

**NARRATIVA, VERDADE E OBSESSÃO:
A CONTEMPORANEIDADE DE *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS**

Ednelson João Ramos e Silva Júnior

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

RESUMO: *o romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, é enquadrado por compêndios no Realismo brasileiro. Contudo, essa classificação parece não dar conta da amplitude do que o referido livro propõe, pois a obra é permeada por índices de indeterminação e contravenções do código realista. Por conseguinte, chamar a narrativa das obsessões de Bentinho de realista exigiria reconsiderar o que vem a ser tal termo, no mínimo. Para pensar como Dom Casmurro dá mostras de manter-se com fôlego até o nosso século, conduzi uma análise comparativa, trazendo os contos “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector; “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa; “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho; “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna; “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum. Como fundamentação teórica, adotei Giorgio Agamben (2007), Terry Eagleton (2006), Massaud Moisés (1974) e Leyla Perrone-Moisés (2006). Metodologicamente, este estudo é uma pesquisa bibliográfica. Por fim, as obras examinadas apontam como as palavras são um dos indícios de nossa condenação à liberdade, em virtude de serem elas essa chave imperfeita para a inconstante massa em que residimos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Dom Casmurro; Machado de Assis; Análise Comparativa; Contemporaneidade.*

RESUMEN: *la novela Dom Casmurro, de Machado de Assis, es enmarcada por compendios en el Realismo brasileño. Sin embargo, esa clasificación parece no dar cuenta de la amplitud de lo que dicho libro propone, pues la obra está impregnada por índices de indeterminación y contravenciones del código realista. Consecuentemente, llamar la narración de las obsesiones de Bentinho de realista exigiría reconsiderar lo que viene a ser tal término, al menos. Para pensar como Dom Casmurro da muestras de mantenerse con aliento hasta nuestro siglo, condujo un análisis comparativo, trayendo los cuentos “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector; “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa; “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho; “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna; “Encontros na península” (2009) de Milton Hatoum. Como fundamentación teórica, adopté Giorgio Agamben (2007), Terry Eagleton (2006), Massaud Moisés (1974) y Leyla Perrone-Moisés (2006). Metodológicamente, este estudio es una investigación bibliográfica. Por fin, las obras examinadas apuntan como las palabras son uno de los indicios de nuestra condenación a la libertad, en virtud de que son esa clave imperfecta para la inconstante masa en que residimos.*

PALABRAS-CLAVE: *Dom Casmurro. Machado de Assis. Análisis comparativo. Contemporaneidad.*

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é um dos trabalhos do “Bruxo do Cosme Velho”⁴⁸ enquadrados por compêndios no Realismo brasileiro. Contudo, essa

⁴⁸ “Bruxo do Cosme Velho” é um epíteto consagrado a Machado de Assis. O termo ganhou força no meio literário quando Carlos Drummond de Andrade publicou o poema: “A um bruxo, com amor”, no

classificação parece não dar conta daquilo que o referido livro propõe em seu discurso, pois, tendo como voz narradora Bento Santiago, a obra é permeada por índices de indeterminação; nisso, já teríamos uma contravenção do código realista, conforme o conhecemos no século XIX. Ademais, a dinâmica verbal do narrador – semelhante a um tribunal – intenta firmar a sua perspectiva e convencer o leitor da substancialidade dela assentada em “fatos” apresentados como unívocos, mas que reconhecemos como polissêmicos ou, pelo menos, dúbios. Como exemplo dessa situação, seria pertinente lembrarmos da cena em que Capitu, diante do caixão de Escobar, derrama algumas lágrimas. Imediatamente, Bentinho alia o ocorrido à tese de que a esposa o traiu com o amigo, falecido e outrora companheiro de seminário. Nesses detalhes, a história, abordando a suspeita de adultério, tema de outros textos literários⁴⁹, expande-se a uma ponderação do processo de escrita, à análise das condições de verdade e à autoelucubração da percepção subjetiva em face do mundo.

Como sabemos, dizer o mundo, falar o porquê de as coisas serem como são, envolve o uso de uma sequência enunciativa. Desse modo, variar a enunciação teria como consequência a gênese de distintas visões de mundo. Como projeto estético-político, mirando ao mundo, o Realismo negava a arte pela arte, vendo-a antes como instrumento de admoestação social; proscovia o piegas, traço atribuído ao Romantismo; pretendia abolir toda retórica promotora de ilusões; evitava períodos inchados; desejava a narrativa a frio, aproximando-se de um princípio matemático. Assim sendo, o signo realista – tal como explica Terry Eagleton (2006) citando Roland Barthes – pensa-se semelhante a uma lente translúcida, capaz de revelar o ser dos fenômenos. Levando isso em conta, a singularidade de *Dom Casmurro* aumentaria. Tamanha é a idiosincrasia de *Dom Casmurro* que o protagonista-narrador afirma – constatada a impossibilidade de atar as duas pontas da vida – que o problema não está na ausência dos partícipes de sua biografia, mas na ausência de si mesmo, como vemos neste trecho: “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” (ASSIS, 2016, p. 444).

Se Bento Santiago fosse um narrador compactuante com o protocolo do Realismo, em todas as suas linhas, deveria reconhecer que o mundo é formado não apenas por “eu”, e sim por uma pluralidade de “eus”, fios do tecido social. Por

qual o poeta fez referência à casa (número 18) da rua Cosme Velho, situada no bairro de mesmo nome, no Rio de Janeiro, onde morou Machado de Assis.

⁴⁹ Dois exemplos seriam “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, e “O primo Basílio”, de Eça de Queirós.

consequente, chamar a narrativa das obsessões de Bentinho de realista exigiria reconsiderar o que vem a ser tal termo, no mínimo. Feitas essas colocações, para pensar como *Dom Casmurro* dá mostras de romper com convencionalismos e manter-se com fôlego até o nosso século, conduziremos uma análise comparativa, trazendo os contos “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector; “Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa; “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho; “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna; “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum.

1 Quem conta um conto, aumenta um ponto

Como explica Leyla Perrone-Moisés no ensaio “A criação do texto literário” (2006), narrar uma história, mesmo que ela tenha acontecido, é reinventá-la, uma vez que a seleção de palavras, a decisão do que detalhar e a opção por uma sequência sintática específica servem como norte na vivência em segunda mão de um fenômeno. Consequentemente, a credibilidade conferida a um relato estaria não tanto na fidedignidade ao evento tratado, mas na coerência interna e no potencial de convencimento da estrutura mobilizada aos olhos e ouvidos de quem seja o nosso alvo conversacional. Na literatura, apoiando-nos em Aristóteles, diríamos que a substancialidade do discurso narrativo é a verossimilhança, uma verdade *do* texto e não *no* texto. Em nossa sociedade, sabemos que alterações no campo das ciências costumam provocar deslocamentos na moldura da verdade – categoria mais escorregadia e menos segura do que gostaria outro filósofo grego, Platão. Na possibilidade de uma confluência, literatura e sociedade, portanto, aproximam-se, pois ambas concebem – considerando as suas particularidades – a variabilidade da “verdade” em narrativas (científicas ou literárias). Dessa forma, auxiliados pelos textos literários, temos condições de notar como correntes estéticas pensam a “verdade” em suas tessituras. Como dissemos na introdução deste artigo, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, parece estar mais próximo de um “tecido” contemporâneo do que do século XIX e a isso passaremos, mais enfaticamente, agora, fazendo, antes, síntese crítica dos contos compulsados.

Lançando mão do tecido como imagem do produto literário, em um gesto etimológico⁵⁰, quem se dedica a analisar a literatura traz implicitamente o conceito da

⁵⁰ A palavra *texto* vem do latim *textus* e é derivada do verbo *tecere* que significa tecer, fazer tecido, trançar, construir entrelaçando.

literatura como sobreposição de elementos, de modo que todos colaboram para a força do conjunto. Em outros termos, o *tecido* pode ser substituído por *narrativa* e a *tessitura* por *narração*. Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (1974), diz que seria adequado definir *narrativa* como uma denominação genérica para história, fábula. Enquanto isso, *narração* designa a ação/o movimento de relatar acontecimentos ou fatos. Inicialmente, ocupar-nos-emos dos caminhos da narrativa nos contos que servirão de contraponto ao romance de Machado, avaliando como lidam com o plano da história em suas construções. Posteriormente, vendo a ação de relatar como desencadeadora de uma perspectiva de “verdade”, ajuizaremos qual é o enlaçamento proposto entre palavra e objeto do discurso, elucidando limites e poderes da palavra artística.

“Desenredo” (1967), de Guimarães Rosa, é provocador desde o título porque suscita a ideia de desconstrução do próprio objeto. Em consulta ao Dicionário Priberam da Língua Portuguesa em sua versão online, a palavra *desenredo* mostra os seguintes resultados: 1. Ato ou efeito de desenredar. 2. Desenlace. 3. Solução. Por sua vez, *desenredar* está associado com: 1. Desfazer o enredo de. 2. Explicar. 3. Dar solução a (sentido próprio e figurado). Ao lermos o referido conto, notamos a presença do narrador como um apresentador de circo, almejando fazer da história um espetáculo vistoso. Grandiloquente, essa voz textual se põe em primeiro plano com uma brevíssima linha de abertura (“Do narrador a seus ouvintes”) e ao longo de sua duração embaralha a história de Jó Joaquim e Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria com menção a Adão e Eva, arquétipos do masculino e do feminino. Ademais, com o deslizamento na nomeação dessa personagem feminina, o narrador constitui a expressão do deslizamento moral, posto que se trata de uma adúltera. Se uma narrativa mais “comportada” conta um evento do qual o leitor sai com mais certezas do que dúvidas, “Desenredo”, após o esforço de Jó Joaquim em recompor a imagem de sua amada, conspurcada por casos extraconjugais, finda com a fusão suspeita de uma vilania que paira no ar e o verniz de pureza mediante os símbolos do vil e do lírio conjugados em Vilíria. Em resumo, a história termina sendo a editoração da história.

Nessa mesma esteira, em “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector, temos vestígios fracos de uma narrativa. Melhor nos parece encarar o texto de Lispector como uma passagem pelos bastidores de uma escrita sem culminar em uma história. Tanto é assim que todos os ensaios narrativos tomam como alicerce a banalidade de um método para matar baratas. Entre os títulos formulados, estão: “Como matar baratas”, “O assassinato”, “Estátuas” e “Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia”. A quarta

história sequer recebe um nome. Habilmente, da primeira à última tentativa de escrever, a voz narrativa cresce em imprecisão. Com o recurso da *Mise en abyme*, inclusive, o final do conto é aberto, cumprindo as palavras do primeiro parágrafo, isto é, de que, não obstante sendo uma única a história, poderia ser mil e uma, caso mil e uma noites fossem disponibilizadas. Por não haver unicidade maior do que estas três palavras, “Como matar baratas”, as pegadas historiográficas são pulverizadas e o discurso existe em *looping*. Dados esses traços, não soaria estranho asseverar que a classificação desse escrito como conto é feita com certa dose de ressalvas. Em nossa análise, a linguagem empregada aproxima-se da circularidade e inobjetividade do lírico, interessado em ensaiar um dizer *ad infinitum*.

Falando em ensaiar, “Estão apenas ensaiando” (2000), de Bernardo Carvalho, mantém o estilo de uma narrativa que titubeia. Reunidos em um mesmo cenário, um teatro, as personagens parecem desconjuntadas porque tentam repetidas vezes concluir uma ação. Dois atores – intérpretes de um lavrador e da morte – avançam pelo palco e são interrompidos pelo diretor, o qual cobra mais vigor na interpretação do ator-lavrador; o diretor, furtivo, coloca a mão na coxa de sua assistente e sussurra-lhe algo ao ouvido, levando-a a rir; no mezanino, o iluminador torce por mais uma interrupção do diretor a fim de poder terminar – definitivamente – a piada que contava ao técnico; um homem – descrito como um vulto sem rosto – avança silencioso, vindo do mundo de fora da sala negra, até chegar perto do diretor e da assistente e anunciar-lhes uma informação que os petrifica e é compreendida pelo ator-lavrador sem dificuldades. Na coxia, aproveitando as intermitências, a dupla de atores conversa, tendo como tópico o atraso da esposa daquele que assume o papel de lavrador, personagem que se queixa à morte da subtração da mulher amada. Reafirmando-se que estão apenas ensaiando, o “lavrador do século XV” porta um relógio e a “morte” está sem foice ou manto. Pouco a pouco, a fronteira entre atores e personagens é turvada, engendrando o desenlace absurdo em que o lavrador-ator compreende que a esposa não chegou ao teatro por ter sido atropelada a duas quadras do local e queda-se atônito ao som das gargalhadas do iluminador e do técnico. Logo, a história, no conto de Carvalho, é um remendo de ilhas de personagens em que o ficcional se dobra sobre si e o que está fora de enquadramento invade a cena.

Dotado igualmente de uma força narradora-cinética que projeta um movimento fantasmal à história, “A figurante” (2003), de Sérgio Sant’Anna, configura-se como um pastiche de feição situável no realismo-naturalismo, com um linguajar polido e

descrições que esmiúçam a alta sociedade do Rio de Janeiro, destacando vícios e afetações. Além disso, o sexo é pintado em suas cores mais primárias e sem pudores. Todavia, sem restringir-se ao mimetismo barato, o narrador provoca o leitor ao edificar o seu olhar sobre uma foto – retrato da esquina da rua da Assembleia com a avenida Rio Branco no final de década de 1920 – e não dar margem a dúvidas de que a animação é fruto tão somente de uma montagem. Como uma filmagem de cinema, o narrador apanha o quadro inicial e a ele vai acrescentando outros quadros a seu bel-prazer. Em vez de mover todas as peças do tabuleiro urbano, a voz-guia desse conto diz que não é nenhum dos homens antiquados e imitadores dos europeus que nos interessa, e sim uma mulher avaliada como misteriosa, a qual está posicionada em uma calçada e traça uma saia escura, comprida até as canelas, uma blusa e luvas brancas e botas. Do caráter estático da foto a uma “vida” imaginada para a protagonista, com direito à explanação do círculo social de origem e da paisagem emocional, “A figurante” é um jogo de ilusões em que a história é a leitura de um narrador contemplando um objeto e imputando-lhe nuances significativas arbitrariamente. Se nessa amostragem de prosa literária contemporânea se descortina uma história, digamos que é a história da leitura de uma história infundada.

Como vimos até aqui, todos os contos exibem uma história tenuemente, sublinhando, antes, os desdobramentos de enredos egoísticos, ou seja, preocupados em pôr à vista o que há de literário em maior grau. Por consequência, todos confirmariam, trocando *romance* por *narrativas literárias*, que de “[...] um romance é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história que nele devia ser contada; mas de uma obra crítica, pelo contrário, costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar e, como se diz, hipóteses de trabalho” (AGAMBEN, 2007, p. 9).

Cercado de quase todos os lados por esse mar de incontáveis humores chamado enredo, “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum, identicamente tem débil nexos com o continente da história. No prosaíco, precisamente em 1980 em Barcelona, um homem de vinte e oito anos é contratado por uma viúva catalã que deseja aprender o português do Brasil. Contudo, o interesse linguístico não é despertado pela vontade de falar o português, mas de ler Machado de Assis. No transcurso das aulas, o professor, em verdade um escritor brasileiro inédito, como a personagem se apresenta, tira dúvidas gramaticais, sintáticas e históricas. Ao cabo de um verão e de um outono, a aluna mostra autêntica fascinação por Machado e confessa que a razão de seu empenho em adentrar nos meandros do “Bruxo” é um amante português, cujo nome é Soares, grande

apreciador de Eça de Queirós e ferrenho crítico do primeiro escritor. A partir dessa confiança, a viúva descreve como conheceu o amante e o modo como o penúltimo encontro fê-la perguntar qual era o segredo desse homem, pressentindo como o coração humano é uma caixa de mistérios. Depois daquele que fora o último encontro, desconfiada, então, a mulher segue o amante e descobre que esse era casado com uma mulher idosa, tão velha que necessitava do suporte de uma cadeira de rodas. Constrangida por se ver nessa situação, ludibriada magistralmente por uma pessoa que não se deixou ler, a mulher retirou-se da residência de seu ex-amor chorando aos borbotões. Por fim, concluída a lembrança, rematando a fala e o conto, a viúva declara querer encontrar nas páginas de Machado aquele a quem percebe como louco. Porém, expressa não ter ideia de em qual conto ou romance e ao professor indaga: “Tu sabes?” Apesar de o conto de Hatoum ter uma história mais delineada do que os exemplos anteriores, podemos constatar a maneira como ele parece priorizar – aglutinando traços de “A causa secreta”, de Machado – a discussão da interface literatura e sociedade e o quanto as habilidades de ler uma implicariam em capacidade de ler a outra ou de ler as pessoas que compõem a sociedade, especificamente, em detrimento de uma releitura narrativa de amor e traição.

Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a dimensão da história é sentida de forma talvez menos etérea do que em “A quinta história” (1964), de Clarice Lispector, e mais tangível do que em “Encontros na península” (2009), de Milton Hatoum. Não obstante, digressões na ação narradora demarcam espaços de devaneios conscientes que instruem acerca do ato de tecer a literatura e, por conseguinte, privilegia o enredo, pondo de lado a história por alguns minutos. Como dissemos no começo deste artigo, o objetivo de Bento Santiago é atar as duas pontas de sua vida, restaurar na velhice a adolescência. Malfadado o projeto, Bentinho admite que a construção, em Engenho Novo, do simulacro da casa de Mata-cavalos “[...] é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta” (ASSIS, 2016, p. 444). Artisticamente, o narrador do romance assume a espectralidade do feito, falando da história e do enredo. Afinal, não são justamente as pinturas – a mimese – de César, Augusto, Nero e Massinissa que reforçam no *Casmurro* o desejo de escrever? No capítulo II, o narrador comunica:

[...] os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto* [...] (Ibid, p. 445).

Reparemos que a imagem da *pintura* permanece nas duas conjunturas, embora em uma seja ligada aos cosméticos e em outra ao campo das artes. De qualquer forma, o artifício pictórico não seria suficientemente forte para dominar o real. Entretanto, o artifício é condição *sine qua non* da oratória, uma vez que uma narrativa total do real parece inviável na contemporaneidade, como atestam os contos compulsados nesta análise comparativa. Não é à toa que, antecipando em muitas décadas a teorização da obra aberta de Umberto Eco, Bento Santiago explana como em livros confusos nada se emenda, ao contrário de livros omissos, dentro dos quais o leitor pode evocar todas as coisas não achadas. No remate do capítulo LVIII, provocadora, a voz textual brada: “[...] tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (Ibid, p. 531).

Curiosamente, algumas páginas adiante, a referência à pintura volta, somada ao teatro e ao canto. Após o dispêndio de seis capítulos, que se prolongará por mais dois, até chegar ao começo da história, aquela tarde de novembro que foi verdadeiramente o começo da vida, a personagem-protagonista manifesta:

[...] 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 é que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo (Ibid, p. 453).

Cruzando os fios de sua tapeçaria, Bentinho afigura-se obsessivo roteirista de sua existência, estendendo a teia a tudo e todos. Considerando o espelhamento de elementos no romance, vide os dois capítulos chamados “Olhos de ressaca”, XXXII e CXXIII, essa ludicidade do narrador ao edificar a história pode ser uma duplicata da cena em que Capitu autoriza Bento a fazer o penteado dela. A seguir, a transcrição de parte do referido capítulo (XXXIII) que contém a cena:

Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-los em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem

assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito, para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite (Ibid, p. 492).

Jogando, o narrador-personagem costura e descostura a história, fazendo partes muito bem encaixadas, porém igualmente nos entregando capítulos que exigem do leitor um olhar mais aguçado do que o olhar do leitor leigo, digamos. O que passagens como “Os vermes”, “Um soneto” e “Convivas de boa memória” significariam? Aos nossos olhos, não são um banal complemento à história. Melhor seria tomá-las como uma teorização da narrativa, o romance explicando o porquê de ser um romance. Vale a pena recuperar de nossa memória a teoria de Edgar Allan Poe, segundo a qual, para compor uma narrativa, é imprescindível desenhar anteriormente o princípio e o fim, cabendo ao desenvolvimento recheiar o meio e unir os dois polos. Em “Um soneto”, o narrador não estaria aplicando a mesma ideia a outro domínio literário, a poesia, haja vista que escreve apenas o primeiro e o último verso de um poema e os deixa disponíveis a quem quiser?

Explicitando o dizer lacunoso, apesar das investidas que visam convencer ao e angariar a atenção do leitor amigo, o narrador-autor não larga mão de alertar como a escritura e a leitura possuem protocolos e não são coisas espontâneas. A esse respeito, o início do capítulo XIV e o final do CXXX são bons exemplos. Vejamos: “Tudo o que contei no fim do outro capítulo foi obra de um instante. O que se lhe seguiu foi ainda mais rápido” (Ibid, p. 462) e

... 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 alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto (Ibid, p. 619).

Dado o contexto histórico do final do século XIX⁵¹, quando o Brasil ainda tinha uma esmagadora maioria de analfabetos e, portanto, o público-leitor de literatura era mínimo, a textualidade de *Dom Casmurro* sinaliza a preocupação com a educação do leitor. Conta uma história, não podemos negar isso. Contudo, em notável medida, cuida

⁵¹ *Dom Casmurro* foi lançado originalmente em 1899.

as camadas estéticas e não perde a oportunidade – aqui e ali – de denunciar que todo e qualquer código é um convencionalismo.

Na agenda política do Realismo, como expusemos na introdução deste artigo, estava o rechaço ao Romantismo. Em *Dom Casmurro*, dois dos trechos em que isso se torna perceptível são os capítulos XL e L. Naquele, pensando acerca de como persuadir a mãe a não o enviar ao seminário, Bentinho dá asas à imaginação, a qual descreve como uma égua ibera, cujo menor estímulo de um vento lhe dava um potro, mas termina relegando essa metáfora por considerá-la imprópria e atrevida para os 15 anos; neste, sem chances de livrar-se ou postergar a ida ao seminário, o narrador fala:

Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã, somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva. Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar este escrúpulo de exatidão que me aflige. Entretanto, se eu me ativer só à lembrança da sensação, não fico longe da verdade; aos 15 anos, tudo é infinito (Ibid, p. 516).

Se no Romantismo brasileiro Álvares de Azevedo escreveu, na primeira estrofe de “Lembrança dos quinze anos”: “Nos meus quinze anos eu sofria tanto! / Agora enfim meu padecer descansa... / Minh’alma emudeceu, na noite dela / Adormeceu a pálida esperança!” No português, Camilo Castelo Branco, no romance *Amor de perdição*, assim colocou:

Os poetas cansam-nos a paciência a falarem do amor da mulher aos quinze anos, como paixão perigosa, única e inflexível. Alguns prosadores dos romances dizem o mesmo. Enganam-se ambos. O amor aos quinze anos é uma brincadeira; é a última manifestação do amor às bonecas; é a tentativa da avezinha que ensaia o voo fora do ninho, sempre com os olhos fitos na ave-mãe, que a está da fronde próxima chamando; tanto sabe a primeira o que é amar muito, como a segunda o que é voar para longe (CASTELO BRANCO, 2011, p.30).

Nos três casos apresentados, o *topos* dos quinze anos é um elo simbólico. Em Azevedo, exprime-se como tempo de dores atroz; em Castelo Branco, como idade ainda pouco afeita às complexidades da experiência amorosa; em Machado, como fase propensa ao hiperbolismo da linguagem. No entanto, Machado não só reconhece a estilística do exagero, mas também a acolhe como recurso valoroso, capaz de compensar o tal “escrúpulo de exatidão”, que podemos interpretar como o próprio Realismo. Desse modo, o artifício da hipérbole não é despropositado e pode atender a

um paradigma de “realismo” distinto daquele da precisão matemática, o “realismo” da paisagem memorialística das personagens da narrativa. Sendo como foi dito por nós, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a dimensão da história é um terreno a partir do qual irradiam lições de composição literária, o mais importante para o valor literário – seja o que for que essa noção possa vir a ser nas incontáveis correntes críticas de que dispomos. Afinal, existiria história sem enredo?

2 Palavras, palavras, palavras, nada mais que palavras...

Como vimos nos contos compulsados e no romance *Dom Casmurro*, a narrativa desencadeia perspectivas de “verdade”, categoria interpretada como confecção de um laço entre discurso e objeto. Portanto, não estamos pensando a verdade como correspondência de um para um no que tange ao discurso literário e o mundo histórico. Se assim fosse, incorreríamos em juízo frágil, de acordo com o qual a literatura teria a potência de abarcar o real em todos os pormenores mais ínfimos. Dada essa explicação, ainda cabe perguntar: qual seria a definição de verdade conforme o escopo deste trabalho? Caso falemos em um mundo externo à enunciação da literatura, seria somente porque nela lemos palavras usadas em conversações cotidianas (teatro, baratas, ouvinte, foto, península etc.), pois, absorvidas por essa arte verbal, as palavras encontram disposição capaz de romper com a logicidade pragmática. Falar, falar, falar e não referenciar um objeto, eis uma das habilidades da literatura. Todavia, não referenciar não é dizer nada. No poema “Algo”, de Murilo Mendes⁵², por exemplo, a vagueza reina absoluta do título ao fecho. Entretanto, a evasão do eu-lírico agarra a nossa mente e sussurra – a quem tiver ouvidos para escutar – a intensa força da palavra para suscitar explosões conceituais, imagéticas e sonoras. Com o *enjambement* entre o primeiro e o segundo verso, firma-se a ambiguidade do “a” (artigo definido ou pronome oblíquo átono?) e do “forma” (substantivo ou verbo?) e constatamos a importância da construção para o conhecimento de uma expressividade. Dessa maneira, em consonância com aquilo que os contos de Carvalho, Lispector, Hatoum, Sant’Anna e Rosa defendem literariamente, ao dizer *verdade*, no coração deste estudo acadêmico, dizemos *o poder do signo linguístico de rotacionar a percepção humana*.

⁵² “O que raras vezes a forma / Revela / O que, sem evidência, vive. / O que a violeta sonha. / O que o cristal contém / Na sua primeira infância.”

Na página de abertura de *Dom Casmurro*, o narrador adverte: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas na que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo⁵³” (ASSIS, op. cit., p. 443). O que causa agitação cognitiva nessas linhas é que os dicionários registram justamente o sentido exibido. Em vez de isso se constituir como traço negativo e contraditório, abre alas perfeitamente para uma narrativa em que a vacilação dos sentidos é tematizada. Outro problema (filosófico, por que não?) é o exame do que vemos e lemos quando vemos e lemos. Obsessivo, Bentinho ambiciona conhecer o centro dos fenômenos humanos que o cercam, começando pelos irresistíveis olhos de Capitu e culminando na dubiedade de quem é o pai de Ezequiel. Embora nunca se confirme a conjunção adúltera de Capitu e Escobar, Bento mira ininterruptamente o ideal de coerência, a causa de provar a infidelidade conjugal⁵⁴. Em “Desenredo”, Jó Joaquim quer purificar Livíria, Rivília, Irlívia ou Vilíria; no contraponto, Bentinho quer macular Capitu. Dado que na ficção cada pedrinha jogada no rio ecoa em círculos concêntricos intercomunicáveis e os espelhamentos são frequentes em *Dom Casmurro*, o absolutismo em nome da coerência parece a repetição de Bentinho ter aceitado a teoria do tenor italiano, Marcolini, como testemunhamos no capítulo X: “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” (Ibidem, p. 456). Rememorando os ensinamentos aristotélicos, recuperamos a informação de que verossimilhança na teoria da literatura não equivale à verdade científica, mas a uma “verdade” forjada *no* texto. A verdade como dizemos neste breve estudo.

No romance de Machado, uma personagem central para pensarmos a verdade forjada é José Dias, o agregado. Desde o epíteto, essa personagem põe à mesa a ideia de uma coisa que se junta a outra sem se mesclar inconfundivelmente com ela, mas que, para todos os efeitos, segue unida. Atualmente, seria como o anexo de um e-mail. O anexo não é o e-mail, mas é encaminhado com este. Em muitos pontos, Bentinho enfatiza os modos superlativos do agregado, como a sua língua sempre exagerava no colorido dos assuntos tratados e pendia para a estrada que pudesse render maiores benefícios para si. Logo no capítulo V, depois de desmanchar a farsa de ser um homeopata para o pai de Bentinho, Pedro de Albuquerque Santiago, vemos o seguinte diálogo:

⁵³ Os grifos são do autor.

⁵⁴ Lembremo-nos de que Bento Santiago é um advogado.

— Mas, você curou das outras vezes.

— Creio que sim; o mais acertado, porém, é dizer que foram os remédios indicados nos livros. Eles, sim, eles, abaixo de Deus. 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*; mas é tempo de restabelecer tudo⁵⁵ (Ibid, p. 449).

Dezoito capítulos mais tarde, os olhos caem nestas palavras:

[...] José Dias vinha andando cheio da leitura de Walter Scott que fizera a minha mãe e a prima Justina. Lia cantado e compassado. Os *castelos e os parques saíam maiores* da boca dele, os *lagos tinham mais água* e a *'abóbada celeste'* contava *alguns milhares mais de estrelas* centelhantes. Nos diálogos, alternava o som das vozes, que eram levemente grossas ou finas, conforme o sexo dos interlocutores, e reproduziam com moderação a ternura e a cólera⁵⁶ (Ibid, p. 477).

No capítulo LVIII, como dito por nós algumas páginas atrás, o Dom Casmurro compara o seu processo de leitura e interpretação do mundo com o encontro com livros lacunares, aos quais *preenche* livremente. O preenchimento, como instrui o raciocínio básico, só é viável quando o objeto não é perfeito, acabado, completo. Assim, preencher é adicionar, conferir um *mais* ao ser das coisas. Partindo disso, Bentinho e o agregado aparentemente convergem quanto ao âmbito dramático, uma vez que ambos não se contentam com o *dizer* positivo, mas querem expor o nível de domínio da arte de bem falar e adentrar em camadas fenomenológicas mais e mais complexas e prenes de imagens. As únicas diferenças estariam em que o narrador-protagonista busca eximir-se dos contornos explicitamente hiperbólicos atribuídos ao outro e não se contenta em exibir a grandiloquência, realmente anseia ter acesso irrestrito à mente de quem o circunda. Bento Santiago não quer deixar escapar uma farpa ao juízo.

Todavia, gradativamente, essas farpas acabam perfurando o cérebro de Bentinho, turvando-lhe o senso de julgamento e conduzindo-o à introjeção mórbida. Diante da realidade escorregadia, o protagonista não suporta a hipótese de ilegibilidade dos signos e mergulha em mares de angústias abissais. Ao descrever o amigo Escobar, um dos gatilhos que trazem à tona o seu caráter doentio, temos um sintoma. Vejamos:

⁵⁵ Grifo meu.

⁵⁶ Grifos meus.

Era um rapaz esbelto, olhos claros, um *pouco fugitivos*, como as mãos, como os pés, como a fala, *como tudo*. *Quem não estivesse acostumado* com ele podia acaso sentir mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés, que tão depressa estavam aqui como lá⁵⁷ (Ibid, p. 526-527).

Nesse recorte, é visível o ensaio eufemístico da descrição (*pouco fugitivos*) que falha ao desembocar em um aglomerado de partes fugitivas (*como tudo*). Em outros termos: tentando dissimular a gravidade de sua ótica obsessiva, Bentinho frustra-se miseravelmente. No capítulo anterior ao nascimento do filho único, Ezequiel, estando na Praia da Glória, junto a Capitu, o narrador experimenta o ciúme, não de alguém concreto, mas do mar. Melhor, de imaginar o que se passaria na intimidade dos pensamentos da esposa ao contemplar o mar. Leiamos um fragmento do que se passou: “Venho explicar-te [leitor] que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela. [...] Não é mister pecado efetivo e mortal, nem papel trocado, simples palavra, aceno, suspiro ou sinal ainda mais miúdo e leve” (Ibid, p. 592). Como a atividade intelectual lida com os sinais de superfície dos fenômenos, conquanto possa aspirar a ver o que está nas entrelinhas, os subsídios são atributos primários. Interpretar a alteridade, conseqüentemente, seria eternamente um movimento de aproximação, estimativa, jamais de plena ciência. Até o presente momento, as nossas mentes ainda são um espaço de difícil penetração e talvez seja isso o que atormentava Bento Santiago. Ele sonhava com um realismo capaz de sacar os véus de absolutamente tudo, porém não entendeu que a palavra é a artífice do que nomeamos *real* ou a condicionante na dialética sujeito/objeto. Admitindo-se a consistência de nossa perspectiva, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a verdade é um sistema semiótico fluido e instável. Desafiador, como um país que não é para principiantes⁵⁸.

3 Conclusão

De maneira geral, pondo em diálogo os contos lidos e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, foi possível perceber um trato da palavra com foco não em contar

⁵⁷ Grifos meus.

⁵⁸ Aqui, refiro-me à frase “O Brasil não é para principiantes”, atribuída a Antônio Carlos Jobim.

uma história, mas em discutir a preparação de enredos. Nos textos literários contemporâneos, vimos a preocupação com testar as possibilidades plásticas do ofício literário, alertando para o poder do verbo enquanto instrumento perceptivo. No romance de Machado, guiados por um protagonista que paulatinamente afunda em alucinações e desvarios, notamos semelhante apuro. Como sistema de significação, a verdade surge fantasmagoricamente, uma dádiva que mais se deseja do que se espera ver. Por fim, oscilando na substancialidade da dimensão da história, as obras por nós selecionadas não se escusam de teorizar, apontando como as palavras são um dos indícios de nossa condenação à liberdade, como diria Jean Paul-Sartre, em virtude de serem elas essa chave imperfeita para a inconstante massa em que residimos, o “real”, perpetuamente em fuga e levando alguns à obsessão.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: _____. **Todos os romances e contos consagrados: volume 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CARVALHO, Bernardo. Estão apenas ensaiando. In: MORICONI, I (Org.). **Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de perdição**. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em: 13 maio 2018.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HATOUM, Milton. Encontros na península. In: _____. **A cidadeilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. Desenredo. In:_____. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1967.

SANT'ANNA, Sérgio. A figurante. In:_____. **O voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.