com que o leitor acredite que sua autobiografia é uma “sarna de escrever” que o acomete aos cinqüenta anos, se a sarna não pegou aos cinqüenta anos, mas é uma recaída da sarna da juventude? Quando ele afirma que “Na mocidade é possível curar-se um homem dela”, toma como exemplo, para fortalecer sua tese, um companheiro do seminário, que compôs versos à maneira de Junqueira Freire, ordenou-se, e não compôs mais nada, porque considerou que seus versos “Foram cócegas da mocidade; coçou-se, passou, estava bom” (OC I: 862). Nesse sentido, Bentinho não conseguiu se “coçar” de maneira eficiente? Mesmo que tenha desistido de escrever seu soneto, não tinha se curado completamente, pois é o próprio narrador quem diz: “Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz” (OC I: 865). Conclui-se que, não só Bentinho na juventude era uma espécie de Luís Tinoco, como ele continuou, até o momento da enunciação, da escritura da sua autobiografia, já Casmurro, semelhante ao poeta novel. Assim, a “sarna de escrever” não é uma doença senil, mas um mal que o acomete desde os tempos de seminário. Essa intraseção entre **Dom Casmurro**, “O dicionário” e “Aurora sem dia” deixa explícito que toda a carga erudita que o narrador de **Dom Casmurro** faz questão de mostrar que possui, não passa de uma farsa.

Quem escreve o romance é Casmurro, mas não é possível que ele tenha lido Machado, pois que é invenção do escritor fluminense. Sendo assim, como se explica a presença desses contos no romance? A única explicação possível é que essa voz é do autor implícito Machado de Assis, que não deve ser confundida com a voz do autor/personagem Casmurro, que é o autor da autobiografia ficcional. E agora, essa questão abre para outra: o problema da autoria. O que é colocado, aqui, é o problema do autor. O autor, para Roland Barthes, “é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da

‘pessoa humana’” (BARTHES, 1995: 49). Para Michel Foucault, a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade” (FOUCAULT, 1992: 46). Quando se examina a autoria, reexaminam-se os privilégios do sujeito, indagam-se as condições e as forma que regem seu aparecimento na ordem do discurso. Isso porque não se exerce a função autor da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as culturas, por isso, o estudo de autoria de um texto leva sempre à reflexão sobre o sujeito do discurso.

Wayne Booth (1980) analisou o autor em três categorias: o autor implícito, o narrador dramatizado e o narrador não dramatizado, a fim de examinar os processos que podem ser substituir o relato direto do narrador. Booth valoriza os procedimentos dissimulados da retórica, afirmando que, em vez de apagar a voz do autor, mostram sua complexidade. Afirma, ainda, que qualquer tentativa de apagar a presença do autor no texto torna-se inviável – “nunca se pode silenciar a voz do autor. E isso é precisamente um dos motivos por que lemos ficção” (BOOTH, 1980: 77). Nem no drama isso é possível, pois, para ele, a dramatização cênica é produto de um discurso, de uma retórica. Além disso, as emoções e juízos do autor implícito são precisamente a matéria de que é feita a grande ficção, por isso, ele não acredita em imparcialidade do autor: “não há autor que consiga criar uma obra revelando completa imparcialidade” (BOOTH, 1980: 95).

Na medida em que não se pode silenciar a voz do autor, Booth adota a categoria do autor implícito, que é quem possibilita que se identifique a presença do autor. Este se revela como um produto de uma pessoa que escolheu, calculou, e não uma existência autônoma. O autor implícito escolhe, consciente ou inconsciente, aquilo que lemos; “inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem” (BOOTH, 1980: 92).

É o que se pode identificar em **Dom Casmurro**. Mesmo criando o autor Casmurro, a voz do autor implícito Machado de Assis emerge no discurso do narrador da autobiografia. Dá-se, no romance, o que Mikahil Bakhtin denomina heteroglóssia, que existe quando há diferentes tipos de visão ou diferentes sistemas em interação, que vai levar ao dialogismo, criando um campo onde, ao invés de o discurso do narrador ser o suporte dos demais discursos, ele se confunde com a voz do autor. O que torna o discurso da narrativa heterogêneo. Com a teoria do dialogismo, Bakhtin descentraliza a voz narradora única,

monológica. Segundo essa teoria, ainda, o romance não só conta uma história, mas fala. Para Bakhtin, todo romance deveria ser lido como um texto *entre aspas*, pois a enunciação reproduzida nele não é emissão de uma voz narradora, mas transmissão do discurso de outrem citado pelo autor. Logo, discurso direto é enunciação tanto dos personagens quanto do autor-narrador, a única particularidade é que é citação direta de uma voz. A voz da ópera.

Duas vozes ecoam no romance, cada uma com sua visão dos fatos relatados. Casmurro diz uma coisa, o autor implícito Machado de Assis diz outra. O que é pior... O autor/Casmurro escreve e o autor implícito toma posse da pena e subverte a escritura. É a teoria da ópera que vigora: “Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda” (OC I: 816). Se duas vozes aparecem, é preciso que se questione: quem, afinal, responde pelo livro? Quem é o pai da narrativa? Mais uma vez a questão da paternidade vem à tona.

A intertextualidade corrobora a idéia de que a erudição de Bentinho era uma farsa, na alusão a **Manon Lescaut**: “Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Dês Grioux (e mais era Dês Grioux) não pensava ainda na diferença dos sexos” (OC I: 842). O leitor, se é que identificou essa intertextualidade, ou se não leu o romance, mas sabe do que ele trata, conclui logo que há uma referência ao fato de dês Grioux, protagonista do romance de Padre Prévost, ter sido levado à perdição pela sua amante Manon, assim como Bentinho será levado à perdição por Capitu. Se o leitor se limitar a ler o prefácio, conhecerá o enredo, pois o autor avisa que o leitor identificará,

na conduta de dês Grioux, um terrível exemplo da força das paixões. Vou descrever um jovem cego à luz da razão, que recusa ser feliz para se precipitar voluntariamente ao abismo dos maiores infortúnios; que possuindo todas as qualidades com que os homens podem nobilitar no mundo, prefere, espontaneamente, uma vida obscura e vagabunda, a todos os favores da Natureza e da Fortuna; que prevê todas as suas desgraças sem as querer evitar; que as sofre e é por elas esmagado, sem ao menos tirar partido dos conselhos e lenitivos que incessantemente lhe oferecem e que podem a todo momento pôr um termo em seus males; enfim, um caráter ambíguo, uma amálgama de virtudes e de vícios, um contraste perpétuo de bons sentimentos e ações condenáveis. Tal é o fundo do quadro que apresento. (Prévost, 1947: 4)

Mas se o leitor se dispuser a ler o romance, vai entender melhor o porquê de “e mais era Des Grioux” entre parênteses aparece em **Dom Casmurro**, porque há semelhanças possíveis: primeiro, até os dezessete anos, dês Grioux “até então nunca tinha pensado nem na diferença dos sexos, e muito menos olhado para uma mulher com mais atenção do que para

qualquer outra criatura” (PRÉVOST, 1947: 20), enquanto Bentinho, aos quinze, “conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres” (OC I: 821); segundo, que Manon Lescaut era de uma família plebéia, classe social inferior à de dês Grioux, assim como Capitu pertence a uma classe social inferior a de Bentinho. Mas há mais diferenças que semelhanças.

A diferença mais latente é que dês Grioux confiava em Manon, mesmo que as evidências mostrassem o contrário. Numa ocasião, quando volta rápido para casa, e demoram a lhe abrir a porta, a rapariga que trabalhava para ele começa a chorar e confessa que “Manon a havia proibido de abrir a porta até que o senhor de B... saísse pela outra escada que dava para o gabinete” (PRÉVOST, 1947:28), e ele pensa: “Parecia-me por tal forma impossível que Manon me traísse, que temia injuriá-la com tal suspeita” (PRÉVOST, 1947:29). Bentinho, ao contrário, cria evidências que o levam a desconfiar da integridade moral de Capitu.

Aos dezessete anos, dês Grioux terminava os estudos de filosofia em Amiens, para onde seus pais o haviam mandado. Bentinho, aos dezessete anos, saía do seminário, onde passou um ano, e entrara lá depois de ter aprendido as primeiras letras, latim e doutrina com padre Cabral. Em Amiens, os mestres de filosofia apontavam dês Grioux como um exemplo a todos os discípulos, não que ele “fizesse esforços extraordinários para merecer tais elogios”, mas porque ele se aplicava ao estudo “por índole” (PRÉVOST, 1947:18). E o narrador afirma:

Fiz meus exames públicos com unânime aprovação de todos os espectadores, a ponto de o bispo, que a eles assistia, me propor abraçar a vida eclesiástica, onde decerto, dizia ele, não deixaria de adquirir mais distinção e renome do que na ordem de Malta, a que meus pais me destinavam. E tanto assim, que já me obrigavam a trazer a cruz, com o título de cavaleiro dês Grioux. (PRÉVOST, 1947: 18)

Bentinho só era considerado inteligente pela ótica de José Dias: “Chamava-me ‘um prodígio’; dizia a minha mãe ter conhecido outrora meninos inteligentes, mas que eu excedia a todos esses” (OC I: 832). De volta a sua casa, em Saint Denis, depois que o irmão o seqüestra a pedido do pai, pois teve conhecimento de que o filho virara amante de uma moça pouco confiável, dês Grioux leu novamente todos seus autores prediletos:

Adquiri um gosto infinito pelo estudo. O senhor verá, mais tarde, a utilidade que disto resultou para mim. A experiência que me dera o amor fez com que eu percebesse muitos trechos de Horácio e Virgílio, que até então me eram obscuros. Fiz um comentário amoroso ao quarto livro da *Eneida*, que ainda hoje penso em publicar, e julgo que os leitores ficarão satisfeitos com a obra. – mas ah! – dizia eu ao escrevê-lo – era de um coração como o meu que a fiel Dido precisava. (PRÉVOST, 1947: 39-40)

Bentinho não leu nem Horácio nem Virgílio, e não há referência a nada que ele tenha escrito, a não ser dois versos de um soneto, que não terminou. Quando dês Grioux é mandado para o seminário, o hábito eclesiástico substituiu a cruz de Malta, e o nome do padre dês Grioux é substituído pelo de cavalheiro, o narrador comenta: “Apliquei-me com tanto afã ao estudo, que em poucos meses fiz progressos extraordinários. Nele empregava grande parte da noite, e não perdia um instante do dia. Minha reputação formou-se tão brilhantemente que já me felicitavam pelas dignidades que eu não podia deixar de obter; e sem que eu o solicitasse, meu nome foi inscrito na lista dos benefícios eclesiásticos” (PRÉVOST, 1947: 43). Bentinho, no seminário, só pensava na hora de sair de lá, e no momento em que José Dias vai visitá-lo, ao deparar-se com dois lentes que passavam, pede-lhes notícias do menino, recebe como resposta: “- Por ora nada se pode afiançar, disse um deles, mas parece que dará conta da mão” (OC I: 870).

E quando o senhor Lescaut sugere a dês Grioux que tentasse os azares do jogo, sacrificando uma dezena de francos para adoçar a boca aos seus associados, ele confessa: “Por maior que fosse minha repugnância em enganar alguém, deixei-me arrastar por uma cruel penúria” (PRÉVOST, 1947: 64). Bento não demonstrava qualquer repugnância em enganar quem quer que fosse. Portanto, estabelece-se uma diferença de erudição entre as duas personagens, com grande vantagem para a personagem do romance francês. Nesse caso, a referência a **Manon Lescaut** ratifica a falta de erudição de Bento Santiago, o que aproxima Bento, portanto, de Luís Tinoco.

Bentinho não sabia montar, mesmo tendo nascido na roça, de onde saiu com dois anos. Mesmo que fosse costume da época, e confessa que tinha medo de cavalo: “Tinha medo ao cavalo. Tio Cosme pegou em mim e escanchou-me em cima da besta” (OC I: 813). O cavalo era relacionado ao namoro, e passa de cavalo à besta, um dos nomes do Diabo. Quando ele começa as lições de equitação, disseram: “Agora que ele vai namorar deveras” (OCI: 813). No Capítulo LXXIII, ele retoma o tema:

Era uso do tempo namorar a cavalo. Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia um de seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem duas coisas, um cavalo e uma namorada”. Relá Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia no Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! Tudo se perde na noite dos tempos! (OC1: 882).

No primeiro caso, a personagem é Hipólito, da peça é **O Crédito** de José de Alencar, no segundo, é o poema Namoro a cavalo, de **A lira dos vinte anos**, de Álvares de Azevedo. Nos dois aparece o costume de se namorar a cavalo. Mas estes textos falam mais do que isso, pois têm, em **Dom Casmurro**, outro significado, constituindo um processo intertextual. **O crédito** mostra como as mulheres se vêem a elas mesmas e como os homens as vêem:

Cristina – Por isso nós fazemos o mesmo com os vestidos e os chapéus; as modas são os nossos negócios.

Oliveira – Justamente.

Julieta – mas nós, quando nos ocupamos em escolher o que é elegante e bonito, é para parecermos bem a seus olhos; enquanto que eles só pensam nos seus cálculos e em suas contas. (ALENCAR, 1987: 104)

Rodrigo – É difícil! Mas enfim!... Não sei em que livro li que Deus, querendo proteger a mulher contra as seduções deste mundo, viu-se em sérios embarços; não podia dar-lhe a bondade infinita porque fazia dela um anjo; não podia dar-lhe a força e a razão porque fazia dela um homem.(ALENCAR, 1987: 122)

Rodrigo – Nem todas as mulheres se casam, é verdade, mas todas desejam casar. (ALENCAR, 1987: 130)

Rodrigo – Sim porque o amor é a razão da mulher (ALENCAR, 1987: 153)

D. Antonia – Escuta, Julieta; nós as mulheres vivemos de sacrifícios; devemos dar a felicidade e não procura-la para nós. Deus assim o quis; é menos doce, porém é mais nobre e mais generoso. O Oliveira te ama... Tu aceitaste o seu amor...(ALENCAR, 1987: 127)

O drama mostra, ainda, a importância de um pai na vida de um homem: “Rodrigo – Não lamento essa perda; com a educação que me deu, meu pai deixou-me a melhor herança, e a maior riqueza deste mundo” (ALENCAR, 1987: 134). O poema de Álvares de Azevedo apresenta, na terceira estrofe, a usurpação de uns versos, a usurpação da paternidade do fazer literário: “Todo o meu ordenado vai-se em flores/.E em lindas folhas de papel bordado, Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,/ Algum verso bonito... Mas roubado” (AZEVEDO, 1994: 79). É

a questão da paternidade que aparece, mesmo que o tema em questão seja a relação entre o namoro e o cavalo.

Chamo a atenção para essa referência ao medo de Bentinho de montar. Primeiro, já assinala que esse medo tem relação com a figura da mulher diabólica, agora, levanto uma questão: não seria esse medo e essa insistência em falar em cavalos uma referência ao regime republicano que se instalara no país? Afinal, o quadro que representa a proclamação da República, pintado por Henrique Bernardelli, no ano seguinte, retratando o Marechal Deodoro da Fonseca, é “totalmente dominado pela imagem equestre do Marechal, que ocupa todo o primeiro plano. (...) O estilo do quadro é o da clássica exaltação do herói militar, elevado sobre os comuns mortais montando fogoso animal” (CARVALHO, 1998: 40). É possível...

A sociedade carioca, no alvorecer da modernidade, abria-se à cultura européia, mas mantinha ainda, um provincianismo. Nota-se a ausência de fortes tradições, a indigência educativa do meio e o afastamento entre uma pequena parcela nutrida de pensamento europeu e uma grande maioria desprovida de qualquer cultura. Há uma disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu. A colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o homem livre, na verdade dependente, “cuja caricatura é o agregado”. Nem proprietários nem proletários, “seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande” (SCHWARZ, 1992: 16). Mudam-se as características da cidade: procura-se reproduzir no Rio de Janeiro a vida das residências européias, com características urbanas, importam-se costumes franceses, o capitalismo cria relações de dependência, e o que importa é o poder do dinheiro, o lucro.

A modernidade vê, ainda, a experiência da fragmentação da identidade e da não linearidade do tempo, fruto de uma vivência numa cidade que crescia aceleradamente, quando o carioca passa a conviver com a realidade da gente anônima: a multidão. Agora é a aparência que conta, quando muito, a opinião pública, pois o ponto de vista que vale será sempre o do indivíduo, segundo seus próprios interesses, numa forma de corrigir os infortúnios que a sociedade lhe impõe. Verdade e erro são valores arbitrários que podem ser trocados de acordo com os interesses de cada um. Viver é lutar, e amor é interesse. As relações paternalistas em

Dom Casmurro abarcam o proprietário (D. Glória) e o agregado (José Dias), os escravos, vizinhos que devem obrigações (Pádua), comensais (padre Cabral), parentes (tio Cosme e tia Justina), conhecidos que aspiram à proteção, ou ainda pessoas que simplesmente sabem da importância ou da fortuna da família, o que já é suficiente para que sejam respeitados.

Passo a tratar, agora de que maneira os moradores de Matacalvos resistem a mudanças, mantendo os valores paternalistas e os privilégios dos dominadores em detrimento dos dominados, numa eterna luta entre o velho e o novo.

Tio Cosme vivia com D. Glória desde que ela enviuvou. Gordo e pesado, tinha a respiração curta e os olhos dorminhocos. Contam, não se sabe quem, que em rapaz foi aceito de muitas damas, além de partidário exaltado, em contraposição aos olhos dorminhocos de hoje, mas o tempo levou-lhe o ardor político e sexual, e a gordura acabou com o resto das idéias públicas e específicas. Agora “só cumpria as obrigações do ofício e sem amor. Nas horas de lazer vivia olhando ou jogava. Uma ou outra vez dizia pilhérias” (OC I: 813). Formado para “as serenas funções do capitalismo”, ele não enriquecia no foro. Tinha escritório na “antiga” Rua das Violas, perto do júri, que era no extinto Aljube. José Dias foi “dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo” (OC I: 810). D. Glória mantinha uma sege antiga, obsoleta, de duas rodas, estreita e curta com duas cortinas de couro na frente, e cada cortina tinha um óculo, que manteve guardada por razões exclusivamente sentimentais: era a lembrança do marido, e o narrador completa:

Tudo o que vinha de meu pai era conservado como um pedaço dele, um resto da pessoa, a mesma alma integral e pura. Mas o uso, esse era filho também do carrancismo que ela confessava aos amigos. Minha mãe exprimia bem a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéias, velhas modas. Tinha o seu museu de relíquias, pentes desusados, um trecho de mantilha, umas moedas de cobre datadas de 1824 e 1825, e, para que tudo fosse antigo, a si mesma se queria fazer velha; mas já deixei dito que, neste ponto, não alcançava tudo o que queria. (OC I: 893)

Viúva aos trinta e um anos de idade, ela não volta para Itaguaí, preferindo ficar perto da igreja em que o marido fora sepultado. Vende os bens e fica morando na casa de Matacalvos, onde vivera os dois últimos anos de casada. Mesmo que ainda fosse bonita e

moça aos quarenta e dois anos de idade, teimava em esconder os saldos da juventude: “Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos, em bandos, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga” (OC I: 814). Capitu também tinha o costume de guardar coisas antigas:

Já disse que era poupada, ou fica dito agora, e não só de dinheiro mas também de cousas usadas, dessas que se guardam por tradição, por lembrança ou por saudade. Uns sapatos, por exemplo, uns sapatinhos rasos de fitas pretas que se cruzavam no peito do pé e princípio da perna, os últimos que usou antes de calçar botinas, trouxe-os para casa, e tirava-os de longe em longe da gaveta da cômoda, com outras velharias, dizendo-me que eram pedaços de criança. (OC I: 909)

No caso de D. Glória, guardar coisas antigas era uma maneira de manter a figura do pai de família que morrera em casa, no caso de Capitu, guardar coisas da sua infância era um ato de resistência. Lembrava o tempo em que ela era segura e decidida. Embora vivesse “vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde manhã até à noite” (OC I: 814), o fantasma do marido ronda essa casa e todas as decisões da viúva são tomadas de acordo com as opiniões masculinas: ora José Dias, apesar de opinar obedecendo, ora Padre Cabral, ora Escobar, que lhe dá a idéia de substituir Bentinho por um órfão a fim de que a promessa fosse paga.

A recorrência dos termos “antigo” e “velho” denotam ‘a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéias, velhas modas, materializados no ato de guardar objetos obsoletos, sem uso prático. No caso de José Dias, manter o velho é manter o poder da persuasão, o poder das opiniões e do “pernóstico do pé-rapado, que vibra com a cultura dos senhores a ponto de esquecer o seu lugar, em sentido literal” (SCHWARZ, 1997: 22); no de D. Glória, o poder de mandar, pois no século XIX, “a brasileira não faz nada por si mesma, mas manda fazer” (MOREIRA LEITE, 1984: 44). Ao tratar de Paris no segundo império, Walter Benjamin observa:

Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios da vida privada na cidade grande. Busca-a entre quatro paredes, É como se fosse questão de honra não deixar de perder nos séculos, senão o rastro dos seus dias na Terra, ao menos o dos seus artigos de consumo e acessórios. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e pelúcia, que guardam a impressão de todo o contato³¹. (BENJAMIN, 1994: 43)

Em **D. Casmurro**, a manutenção de domínio é explicitada, também, a partir de uma iconografia; as imagens têm papel fundamental na trama. O narrador transita entre o código pictórico e o lingüístico. Enquanto a narrativa se desenvolve enquanto discurso, é o pictórico, o olhar que importa em determinados momentos: são as imagens dos bustos pintados nas paredes que, não conseguindo reconstituir o passado, sugerem a Casmurro que ele narre sua vida. É o retrato da mulher de Gurgel que mostra semelhanças entre a mãe de Sancha e Capitu. É o retrato de Escobar, ao pé do retrato de D. Glória, que fala “como se fosse a própria pessoa” e faz com que Bento rejeite a ‘figura’ da mulher do amigo, chamando a ele mesmo desleal. É o momento em que Bento e Capitu olham para a fotografia de Escobar que o marido crê na confissão do adultério, e acredita que a confissão da esposa estava visível na confusão que se apoderou dela: “De boca, porém, não confessou nada” (OC I: 936). É a idéia de que Ezequiel tivesse visto alguma fotografia de Escobar, que Capitu por descuido tivesse levado consigo para a Suíça, em poderia funcionar como uma prova de paternidade, pela semelhança entre Ezequiel e Escobar. Mesmo que ele declare que essa idéia não ocorreu, porque Ezequiel acreditava tanto nele quanto na mãe, ao narrá-la, ele deixa claro que essa idéia é pertinente.

.Num momento em que “a vida era outra vez doce e plácida” em 1872, Capitu repara na semelhança entre os olhos de Escobar e de Ezequiel. No capítulo seguinte, “O debuxo e o colorido”, Bentinho repara que

³¹ Essa impressão de contato está presente nas presilhas de José Dias, no eterno vestido escuro e nos sapatos de cordovão rasos e surdos de D. Glória.

nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era (OC I: 930)

Ao observar a reprodução do filho na fotografia de Escobar, o narrador não reconhece nele sua paternidade, instaura-se a interferência dos modos de reprodução técnicos como infidelidade do modelo antigo, pois, como técnica reprodutível, ela é a própria traição do olhar: eram *como*, logo não eram um debuxo primitivo. É a arte que perde sua origem, pois é reprodução sem origem definida³², e ele vai reparando de maneira fragmentada: primeiro os olhos, depois a cara, e por fim a pessoa inteira, que vai se apurando com o tempo, como um debuxo primitivo, um esboço. Na medida em que a fotografia traz sempre consigo o seu referente, o referente é Escobar. Embora aquilo que a fotografia reproduza até ao infinito só aconteça uma vez, pois “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1980: 17), em toda a fotografia há um retorno do retratado, já que existe o “regresso do morto” (BARTHES, 1980: 24). Escobar estava morto, não se repetiria existencialmente, mas ele volta enquanto fotografia, ele “podia ser e era” por seu debuxo que ainda vivia, daí ele sorrir, falar e palpitar. No entanto, não é mais Escobar que está ali, porque a fotografia é o aparecimento de alguém como outro, “uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1980: 28)³³.

Há um trânsito do código pictórico para o lingüístico quando o narrador afirma que a mudança se fazia “como a manhã que aponta vagarosamente” (OC I: 930), o que marca a equivalência num lento processo de semelhança entre Escobar e Ezequiel com a leitura de uma carta que se lê “na rua, em casa, no gabinete, sem abrir as janelas”, na penumbra; depois se lê com mais clareza, quando “a luz coada pelas persianas basta para distinguir as letras”

³² Benjamin alega que, embora a arte sempre tenha sido reprodutível, na modernidade, a autenticidade escapa à reprodutibilidade técnica. Mesmo a reprodução mais perfeita perde a aura, pois “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”. (BENJAMIN, 1993: 167).

³³ Embora numa fotografia não haja distinção de seu referente, para Barthes a foto é um campo de forças fechado, onde se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva, “eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que eu sou e aquele de quem ele se serve para exibir a sua arte” (BARTHES, 1980:29), e surge, então, uma sensação de inautenticidade.

(OC I: 930). É o momento em que tudo vai ficando claro, as situações vão se encaixando, sua visão está perfeita.

Numa leitura linear, fica a impressão de que é a observação de Capitu, somada à imitação que Ezequiel faz de Escobar e ao retrato na parede que convencem Bentinho de que o menino não é seu filho. No entanto, no capítulo XLIV. Bentinho, querendo provocar a vizinha, simula que seu futuro religioso era inevitável, pede que ela prometa que só vai se confessar com ele, a fim de que ele lhe dê a penitência e a absolvição. Ela promete, e pede, também, que seja ele o padre que officie o casamento dela: “Não, Bentinho, disse, seria esperar muito tempo; você não vai ser padre amanhã, leva muitos anos... Olhe, prometo outra coisa; prometo que há de batizar o meu primeiro filho” (OC I: 856). No capítulo seguinte, “Abane a cabeça, leitor”, o fato de Capitu ter um filho de outro homem começa a angustiá-lo, e ele sustenta a veracidade da sua narração:

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 abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho como se fosse a primeira boneca.

Quanto ao meu espanto, se também foi grande, veio da mistura de uma sensação esquisita. Percorreu-me um fluido. Aquela ameaça de um primeiro filho, o primeiro filho de Capitu, o casamento dela com outro, portanto, a separação absoluta, a perda, a aniquilação, tudo isso produzia um tal efeito que não achei palavra nem gesto; fiquei estúpido. Capitu sorriu; eu via o primeiro filho brincando no chão... (OC I: 856)

Esse fragmento reforça as suspeitas de Bentinho quanto à fidelidade de Capitu, na medida em que a hipótese de se relacionar com outro e ter um filho, que o narrador classifica como “o primeiro filho de Capitu”, portanto filho só dela, e não dele, parte dela. Muito embora o leitor possa não acreditar, pois o próprio narrador classifica esse diálogo como um duelo de ironias, “não há nada mais exato”, “foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras”, portanto, é a verdade. De um jogo de ironias entre dois adolescentes ele retira argumentos que fortalecem suas suspeitas, logo ele não é tão ingênuo quanto aparenta ser. A consequência é “a separação absoluta, a perda, a aniquilação”, o que acontece

posteriormente. Nesse episódio, percorre em Bentinho um fluido que, no final da narrativa, já se instalou.

Esse fluido não seria o “fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (OC I: 870), ou seja, o fluido dos olhos de Capitu “grandes e abertos como a vaga do mar lá fora” (OC I: 972)? Não são os olhos de ressaca que desencadeiam o que Bentinho chama de seu naufrágio?

Nesse sentido, esses dois capítulos são basilares para as suspeitas sobre a paternidade de Ezequiel e para o destino de Capitu. Na medida em que ela promete que só vai se confessar com ele, a fim de que ele lhe dê a penitência e a absolvição, ele toma para si o poder julgá-la e determinar seu castigo. Ao olharem o retrato de Escobar, a confusão que lhe tomou conta, para Bento, fez-se confissão pura, no entanto, “De boca, porém, não confessou nada” (OC I: 936). Ela não confessa, mas mesmo assim o marido determina a penitência, o exílio; e não há absolvição, não há perdão, mas *reparação*, isto é, justiça, mas justiça segundo a concepção de Bentinho, pois é ele quem detém o poder de determinar o que é justo ou não, poder que Capitu lhe legara anteriormente, mesmo que, como diz o próprio narrador, de forma irônica. E, se a idéia de ter um filho de outro parte da própria Capitu, não estaria aí um indício que ratifica a observação de Dom Casmurro, de que o leitor concordará com ele, se lembrar bem da Capitu menina e da Capitu infiel, sendo obrigado a reconhecer “que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”? Nesse sentido, a certeza de não ser pai de Ezequiel é sustentada por uma situação que remonta à infância, isto é, está calcada por uma visão infantil de mundo, numa situação em que duas crianças travam um duelo de ironias, como classifica o próprio narrador. É esse fato que, possivelmente, Bentinho lembra posteriormente, e que o leva a pensar em Ezequiel como filho de outro homem, o que desencadeia a infelicidade conjugal do protagonista. Mas o que é a felicidade conjugal para ele?

Bentinho considera o parâmetro da felicidade conjugal o retrato de D. Glória, ao lado do marido, “tais quais na outra casa” que, a felicidade “dos dois bem-casados de outrora, dos bem-amados, dos bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente” (OC I: 814). O advérbio ‘provavelmente’ mostra que o narrador não se engaja totalmente com o que afirma, mas trabalha no plano da hipótese, num jogo do pode ser

ou não. Embora a pintura esteja escurecida, ainda dá idéia deles: o pai com os olhos redondos, que o acompanham para todos os lados. Logo o fantasma de Pedro Albuquerque não paira só ao redor de D. Glória, mas também de Bento, assim mãe e filho se sujeitam à imagem *do pater família*. Mesmo depois de morto, ele marca sua presença, não só pelos objetos que D. Glória guarda, mas também através do olhar do quadro, sempre observando e vigiando os moradores e os acontecimentos da casa. O retrato da mãe mostra que era linda, aos vinte anos. No painel, tem uma flor entre os dedos, e “parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade” (OC I: 814). O retrato é assim descrito pelo narrador:

São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente faz esse comentário: “Vejam como esta moça me quer...” Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos: era criança e comecei por não ter nascido. Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas de felicidade. (OC I: 815)

É seu olhar que os vê assim. Se os retratos valem por originais, não representam, mas mostram e autenticam a relação entre seus pais na realidade: o registro da felicidade do casamento dos pais. Mas a mãe ‘parece’ dizer “sou toda sua”. Parece para ele? Parece para qualquer um? Ela parece dizer, mas não diz?³⁴ O pai ‘faz’ esse comentário: “vejam como esta moça me quer...”. O verbo fazer no presente do indicativo não implica dúvidas, nem tampouco tem a ver com o tempo, pois é uma afirmação incontestável³⁵. Na medida em que o narrador se exime de qualquer responsabilidade quanto às moléstias e aos desgostos, porque não era nascido, logo não testemunhou nada, toda a felicidade do casal é referendada pelo pictórico, pelo olhar que a imagem suscita, e não pela memória do narrador. A fotografia é a prova da felicidade dos dois bem-casados de outrora, dos bem-amados, dos bem-aventurados.

³⁴ Ingedore Villaça Koch considera esse caso como argumento introduzindo por autoridade polifônica. Não se apresenta como autoritário, mas não pode ser contestado, “por ser introduzido ao nível do mostrar, da representação dramática, não podendo, pois, ser julgado em termos de verdade ou falsidade; ele é representado como sendo produzido por um outro enunciador diferente do locutor, de modo que este, embora o mantenha, prestando-lhe um certo grau de adesão ou reconhecendo-lhe certa legitimidade, não assume a responsabilidade direta de tê-lo dito, usando-o, inclusive, muitas vezes, para refutá-lo” (KOCH, 1987:148-149).

³⁵ A forma verbal no presente constitui o tempo principal no mundo comentado, designando uma atitude comunicativa de engajamento, de compromisso. (Cf. KOCH, 1987:39).

O que chama a atenção nesta “fotografia da felicidade” é menos o que se supõe que eles dizem do que a cena retratada. Um casal de bem-casados, bem-amados e bem-aventurados, ao posarem para a posteridade deveria mostrar essa situação numa troca de olhares, o que não acontece. A fotografia traz marcas, um acaso que fere, um choque, um pormenor que não é rigorosamente intencional, mas que “encontra-se no campo da coisa fotografada como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso” (BARTHES, 1998: 74) que chama a atenção, a que Barthes denomina *punctum*, que, nessa representação seria notar-se que só a mãe olha para o pai, enquanto este se mostra indiferente a esse olhar. Logo, o parâmetro de felicidade conjugal a que Bento reverencia compõe-se de uma mulher enlevada e de um homem indiferente a ela. Essa fotografia é a imagem do poder masculino que Pedro Albuquerque manteve até morrer, que D. Glória reverencia e mantém. Essa fotografia é que reproduz um poder que Bento gostaria de ter mantido, por herança ou por sugestão da própria imagem, isso se Capitu não fosse Capitu. É a imagem da submissão feminina que ele resguarda e que transfere da casa de Matacavalos para a casa do Engenho Novo.

No início da minha análise, eu tinha três questões: por que a vida é uma ópera? Por que haveria tanta necessidade de calar Capitu? Por que Bentinho reproduziu a casa de Matacavalos? Duas eu respondi. Vamos à resposta da terceira. Deixo claro, mais uma vez, que meu objetivo é analisar como estrutura e função se fundem, a fim de retirar **Dom Casmurro** do sistema crítico do adultério. Não é, portanto, um estudo histórico sobre o texto machadiano, que Sidney Chalhoub (CHALHOUB e PEREIRA, 1998) já fez.

O capítulo XXX, “O Santíssimo” embora trate de uma procissão, é uma referência ao Imperador. É a primeira vez que dão a Bentinho um ofício de homem: “Era a primeira vez que me achava em momento tão grave; obedeci a princípio constrangido, mas logo depois satisfeito, menos pela caridade do serviço que por me dar um ofício de homem” (OC I: 837). Isso pode ser lido como uma referência à coroação e à sagração de D. Pedro II. Era a coroação que iniciava o imperador no exercício do poder soberano, um espetáculo religioso. Na procissão do Santíssimo, quando Bentinho se viu com uma das varas, passando pelos fiéis que se ajoelhavam, ficou comovido, mas com pouco sentiu-se cansado, os braços lhe caíam. D. Pedro, com seu quinze anos, estava assustado, “mal escondia o temor embaixo da roupa tão volumosa e desajeitada, da coroa pesada e especialmente esculpida para aquela ocasião”. Esse

capítulo prepara o capítulo seguinte, no qual Capitu pede que lhe falem da festa da coroação, e achou que o imperador fizera muito bem em querer subir ao trono aos quinze anos, idade de Bentinho.

A referência a padre Feijó, logo no início da narrativa é pertinente. Após 1824 os padres ainda teriam posição saliente na política nacional. O ponto mais alto foram os períodos em que Feijó foi ministro da Justiça (1831-1832) e Regente (1835-1837). Foi o único padre a atingir posição ministerial e foi apoiado fielmente por outros padres liberais. Em 1831, ele tentaria, com o apoio de José Bento e José Custódio, levar a efeito o que ficou conhecido como o Golpe dos Três Padres contra a resistência do Senado às reformas descentralizadoras. Em 1824, ele lideraria uma revolução armada em São Paulo, contra a passagem dessas leis. Outro padre estaria entre os líderes de uma revolução semelhante, em Minas Gerais. Com essas duas rebeliões, os padres desapareceriam do primeiro plano da política nacional. Por isso, em **Dom Casmurro**, o Protonotário Apostólico Cabral só tinha as honras do título.

Mas vamos à resposta sobre o motivo da reconstrução da casa. A casa do Engenho Novo é a metáfora de uma continuidade e de uma repetição que guarda e grava seu passado, funcionando como um suporte material, exterior da memória, que supre falhas, ou, “a casa é a metáfora do arquivo que assegura a continuidade do que guarda e a repetição do que grava” (BATISTA, 1998: 504). Assim, o arquivo depende da casa, remetendo à experiência de Dom Casmurro. É nessa casa, entre a norma paternalista e a norma burguesa, entre os velhos costumes e a vida interior tão pacata que ele resguarda dentro da casa e o exterior, onde a vida é ruidosa, que Dom Casmurro escreve sua história a fim de atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Essa casa do Engenho Novo é a reprodução da casa de Matacavalos, onde ele viveu a sua infância e adolescência:

Vivo só com um criado. 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. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. (OC I: 808)

Por que reproduzir a casa no Engenho Novo? Se o motivo era reviver sua infância, e atar as pontas de sua vida, não seria mais lógico que ele se mudasse para a casa de Matacavalos? Por que a casa da sua infância desapareceu? Desapareceu como? O que explica a reprodução desta casa? É o próprio narrador quem explica no capítulo CXLIV, que ao visitar a casa de Matacavalos, tudo lhe era estranho e adverso, daí deixar que demolissem a casa:

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro nada sabiam de mim. A casuarina era a mesma que eu havia deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. (OC I: 939).

Para Helen Caldwell, a casa é o “símbolo da alma – a alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta – que ocorre pela primeira vez no capítulo II”. Há ênfase em uma parte essencial da alma – o amor – “como a ocasião em que Santiago explica que sua alma é como uma casa sem chaves ou fechaduras, e que Escobar simplesmente abriu a porta e entrou, isto é, entrou com sua amizade, confiança e amor” (CALDWELL: 2002:129). Ele tenta “fazer a ressurreição de sua alma”, recuperar o que possuía de “Bento” com a reprodução da casa em outra localização no espaço que, para ela, é uma forma simbólica para a localização no tempo, mas fracassa.

Luis Felipe Ribeiro segue a mesma direção de Caldwell: “se ele vive nessa casa simulada, de alguma forma, está simulando a si mesmo; tentando ser agora o que fora outrora” (RIBEIRO: 1996 299). Depois de uma descrição minuciosa dos detalhes que manda reproduzir na casa do Engenho Novo, cópia fiel da outra, o narrador “omite uma diferença fundamental para o enredo: esta última ficava vizinha à casa de Capitu, sua namorada da juventude e esposa sob suspeita, mais tarde. O lugar que escolheu para escrever suas memórias tem tudo que o outro tinha, materialmente, menos a vizinha amorosa. E essa diferença é tudo” (RIBEIRO: 1996: 298).

Bentinho não chega a conviver com o pai, que não tem a oportunidade de lhe transmitir valores éticos ou morais, não chega a lhe ensinar a ser homem, não lhe deixa uma tradição. Deixa-lhe bens (escravos, a fazendola e imóveis), seu retrato, que mostra uns olhos redondos que acompanham o filho para “todos os lados” e seu agregado. Se fosse vivo, é possível que não concordasse em fazê-lo padre: “Meu pai, se vivesse, é possível que alterasse os planos e, como tinha a vocação para política, é provável que me encaminhasse somente para a política, embora os dois ofícios não fossem nem sejam inconciliáveis” (OC I: 887), mas o pai morreu sem saber nada sobre a promessa da esposa. Ao descrever os detalhes que manteve na casa do Engenho Novo, chama atenção a sala principal:

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 Matacavalos, 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. (OC I: 808)

A explicação de Bento não convence, soa superficial, inconsistente. Para Gledson, essa explicação nos leva à época da Regência. Considerando-se que a família Santiago veio para o Rio de Janeiro nos anos 1840, o decênio anterior são os anos de 1830, período “muitas vezes visto pelos historiadores como um experimento republicano”. Os retratos, portanto, “levam-nos de volta a esse período turbulento”. E Gledson conclui:

Nesse ponto do romance, se o leitor associar tais figuras aos anos de 1830, poderá muito bem dispor a lhes dar uma interpretação política. Os três imperadores representam a fundação, o apogeu e o abuso ou declínio do Império, ao passo que Massinissa indica os que, potencialmente, poderiam se opor a ele, mas, de fato, tornam-se seus aliados. Em um sentido, então, essas figuras representam o arranjo político do Império que caracterizamos sob o termo genérico de “Conciliação” – um poder que é completo, que pode ser justificado e até admirável – ou pode ser abusivo. Certamente esse poder transformou os opositores em aliados, de maneira que (na área fechada de um aposento) não há sinal de rebelião, exceto na pré-história (de Massinissa). Até mesmo Bento perdeu a noção do significado de tudo isso, do qual, podemos imaginar, o artista ou proprietário do período da Regência podia estar bem consciente. (GLEDSON, 1991: 137)

É uma leitura possível. Mas vamos por um outro caminho... A reprodução da casa não é vista como uma questão sentimental – “Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que

de sentimento” (OC I: 939). Se a pintura “é mais ou menos igual” e se o mais “é também análogo e parecido”, fica claro que a reprodução não é idêntica à original. Se o fato é que a decoração deve ser mais ou menos igual, parecida, vamos à descrição do templo central da famosa Varanda Imperial, quando da sagração de D. Pedro II imperador do Brasil:

Do lado do Brasil, um padrão de ouro com a esfera de suas armas; aos pés de Portugal, reverdecem os louros de sua antiga glória, rodeados por estrelas, que simbolizam as províncias do Império, e ainda os signos do zodíaco que regem as datas do nascimento e da elevação ao trono do novo imperador (Sagitário e Câncer), tudo sobre um fundo azul. Além disso, para fortalecer bem a imagem e a tradição do predestinado soberano, grandes medalhões representam Carlos Magno, Francisco II, Napoleão e Pedro, o Grande. E claro, armas de Portugal e da Áustria, raízes da Casa Imperial Brasileira. No arco que cobre o trono, os perfis de Pedro I e D. João VI. Ao fundo do mesmo arco, um gênio conduzido por uma águia – símbolo da realeza – descendo com um ramo de palma em uma das mãos e uma coroa na outra; ambos olham na direção do Imperador. (SCHWARCZ, 1998: 76)

As semelhanças entre a sala principal da casa de Bento e o templo central da Varanda Imperial são visíveis: grinaldas de flores miúdas/ramo de palma e grandes pássaros/ águia; as figuras das estações /os signos do zodíaco; medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa/ medalhões de Carlos Magno, Francisco II, Napoleão e Pedro, o Grande. Não seria possível que esta decoração seja uma referência a D. Pedro II, na medida em que os anos de 1830 marcaram também a sua aclamação, no dia 9 de abril de 1831? Essa decoração não poderia significar uma dimensão simbólica da representação do Rei seguro, jovem e forte, do Imperador, da pessoa inviolável e sagrada, do D. Sebastião dos Trópicos, entre o mortal e o divino, do rei que reinava e mandava conforme a constituição³⁶, do grande pai da nação? Essa sala principal, com essa pintura e os medalhões semelhantes aos que ornamentavam o salão principal da Varanda Imperial, onde ficava o trono de D. Pedro, não seria uma maneira de resguardar, mesmo que simbolicamente, o poder e a autoridade do pai? É preciso não esquecer que o nome do pai de Bento também é Pedro. Coincidência? Pode ser... O motivo pelo qual Bentinho justifica a construção da casa de Matacavalos em outro espaço é que, tempos depois, ele voltou lá e a casa não o reconheceu. Não seria plausível que o fato de a casa de Matacavalos não ter reconhecido Bento tenha como motivo o fato de que a casa conheceu um sujeito fraco, inseguro, sentimental? E agora, depois de resgatada sua autoridade, de ter se tornado finalmente um homem no sentido literal da palavra, ele estava mudado e a casa onde vivera até o casamento o desconheceu? Não havia outra alternativa, a

³⁶ **Constituição política do Império do Brasil.** Carta de Lei de 27 de março de 1824 – título V – do Imperador, cap.I: “Do poder moderador”, art. 126.

não ser reconstruir a casa em outro local. Não há outra saída a não ser construir uma casa que o reconheça como um homem que finalmente tem voz, que determinou o exílio da esposa sem ouvir a opinião de ninguém, que não depende mais dos conselhos de José Dias, nem precisa mais obedecer a Capitu. Ele livrou-se de uma mulher com voz, que se governava, determinando o seu exílio.

Juracy A. Saraiva (1993) justifica o projeto do narrador de atar as duas pontas da vida, no sentido de resgatar a perda do “eu”, como a razão que determina a produção do relato. Mesmo que as reminiscências possam reconstruir o vivido, não preenchem a lacuna, embora sirva de um meio para compreendê-la. O projeto do narrador configura-se como uma tentativa fracassada, porque nenhuma unidade é mais possível entre Dom Casmurro e Bentinho, o que é comprovado na tentativa de reconstruir sua vida pela restauração da casa de Matacavalos. Para ela, a idéia da edificação

acrescenta à analogia entre “a alma” e “a casa” um novo elemento: *o livro*. A casa delinea o âmbito do sujeito, é o espaço inviolável que determina a conjuntura do eu; mas, na medida em que o preserva da invasão dos outros, também revela ao indivíduo a própria deterioração, assim como a distância que se cava entre realidade e desejo. É a consciência da inadequação entre a casa do passado e o indivíduo do presente, entre o “rosto” e a “fisionomia” que motiva, aparentemente, o narrador a buscar nas reminiscências o já vivido (Saraiva, 1993: 98).

De acordo com a leitura do romance, não é correto afirmar que a casa seja um “espaço inviolável”, nem que Casmurro a preserve “da invasão dos outros”. A casa do Engenho Novo, funciona como um museu, um estabelecimento que conserva, valoriza e expõe um tempo de uma estrutura familiar onde a norma patriarcal continuava a vigorar mesmo na ausência de um pai, pai que, no século XIX, investia-se de total autoridade, não só sobre a família, como também sobre criados, escravos e agregados, adornada, em sua sala principal, de maneira semelhante ao salão do grande pai do povo brasileiro. É esse museu que ele abria à visita das mulheres:

Vivi o melhor que pude, sem que me faltassem amigas que me consolassem da primeira. Caprichos de pouca dura, é verdade. Elas é que me deixavam como pessoas que assistem a uma exposição retrospectiva, e, ou se fartam de vê-la, ou a luz da sala esmorece. Uma só dessas visitas tinha carro à porta e cocheiro de libré. As outras iam de *calcante pede*, e, se chovia, eu é que ia buscar um carro de praça, e as metia dentro, com grandes despedidas, e maiores recomendações:

- Levas o catálogo?

- Levo; até amanhã.

- Até amanhã.

Não voltavam mais. Eu ficava à porta, esperando, ia até a esquina, espiava, consultava o relógio, e não via nada nem ninguém. Então, se aparecia outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aquarela, um pastel, uma *gouache*, e também esta cansava, e ia embora com o catálogo na mão... (OC I: 942)

Interessante salientar que Casmurro se portava como se fosse um museólogo, mostrando o acervo da casa, acervo que mantém os símbolos da autoridade masculina. Nota-se, também, que o nível social destas mulheres que o visitavam era inferior ao nível social do dono da casa. Só uma não ia lá a pé, e elas não entravam no carro: Casmurro “as metia dentro”, numa demonstração de prepotência que, somada ao acervo que encontravam lá, fazia com que as mulheres fossem embora e não voltassem mais. Até porque, simbolizando a república, não tinham nada o que ver numa casa monarquista. Que interesse poderia haver? Isso porque os tempos eram outros, os valores estavam mudando, as mulheres não eram mais tão submissas, ou, nas palavras do próprio Ezequiel, que pertencia a uma nova geração, “as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos” (OC I: 941).

Em 27 de novembro de 1892, numa crônica, em ‘A Semana’, Machado de Assis confessa:

A república me trouxe quatro desgostos extraordinários; um foi logo remediado; os outros três não. O que ela mesma remediou foi a desastrada idéia de meter as câmaras no Palácio da Boa Vista. Muito político e muito bonito para quem anda com dinheiro no bolso; mas obrigar-me a pagar dous níqueis de passagem por dia, ou a ir a pé, era despropósito. Felizmente vingou a idéia de tornar a pôr as câmaras em contacto com o povo, e descemos da Boa Vista.

Não me falem nos outros três desgostos. Suprimir as interpelações aos ministros, com dia fixado e anunciado; acabar com a discussão da resposta à fala do trono; eliminar a apresentação de ministérios novos... (OC III: 560)

Tudo isso era aparato de semiparlamentarismo que existia no Império, e ao invés de caminharmos politicamente para o parlamentarismo, a República retrocedeu no processo. O resto da crônica é um elogio ao regime antigo, “mostrando que havia adesão popular aos

partidos que se chocavam naqueles embates parlamentares” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1958: 215).

“Ó ruas antigas! Ó casas antigas! Ó pernas antigas! Todos nós éramos antigos, e não é preciso dizer que no mau sentido, no sentido de velho e acabado” (OC I 920).

CONCLUSÃO

O número três tem um significado religioso, mágico e mítico.

Em **Dom Camurro**, o número três é recorrente. O ritmo do romance é ternário. As orações, as imagens e as palavras se repetem três vezes. Três, terceiro, múltiplo de três e ritmo ternário remetem ao triângulo amoroso. Nessa esteira, a crítica consagrou **Dom Casmurro** como o romance do adultério, do ciúme, da dúvida quanto à paternidade de Ezequiel, e, conseqüentemente, da infidelidade de Capitu. Se por um lado, o três remete ao triângulo amoroso, por outro lado, poderia significar, também os três elementos do núcleo familiar: o pai, a mãe e o filho. Na família patriarcal, o pai é a base desse triângulo. Em **Dom Casmurro**, o pai é uma falta. A autoridade do pai não é suprida por nenhuma personagem masculina, pois são todas fracas, emotivas e sem autoridade, feminizadas pelo narrador. Quem manda na casa de Bentinho é D. Glória. Ninguém é capaz de demovê-la da idéia de mandar o filho para o seminário, a não ser o Imperador, o grande pai do Brasil.

Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a família patriarcal fornece o grande modelo onde se hão de calcar, na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos, logo, seria possível que houvesse uma relação entre a autobiografia ficcional de Casmurro e o Segundo Reinado. Assim, mais do que uma lacuna familiar, a falta de um pai poderia ter um significado mais abrangente, pois o romance foi publicado na fase de mudança do regime monarquista, cujo símbolo era o pai, o masculino, para o regime republicano, cujo símbolo era a mãe, o feminino. Para apoiar minha análise entre texto e contexto, busquei suporte teórico em Robert Weimann, que sustenta, na obra de arte narrativa, uma fusão irremediável entre ponto de vista histórico e técnico, entre função e estrutura.

Constatei que o romance levanta, logo no primeiro capítulo, uma usurpação da paternidade, quando o poeta do trem, com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Até o capítulo II, identifica-se a autobiografia de Casmurro num romance que tem a assinatura de Machado de Assis: afinal, quem é o pai do livro? A ópera, na teoria de Marcolini, tem dois pais: Deus e o diabo, que usurpa o libreto. Na diegese, a paternidade de Ezequiel é posta em dúvida: ele é filho de Bentinho ou de Escobar?

Segui o que Flávio Kothe afirma: para decifrar a natureza de um sistema, é preciso decifrar sua dominante. Questionei a dominante crítica do adultério e cheguei a outra dominante possível. Passei a ler a narrativa na perspectiva da paternidade, analisando três níveis: a paternidade biológica, no nível do enunciado, a paternidade textual, no nível da enunciação, e a paternidade histórica, no nível do diálogo entre o texto e o contexto histórico. Ainda para Kothe, a dominante em **Dom Casmurro** é Bentinho. Passei, então, a tentar decifrar essa dominante através de três perguntas: Por que a vida é uma ópera? Por que é preciso calar Capitu? Por que Bentinho reproduziu a casa de Matacavalos? Dividi minha análise em três capítulos, a fim de responder a essas três perguntas.

No capítulo I, “A vida é uma ópera”, mostrei como o narrador enfatiza a veracidade dos fatos que relata, e como essa preocupação pode ser lida a partir de duas hipóteses: a primeira relacionada ao conceito de verdade do narrador, a segunda, como uma maneira de mascarar o mundo de mentiras que a narrativa apresenta. No primeiro caso, se a vida é uma ópera e ópera é uma forma musical de drama, privilegia-se o modo dramático em detrimento do modo narrativo, o mostrar em detrimento do contar, o que minimiza o papel da retórica e do narrador: a história será contada de forma objetiva, como no drama. Essa teoria é aceita pelo narrador porque, no século XIX, vigorava na ópera a derrota das mulheres que, quando contrariavam o poder masculino, acabavam punidas, decaídas, abandonadas ou mortas. A teoria de Marcolini abre outra interpretação para o capítulo LXXII, “Uma reforma dramática”: a proposta de começar as peças pelo fim e as repetições. Essa reforma, mais do que no drama, está calcada na reforma de Wagner, para quem a ópera deve ser encarada como uma forma dramática em que a música tem uma função articuladora. Para tanto, Wagner introduziu o *leitmotiv* como uma técnica na qual o tema do último movimento é semelhante ao tema do primeiro movimento, assim, toda a ação deve ser incorporada numa única continuidade musical. À medida que os *leitmotifs* se repetem, fundem-se uns com os outros e surgem associações possíveis. São as repetições que corroboram a insegurança de Bentinho, a sua submissão e sua obediência. Mostram, ainda, que ele passa por um processo de mudança, enquanto Capitu continuava a mesma de Matacavalos. A ópera é arte, logo está, segundo Platão, no terceiro grau da verdade. **Dom Casmurro** estaria, portanto, no quarto grau da verdade, pois é imitação da arte. A narrativa se desenvolve de acordo com a visão de verdade do narrador, “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”. Só quando determina a semelhança entre Ezequiel e Escobar, a teoria da ópera não tem relevância: “Aqui podia ser, e era”, em outras palavras, não só era verossímil como era verdade.

O vivido, no romance, tem o mesmo estatuto da literatura. É a própria narrativa que sustenta os fatos do relato. São as pessoas e os fatos que vêm sair do **Panegírico de Santa Mônica** que determinam o que o narrador vivenciou. É o livro que está sendo escrito e o panegírico que direcionam, sustentam e servem de instrumento gerador das reminiscências, assim, não é o vivido que serve de matéria ao texto narrativo, mas os textos que materializam o vivido.

A segunda hipótese da necessidade de referendar a veracidade dos fatos é mascarar o costume de mentir que imperava na casa de Maticavalos: Bentinho engana tio Cosme, prima Justina, José Dias, um mendigo, D. Glória e Capitu; que engana D. Glória, Pádua, Fortunata, tio Cosme José Dias e Justina; que engana Bentinho, Dona Glória e José Dias, que engana D. Glória que, assim como Bentinho, engana a Deus. Essa banalização da mentira explica o verbo na terceira pessoa do plural em “em casa, tinham já mentido dizendo a minha mãe que eu voltara e estava mudando de roupa”. O sujeito indeterminado indica que alguém mentiu, e pode ter sido qualquer um, já que todos mentem naquela casa. Mas a dissimulada é Capitu.

Se seguirmos a proposta do narrador, e começamos a ler o romance pelo fim, percebemos que sua intenção é mostrar que Capitu, afinal, ainda é a mesma de Maticavalos. Todo discurso do narrador é articulado nesse sentido, e no sentido de convencer o leitor de que o castigo imposto a Capitu é merecido e justo. No entanto, se lembrarmos da Capitu menina, curiosa, articulada e segura, não reconhecemos uma na outra. A Capitu, no final, perde a vivacidade, não se posiciona frente aos fatos e vai silenciando até que se entrega totalmente às determinações do marido, sua última fala é: “estou a suas ordens”. Isso soa inverossímil, mas necessário para a trama, entendida aqui no sentido de Peter Brooks, como uma estrutura intencional, considerando história e discurso simultaneamente. Isso porque a trama não está calcada na questão do adultério. A pergunta que a autobiografia fictícia responde é: Como resgatar a autoridade do masculino, se as mulheres, simbolizadas por Capitu, mandavam e se mandavam? Se o país perdia o pai e era governado por um regime cujo símbolo era uma mulher? Era preciso calar Capitu, mas fazia-se necessário, ainda, desautorizar o feminino. Passei então a analisar as personagens femininas no capítulo II, “Lugares de mulher”.

O primeiro ponto depreciativo do feminino é a inferioridade social de Capitu. Filha do Tartaruga, usa roupa velha e desbotada, enfeita o cabelo com uma fita enxovalhada, mira-se

num espelhinho de pataca, que o narrador descreve pedindo perdão pela barateza. O segundo ponto é a loucura. É José Dias quem funda o estatuto da loucura em Capitu, justificado por ele ter morado em Itajaí, espaço da Casa Verde e das experiências de Simão Bacamarte, logo ele tem certa autoridade para afirmar que ela é uma desmiolada. Quando Capitu se rebela contra Dona Glória, rompe a gritar palavras furiosas. Ao classificar as palavras de furiosas, o narrador retoma o que Foucault observa como a palavra mais freqüente que se encontrava nos livros de internamentos dos loucos. A loucura de Capitu será reiterada por Bentinho e por D. Fortunata. Por fim a própria Capitu aceita que suas atitudes são maluquices. Ao romper com as normas patriarcais, a única classificação possível para Capitu é louca, pois o discurso do louco não era ouvido. Considerada louca, Capitu fica internada dentro de casa e só sai na companhia do marido. É a loucura que explica seu destino: embarcar para outro país, numa releitura da nau dos loucos. Só resta a ela o exílio: tanto pela loucura quanto pelos olhos, que trazem a marca de um povo nômade e excluído por excelência: o cigano. O terceiro ponto que desautoriza o feminino é o retorno do mito de Lilith. E aqui, não só Capitu, mas também Justina e Sancha são vistas como demoníacas, pois, segundo Bentinho, tentam seduzi-lo com o olhar. Os olhos de Justina, segundo o narrador, pareciam fazer o ofício de todos os sentidos. Os olhos de Sancha pareciam quentes e intimidativos. É o feitiço do olhar das bruxas demoníacas. Capitu tem os olhos de ressaca, do mar das entidades mitológicas, do mar para onde vai Lilith, depois de se rebelar contra Deus. Só a leitura de Capitu como a volta do mito de Lilith justifica que Bentinho, ao sair do teatro, onde assistira a **Otelo**, questione o tipo de morte que o mouro daria a Desdêmona se ela fosse tão culpada quanto Capitu, concluindo que um travesseiro não bastaria. Seria preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, que lançado ao vento, seria sua eterna extinção. O fogo é o destino das bruxas que, segundo o **Malleus Malleficarum**, eram queimadas vivas nas fogueiras, porque bruxaria era alta traição contra a Majestade de Deus. No entanto, não só essas três personagens, Justina, Sancha e Capitu são Lilith. O sonho que Bentinho tem, no seminário, com uma multidão de abomináveis criaturas que, com as mãos presas, faziam um vasto círculo de saias, trepadas no ar é uma releitura do Sabá. Lilith, emanando sua força erótica, ataca o homem que dorme sozinho. Por isso, depois desse sonho, ao considerar as visões feminis como simples encarnações de vícios, Bentinho fez esse contrato com repugnância: a repugnância da poluição. Por isso, também, o narrador evoca, nesse momento, não o leitor, mas os sábios da escritura. Só eles poderiam adivinhar o que ocorrera, pois estudam as escrituras profundamente. Os leitores comuns só lêem a Bíblia, da qual Lilith foi banida. Marcadas como bruxas, diabólicas, as várias formas de Lilith, as mulheres são

criaturas nefastas. Ao desqualificá-las na perspectiva estética, fica desautorizado, sob o ponto de vista histórico, o novo regime. A República é tão sedutora e tão traidora quanto as mulheres.

No terceiro capítulo, “Nas dobras da escritura”, analisei o narrador e, ao me deter nos dêiticos, concluí que há três focalizações que se alternam: o modo como Bentinho vê, de maneira emotiva, quando sua visão prejudicada pelo sentimentalismo; o modo como Bento Santiago vê, movido pelo ciúme, começa a enxergar melhor e é um poço de dúvidas; e o modo como Casmurro vê: como ele não participa dos acontecimentos e já tem conhecimento do que aconteceu, ele observa de fora e vê os fatos friamente, sem se deixar contaminar pela emoção ou pela dúvida. A relação do narrador com Bentinho é paternal, uma mistura de censura e indulgência. O narrador, enquanto sujeito do discurso, ao falar, significa o mundo e se significa, na e pela história. Essa relação entre linguagem e mundo tem a ideologia como condição para a constituição dos sujeitos e dos sentidos. O sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. É essa a base do assujeitamento, isto é, a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos. O discurso do narrador, em **Dom Casmurro**, mostra que ele está numa posição de quem, ao sentir a perda da autoridade num contexto em que o feminino ganhava força, insere-se numa formação discursiva patriarcal, assujeitado a uma ideologia de opressão feminina. Seu discurso, mais do que o de um sujeito solitário que tenta atar as duas pontas da vida, é o de um sujeito que tenta resgatar, a qualquer preço, o poder e a autoridade do masculino.

Em **Dom Casmurro**, o tempo da narrativa sofre alternâncias, anacronias, principalmente analepses. É através de uma analepse que o narrador informa ao leitor que José Dias se deixava vender como médico e era um charlatão confesso, o que instaura um conflito entre o nível intradieético e o nível metadieético da narrativa, colocando em suspeição a loucura de Capitu, pois é Dias, um charlatão confesso, quem funda essa loucura na personagem. Como acreditar num diagnóstico de um falso médico charlatão confesso?

Constatei que Machado reescreve textos anteriores na autobiografia ficcional. Antes de deitar suas reminiscências no papel, Casmurro ordena: “Não consulte dicionários”. Mas se o leitor consultar “O dicionário”, conto publicado originalmente em 1885, vai observar que, ao apresentar um fragmento de **Cantata de Dido**, do poeta árcade português Correia Garção, o

conto ratifica a importância da ordem na obra de arte. No caso da arte narrativa, a importância da trama, norma que o protagonista do conto desconhece, por isso não consegue criar um madrigal. Poetas que não conseguem produzir poemas é um tema recorrente na obra de Machado de Assis. Luis Tinoco, de “Aurora sem dia”, é o principal exemplo desses poetas. Se em princípio isso pode ser lido como uma crítica ao poeta do trem, que insiste em ler sua obra prima para Casmurro, quando a leitura do romance se desenvolve, nota-se que há semelhanças entre Luis Tinoco e Bentinho: ambos têm o que Costa Lima denomina cultura auditiva, isso é, as palavras e as frases são escolhidas para impressionar, o que importa não é o arranjo interno, mas a apresentação de brasões da cultura, as idéias não são relevantes, o que interessa é o verbo fácil. Assim, a erudição do narrador é uma farsa, o que é corroborado pela referência a Dês Grioux, personagem de **Manon Lescaut**. Dês Grioux termina os estudos de filosofia em Amiens aos dezessete anos, é considerado um exemplo de discípulo pelos seus mestres de filosofia, lia Horácio e Virgílio. Bentinho entra no seminário para pagar uma promessa de sua mãe, os lentes não aprofundam sua competência para os estudos e ele só lia textos de latim e doutrina, sugeridos pelo Padre Cabral. O narrador tenta demonstrar erudição e o autor implícito põe em suspeição o que o narrador afirma. É a teoria da ópera em ação: o verso vai para um lado e a música para outro.

Aparecem, ainda, na narrativa, mais dois processos intertextuais: a peça **O crédito**, de José de Alencar e o poema “Namoro a cavalo” de Álvares de Azevedo. Os dois textos abordam o costume da época, de se namorar a cavalo. No entanto, o drama de Alencar mostra como as mulheres se vêem e como são vistas pelos homens, e a importância de um pai na vida de um homem. O poema de Azevedo apresenta na terceira estrofe a usurpação de versos de outro poeta. Mais uma vez surge a questão da paternidade. A figura do cavalo aparece logo no início do romance, quando o narrador afirma que a lembrança mais remota que tinha de Tio Cosme era o fato de ele obrigá-lo a montar no animal. Bentinho sempre teve medo de cavalo, pavor de montar. Esse medo pode ter duas causas. Uma é o fato de o cavalo, segundo Gilbert Durant, ser símbolo das trevas e do inferno, animal utilizado pelas bruxas. A segunda causa é uma das primeiras representações pictóricas da República: o quadro de Henrique Bernardelli, retratando o Marechal Deodoro da Fonseca, com o cavalo em primeiro plano, um quadro dominado pela imagem equestre.

Finalmente, notei que as personagens mostram-se fiéis a velhos hábitos. Dona Glória guardava objetos antigos, para manter a figura do marido na casa. Capitu também guardava

objetos da infância, mas como uma forma de resistência, pois lembrava uma época em que era decidida e segura. Bentinho reproduz a casa de Matacavalos no Engenho Novo, segundo ele, não por um motivo sentimental, mas porque ao visitar a casa na qual vivera na infância, esta não o reconheceu. Essa desculpa não convence. Se a pintura da casa é mais ou menos igual à original, e se todo o resto é também análogo e parecido, a casa reproduz o templo central da famosa Varanda Imperial, local da Sagração do Imperador D. Pedro II: o ramo de palma transforma-se em grinaldas de flores miúdas; a águia, em grandes pássaros; os símbolos do zodíaco nas figuras das estações, e os medalhões de Carlos Magno, Francisco II, Napoleão e Pedro, O Grande, nos medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa. Essa decoração significa uma dimensão simbólica da representação do Imperador, seguro, jovem e forte. Nesse caso, a casa do Engenho Novo funciona como um museu, que conserva, valoriza e expõe um tempo em que na estrutura familiar vigorava a norma patriarcal. Casmurro se portava como um museólogo, mostrando o acervo da casa que mantinham os símbolos da autoridade masculina. As mulheres que visitavam a casa eram de nível social inferior ao dele. Só uma não chegava lá a pé. As outras ele “metia” dentro do carro. Essa demonstração de prepotência, somada ao acervo que as mulheres encontravam lá, fazia com que elas fossem embora e não voltassem mais. Como simbolizavam a República, elas não tinham o que ver numa casa monarquista. Os tempos haviam mudado, as mulheres eram outras ou, nas palavras de Ezequiel: “as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos”.

O número três tem um significado religioso, mágico, mítico, político, ideológico.

Em **Dom casmurro**, três é o número de sílabas dos vocábulo que formam Segundo Reinado, das três correntes da república – o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa e o positivismo. É o três da Terceira República Francesa, que chegou ao Brasil através dos positivistas, as três formas de vivência de Comte – humanidade, pátria e família. É o número dos três poderes independentes, consagrados pela Primeira Constituição Republicana, de 1891: Executivo, Legislativo e Judiciário. É o número das mulheres que seduzem Bentinho: Capitu, Justina e Sancha, é o três de Hécade, figura mais representativa, na Grécia, do mito de Lilith, como senhora da terra, do céu e do mar. É o três da terceira geração dos Santiago, que José Dias se preparava para cuidar... O três do Terceiro reinado que nunca se instaurou... É o número três dos três desgostos de Machado de Assis em relação à República: suprimir as

interpelações aos ministros, com dia fixado e anunciado, acabar com a discussão da resposta à fala ao trono, eliminar as apresentações dos ministérios novos.

Em **Dom Casmurro**, Casmurro se mostra herói de seu próprio texto, senhor do que deve ser dito e do que deve ser omitido. É seu ponto de vista que seleciona e avalia os fatos que relata. Se enquanto era Bentinho, era sujeito à imaginações, fantasias e sonhos, o resultado é, com frequência, a inautenticidade e o erro, a escolha de comportamentos que deveriam ser buscados na tradição cultural brasileira do paternalismo, autoritária e segura. No entanto, isso não acontece. Seus valores e modelos são buscados nos modelos que a vida lhe apresentava: homens feminizados, frágeis e emotivos.

Disposto a recuperar a autoridade masculina que se perdia, seja pelo fortalecimento da participação das mulheres na sociedade, seja pela república recém instaurada, cujo símbolo era uma mulher, o narrador começa o processo de resgatar essa autoridade depreciando o feminino, a fim de, se não consegue interdita-las, representá-las como criaturas nefastas, diabólicas. Capitu simboliza essa nova mulher que emerge na sociedade brasileira, logo é construída como louca e como o retorno do mito de Lilith. Portanto, só o mar poderia ser seu destino, ou por ser louca, numa releitura da Nau dos Loucos, ou por ser Lilith, cujo destino também é o mar, depois que se rebela contra o Grande Pai. Mesmo assim, o exílio de Capitu soa arbitrário, gratuito, insuficientemente motivado, porque é precisamente nos detalhes pertinentes ao motivo do exílio que o texto mais nos frustra. Os capítulos não apresentam mais explicações detalhadas dos motivos que levariam Bentinho a castigar Capitu. Os capítulos, nesse estágio do romance, vão “a pernasas”.

Assim como o romance, a ópera tem dois autores: Deus que escreve o libreto e o diabo, que compõe a partitura. Essa dupla paternidade explica, na ópera, o fato de o verso ir para a esquerda enquanto a música vai para a direita. No romance, explica os objetivos da escritura do autor/personagem Casmurro, que são justificar a condenação de Capitu e sustentar a erudição do narrador, enquanto o autor implícito Machado de Assis coloca em suspeição o que o narrador relata. Na teoria da ópera, esse efeito de discordância implica muitas vezes a beleza da composição, que foge à monotonia, o que explica o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e a escravidão. Nesse sentido, no romance, essa discordância explicaria o exílio de Capitu. Só não há essa discordância quando a obra tem um único autor, razão da referência a Wagner, no dia do casamento de Bentinho e Capitu, onde

tudo acontece de maneira harmônica. Na tradição da ópera, Wagner foi o único autor, até o século XIX, que não só escreveu o libreto, mas também compôs as partituras de suas óperas, logo não há discordância entre libreto e música, assim como não havia discordância entre Bentinho e Capitu logo depois de casarem. A ópera admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, assim como no romance, no Capítulo LIX, o narrador adverte: “tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”. A teoria de Marcolini pode ser lida como um discurso metaliterário que explicita a produção da narrativa, o que implica um diálogo entre Música e Literatura.

Dom Casmurro cria, ainda, um espaço intervalar entre o mostrar e o contar, na medida em que não conta, porque é um drama musicado, ao mesmo tempo em que não mostra, porque no texto a retórica é contundente. Se tomarmos como parâmetro a focalização do narrador, há três perspectivas diferentes: o de Bentinho, o de Bento Santiago e o de Casmurro. A focalização passa de um para outro. O narrador, nesse caso, situa-se no espaço entre Bentinho e Bento Santiago, entre Bento Santiago e Casmurro e entre Bentinho e Casmurro. Da mesma maneira, o autor situa-se, na autobiografia, no espaço entre Casmurro e Machado de Assis. Não há, portanto, um sujeito narrador e um sujeito autor. O “eu” que escreve e o “eu” que narra é um espaço intervalar, uma fronteira entre vários “eus”. Assim, esse “eu” se situa num espaço lacunar, daí o comentário de Casmurro no Capítulo II, “Do Livro”: “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 faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”.

Dom Casmurro apresenta a verossimilhança da verossimilhança, a reminiscência da reminiscência, a narrativa dentro da narrativa. A verossimilhança da verossimilhança porque, se a vida é uma ópera, e o narrador vai contar a história de sua vida, ele está, ao fim e ao cabo, contando a história de um drama musicado que já é, por si só, *mimesis*, e não o real, o vivido. A reminiscência dentro da reminiscência na medida em que Casmurro lembra de quando era Bentinho que, por sua vez, lembra de fatos de sua infância. A narrativa dentro da narrativa porque, até o capítulo II, a autobiografia não começou ainda a ser escrita, logo apresenta o relato do autor Casmurro antes do livro ser escrito. Em outras palavras, o que se identifica é a autobiografia de Casmurro que vai ser escrita num romance que tem a assinatura de Machado de Assis. Instala-se o problema da autoria, ligado à questão da paternidade (recorrente no

desenrolar do romance), na medida em que coloca em dúvida quem é o pai do livro. A autoria é uma questão complexa, tanto na Literatura, quanto na ópera e, por extensão, na vida. Há sempre o risco da usurpação tanto da autoria e quanto da paternidade: é o caso do poeta do trem, que poderia reclamar o livro como seu porque lhe deu o título; do diabo, que toma posse do libreto escrito por Deus e o leva para o Inferno, compondo uma partitura. Da maneira como o romance coloca o problema da usurpação, ele parece ser aceito, quase legalizado. Na estrutura das ações das personagens, lideradas pela usurpação, no ponto de vista técnico, o poeta usurpa a autoria do livro, o diabo usurpa o libreto de Deus, D. Glória usurpa o destino do filho, Bentinho acredita que Escobar toma por usurpação Capitu e Escobar usurpa a paternidade de Ezequiel. A função dessas ações é denunciar, ou reforçar na memória do leitor, o fato de os republicanos usurparem o poder de D. Pedro II, através de um golpe de estado.

Pela sua dinâmica e pelos problemas de interpretação que coloca, o romance inaugura uma era de capitalismo que se expandia e uma aceleração nas mudanças da sociedade. A estrutura do tempo da narrativa segue essa aceleração, pois é caracterizada por movimentos bruscos, digressões, mostrando uma experiência retrospectiva, a fim de recuperar o passado, e se orientado para a frente, na medida em que o passado é irrecuperável. Os capítulos são breves e rápidos como as mudanças do final do século XIX.

As questões políticas, embora não sejam explicitadas, são sugeridas. A autobiografia começa em 1857, ano da inauguração da Escola de Ópera do Rio de Janeiro. A morte de Escobar, em 1871, marca o ano da formação do Ministério Rio Branco que, com a Lei do Ventre Livre, deu início, não só ao processo da abolição da escravatura, como também ao declínio e a conseqüente queda do Império. O capítulo da procissão do Santíssimo pode ser visto como uma metáfora da sagração de D. Pedro II. A casa, com seu medalhões, é uma réplica do salão principal da varanda imperial. A única pessoa que podia demover D. Glória da promessa de fazer do filho um padre era o Imperador. Só ele pedindo, D. Glória obedecia. É a obediência ao grande pai do regime monarquista. Mas o Imperador é exilado, depois de deposto...

O grande pai do Brasil é afastado do país e começa a vigorar a República. Um regime novo. **Dom Casmurro** mostra, de forma sutil, na estrutura da trama, através da derrocada de Bentinho, vítima de traição por parte da mulher que amava, a derrocada do Segundo Império, a traição da qual D. Pedro II foi vítima, a incerteza que se apoderou do povo brasileiro com o

exílio do Imperador e a República que se instaurava, pela usurpação, no país. Na estrutura do romance, o exílio de Capitu, do feminino; segundo a perspectiva social, da função, o exílio do Imperador, do masculino.

Para admitir a força política e aprovar o processo de mudança, o movimento para a frente da história, os códigos do Império estão inscritos nas analepses temporais, a recriação dentro de um passado histórico, mostrando as relações entre o poder e o povo, as idéias de aceleração industrial num país escravocrata, a importância do dinheiro e do comércio num país cuja religiosidade e erudição eram superficiais. Uma sociedade em que todos mentiam, todos enganavam a todos, onde mesmo D. Glória, uma santa, engana a Deus, ao lhe dar um menino pobre no lugar de Bentinho para pagar a promessa que fizera. Essa banalização da mentira mostra que as idéias democráticas que o novo regime anunciava eram ilusórias, pois pouco depois da instauração da República, o governo começa a utilizar medidas enérgicas. A constituição de 1891 aboliu o poder moderador, símbolo do poder monárquico. Decidiu que o voto não seria mais secreto. Separou a Igreja do Estado. Entre agosto e novembro de 1891, sobre forte tensão política, o presidente Deodoro da Fonseca decreta a dissolução do Congresso. Tropas militares cercam os prédios do legislativo e é imposta censura total à imprensa. Prendem-se os líderes oposicionistas. Os sonhos de um país melhor se desvanecem. O país fica imerso em dúvidas, inseguranças, crises, enganos. É o que a narrativa também apresenta. Assim, não há como dirimir as dúvidas que **Dom Casmurro** apresenta. Elas jamais serão esclarecidas, porque sua função é refletir as dúvidas que tomavam conta do povo no final do século XIX.

A questão da paternidade não só sustenta a trama, como também estrutura a narrativa, ou com a voz do autor implícito Machado de Assis que emerge através das recorrências de seus contos, ou pelas intertextualidades. Ao levar em conta o problema da paternidade como fator determinante que sustenta a trama da narrativa, desloco **Dom Casmurro** de um sistema cuja dominante é o adultério feminino para outro sistema de tradição dominante nas narrativas do século XIX: o problema da transmissão, das relações entre pais e filhos, perguntando-se onde os conhecimentos herdados podem ser encontrados, e como sua transmissão se efetiva, mostrando os enganos e os fracassos de um sujeito criado sem a figura de um pai. Se isso acontece a um indivíduo, pode ocorrer também a um país, isto é, há a possibilidade de que resultem enganos e fracassos num país governado sem a figura de um pai, no nosso caso, do Imperador. **Dom Casmurro** é deslocado do sistema de **Madame Bovary** de Flaubert e de **O**

primo Basílio de Eça de Queirós, e passa a inserir-se no sistema de **O vermelho e o negro** de Stendhal e **Pai Goriot** de Balzac.

É importante salientar que a autobiografia termina no capítulo CXLV, “O regresso”, mas continua num outro capítulo, que inicia com a afirmação: “Não houve lepra”. A lepra remete à polémica sobre a guerra da Criméia e à doença que levou Manduca ao padecimento e depois à morte. Com a morte de Manduca, seu pai sofre muito. Não houve sofrimento pela perda de Ezequiel, pois Bentinho não se considerava seu pai. A lepra implica sofrimento do doente e do seu pai, o que não houve. Ezequiel morre, não de lepra como Manduca, mas de uma fere tifóide. Morreu como os Estados morrem, como morreu o Segundo Reinado e como poderá morrer também, no futuro, o sistema republicano. Nesse sentido, Ezequiel pode ser considerado como a transição do sistema monarquista para o sistema republicano, pois que é filho de Bento/ Segundo Reinado e de Capitu/República. Morre fora do seu país, como morreria D. Pedro II. Se por um lado a casa funciona como um museu do sistema patriarcal, pode ser, por outro lado, o último baluarte do Império. Os dois significados convergem para a mesma questão: a questão do pai. Inseguro e comandado por José Dias, por D. Glória e por Capitu, Bentinho resgata seu poder de *pater familia* quando silencia Capitu e determina seu exílio. É a única decisão que ele toma sozinho, sem que ninguém o influencie. Esse resgate da autoridade masculina, porém, só se concretiza na e pela escritura da autobiografia. É por isso que o romance retorna ao início. Só depois que escreve a história de sua vida, na qual o importante não é a realidade como matéria, mas a maneira como estas são articuladas na e pela linguagem, e só depois que vê completada a trama, que resgata a sua condição de homem *avant la lettre*, ele se sente pronto a empreender a História dos Subúrbios, obra que exigiria documentos e datas, num processo de ajuste do texto à realidade.

Em **Dom Casmurro**, estrutura e função estão interligadas. Como sustenta Robert Weimann, o ponto de vista estético e o ponto de vista histórico estão em conexão, e essa conexão é que nos permite ver, na narrativa, mais do que narrativa. É o dentro e o fora da literatura, como afirma João Alexandre Barbosa. É o mundo da obra, como determina Paul Ricoeur. Em suma, é Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. O crédito. IN: **Teatro completo de José de Alencar**. Rio de Janeiro: Serviço nacional de Teatro, 1987, v2, pp. 99-174.

ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis** – passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999.

APOTHELÓZ, Denis. Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual. IN: MONDADA, Lorenza et alii. **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. IN: **Aristóteles**. São Paulo: Abril, 2000, pp33-75.

_____. Política. IN: **Aristóteles**. São Paulo: Abril, 2000, pp.141-209.

AZEVEDO, Álvares. **Os melhores poemas de Álvares de Azevedo**. Seleção de Antonio Candido. São Paulo: Global, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1992.

_____. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

BAL, Mieke. **Teoria de la narrativa: una introduccion a la narratologia**. Tradução de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARRETO FILHO. O romancista. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v1, p.95-112.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et alii. **Literatura e semiologia**. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, pp.35-44.

____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, pp.19-60.

____. **S/Z**. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

____. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, sd.

____. **O grão da voz**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BATISTA, Abel Barros. **Autobiografias**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

____. **Obras escolhidas**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2000.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **La dominación masculina**. Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 2005.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 1994.

BROOKS, Peter. **Reading for the plot** – design and intention in narrative. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1992.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BURNS, Robert. **História da civilização ocidental**. São Paulo: Globo, 1990.

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

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora nacional, 1976.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1977 e 1995, pp.17-39.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Abralic, 1991, v.1, pp.09-21.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Brasília, UNB, 2001.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora nacional/USP, 1969.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães *et alii* (org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

CAVALCANTE PROENÇA, Manuel. Dom Casmurro. In: _____. **Estudos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, pp. 127-129.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.) **A história contada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário se Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice. P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

____. **O demônio da teoria.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

____. **Vida e mimesis.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: ABL, 1990.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades.** Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EISLER, Riane. **O prazer sagrado: sexo, mito e política do corpo.** Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ENGELS, Friederich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado.** Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FAORO, Raimundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio.** São Paulo: Globo, 2001.

FOSTER, Bárbara et alii. **Triângulos amorosos: el *méénage à trois* de la antigüedad hasta nuestros días.** Trad. de Carlos Ossés. Barcelona: Paidós, 1999.

FOUCAULT, Michel **Vigiar e punir.** Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

____. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

____. **História da sexualidade: a vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, v.1.

____. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

____. **História da loucura.** Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GARÇÃO, Pedro Antonio Correia. **Cantata de Dido e outros poemas.** Lisboa: Clássica, 1965.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins Lisboa: Vega, 1995.

_____. Verossímil e motivação. In: BARTHES, Roland et alii. **Literatura e semiologia**. Tradução de Célia neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, pp.07-34.

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, pp.19-60.

GIDDENS, Antony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dietzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991..

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. São Paulo: Abril, 2002.

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

GUSDORF, Georges. Condiciones y limites de la autobiografía. In: **La autobiografía y sus problemas teóricos**: estudos e investigación documental. *Antropos*, Barcelona, n.29, p.9-17, dezembro 1991.

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HAHNER, June E. **Emancipação do sexo feminino** - a luta dos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Tradução de Eliane Tejera Lisboa. Santa Cruz do Sul: Unisc, 2003.

HÉRITIER, Françoise. **Masculino/femenino**: el pensamiento de la diferencia. Tradução de Vicente Villacampa. Barcelona: Ariel, 2002.

HERMMANN, Joachim. **Conhecimentos atuais de astronomia**. São Paulo: Moderna, s/d.

HESÍODO, **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** – uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996, v.1

JAEGER, Werner. Homero como educador. In: _____. **Paidéia**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo, Martins Fontes, pp.61-84.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et alii. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, pp.5-49.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Abril, 1993.

KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KOBBÉ, Gustave. **O livro completo da ópera**. Editado pelo conde de Harewood. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 1987.

KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortês, 1981.

KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

KRAUSE, Gustavo. O feminino burguês em Machado de Assis. In: **Revista tempo Brasileiro**. Abr.-set., 133/134., Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998, pp.65-82.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAURETIS, Teresa.de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funk. In: **Tendências e impasses - o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: **La autobiografía y sus problemas teóricos: estúdios e investigación documental**. *Antropos*, Barcelona, n.29, p.47-61, dezembro 1991.

LÉVI-STRAUSS. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução de mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1976.

LINHARES FILHO. **A metáfora do mar no Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Dom Casmurro. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v. 1.

____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v. 1, v. 2 e v. 3.

MAGALHÃES Jr., R. **Machado de Assis desconhecido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

____. **Ao redor de Machado de Assis**: pesquisas e interpretações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MALATESTA, Nicola Framarino de. **A lógica das provas criminais**. Tradução de J. Alves de Sá. São Paulo: Livraria Teixeira, 1942.

MATOS, Mário. **Machado de Assis, homem e obra**: personagens explicam o autor. São Paulo: Editora Nacional, 1939.

MATTOSO CAMARA JR., José. **Ensaio machadiano**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo et alii. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, pp 357-363.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP:1988

____ **Prosa de ficção**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP:1988

MOI, Toril. **Teoria literária feminista**. Tradução de Amaia Bárcena. Madri: Cátedra, 1995

MOREIRA LEITE, Miriam. **A condição feminina no Rio de Janeiro no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MURICY, Kátia. **A razão cética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez, 1988.

____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: UNICAMP, 1993.

____. **Interpretação**. Petrópolis: Vozes, 1996.

____. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

____. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. São Paulo: Pontes, 2001.

PEREGRINO JÚNIOR et alii. **Machado de Assis**. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

_____. **Doença e constituição em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 9 ed., s.d.

_____. A intertextualidade crítica. In: **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, pp. 209-230.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et alii. Campinas: Unicamp, 1988.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Abril, 2000.

_____. **Diálogos: Teeteto e Cratilo**. Belém: UFPA, 1998.

PRÉVOST. **Manon Lescaut**. São Paulo: Jackson, 1947. Grandes Romances Universais, v2.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1997.

RENAULT, Delso. **Indústria, escravidão, sociedade**: uma pesquisa historiográfica do Rio de Janeiro do século XIX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel**. Niterói, UFF, 1996.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

ROMERO, Silvio. **Machado de Assis**. Campinas: Unicamp, 1992.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito de memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.

SARAIVA DE JESUS, Maria. Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX. **Veredas**, v. 1, pp. 149-164, Porto, dezembro de 1998.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Porto: Lello & Irmãos, 1925.

____. **Otelo, o mouro de Veneza**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A dissimulação em questão. **Sigila**, Gris, n.8, pp 35-50, outono-inverno 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

____ **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: A Lua Negra. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, pp.209-254.

Tristão e Isolda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

VAL, Waldir Ribeiro do. **A geografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: São José, 1977.

VIEIRA, Padre. Antonio. Sermão da sexagésima. In: _____. **Sermões**. São Paulo: Hedra, 2002, pp.27-52.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

WEIMANN, Robert. Structure and history in narrative perspective: the problem of point of view reconsidered. In: _____. **Structure and society in literary history**. Charlottesville: University of Virginia, 1976, pp. 234- 266.