

A IRONIA NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE “DOM CASMURRO” DE MACHADO DE ASSIS

THE IRONY IN THE CONSTRUCTION OF THE ROMANCE “DOM CASMURRO” BY MACHADO DE ASSIS

Antonia Edivânia Lima da Silva Canja¹

RESUMO

Com base nos conceitos bakhtinianos de análise da forma romanesca, especialmente no que diz respeito ao discurso polifônico, o estudo propõe uma leitura do livro de Machado de Assis como um romance de formação. Utilizando-se da ironia, o romance refrata a voz ficcional construída (ou formada) em relação a outras vozes que poderiam questioná-la ou desconstruí-la.

Palavras-Chave: Dom Casmurro, Ironia, Romance de formação, Dialogismo e Polifonia.

ABSTRACT

Based on the Bakhtinian concepts of analysis of the novelistic form, especially with regard to polyphonic discourse, the study proposes a Reading of the book by Machado de Assis as a training novel. Using irony, the novel refracts the book fictional voice built (or formed) in relation to Other voices that could question or deconstruct it.

Keywords: Dom Casmurro, Irony, romance formation, dialogism and polyphony.

Considerações iniciais

As obras de Machado de Assis, amplamente difundidas e debatidas pela teoria literária e admiradas pelos leitores mais exigentes, permitem análises mais profundas do que outras produções literárias nacionais, e talvez até mesmo internacionais. A riqueza do trabalho de Machado vai além da valorização estética ou da originalidade do enredo, alcançando altos níveis de composição autoral e suas nuances. A leitura dos romances e contos desse imortal da literatura nacional exige um olhar atento à complexidade de suas produções e à mecânica que desenrola o “filme principal”, sem esquecer, é claro, do gênio por trás dessas obras.

¹ Antonia Edivânia Lima da Silva Canja. Email: edivanielimacanja@gmail.com Graduada em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira -UNILAB. Pós-graduanda em Docência no Ensino Fundamental pela Universidade Católica de Pernambuco-UNICAP.

Dessa forma, é natural escolher um dos romances de Machado de Assis como base importante para discutir certos conceitos teóricos propostos por Mikhail Bakhtin, que tratam das configurações romanescas como escolhas autorais conscientes. Neste trabalho, propomos uma leitura de **Dom Casmurro** como um romance de formação, onde se destaca a composição de um discurso refratário, elaborado segundo o princípio da ironia lukacsiana, que permite a divisão semântica entre o que é dito e o que se quer dizer. Os conceitos teóricos que orientam este estudo seguirão o desenvolvimento das ideias do romance, sendo discutidos conforme surgem na linearidade atribuída por Machado ao narrar a história de Bentinho e Capitu. Será ela, com algumas digressões permitidas, a nossa guia de ideias. Assim, tomamos a obra-prima machadiana como nosso ponto de partida.

As primeiras palavras do romance são fundamentais para desvendar uma mensagem autoral que “dorme na sombra de um livro raro”. Logo nos dois primeiros capítulos, do título ao texto, os leitores se deparam com uma duplicidade autoral que preserva a essência das ideias impressas na obra. O autor inicial, utilizando a terminologia bakhtiniana para denominar o autor real, a “individualidade ativa” da criação (Bakhtin, 2003, p.180), cria um autor ficcional, enquanto o autor secundário, a “individualidade vista e enformada” (Ibid, p. 180), assume a enunciação do texto. A autoria compartilhada entre criador e criatura se manifesta no nível do discurso, e, como veremos adiante, também haverá um discurso subliminar do autor principal encoberto pelo aparente discurso do autor secundário. Entre os dois, existe uma dissonância, ou, nas palavras de Bakhtin, uma refração.

O narrador do romance se apresenta como autor de um livro de memórias, uma autobiografia ficcional. O velho Bento registra os momentos que marcaram sua vida e, justificando “os motivos que lhe põem a pena na mão”, expressa o desejo de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência para ‘restaurar o que foi’” (Cap. II). Na narrativa, estão inscritos os sinais característicos do que a teoria literária, citando novamente Bakhtin, define como romance de formação. O teórico russo observa que, nesse tipo de romance, “a vida do herói e seu caráter se tornam de uma grandeza variável” (BAKHTIN, 2003, p.235), ou seja, sua imagem futura é condicionada pelas experiências vividas e pelos valores que ajudaram a moldá-lo como sujeito. A teoria bakhtiniana propõe uma divisão desse tipo de romance em cinco categorias, mas, para nossos propósitos, basta considerar que, embora este romance seja tipicamente biográfico, dentro da terceira categoria proposta por Bakhtin, não se pode ignorar seu componente histórico, sugerido na quinta categoria bakhtiniana, na qual “O homem se forma ao mesmo tempo que o mundo, refletindo em si mesmo a formação histórica do mundo” (Ibid. p. 239-240). O sujeito psicologizado criado por Machado de Assis, em busca de um sentido memorial para sua autoimagem “presente”, condicionado pelas vozes que acompanharam seu processo de formação e “abandonado” por um autor primário que não endossa seu ponto de vista, é um homem de um tempo em que a subjetividade já é vista como algo múltiplo, um conceito historicamente datado que contextualiza a produção e a “encenação” da obra.

O texto, uma autobiografia ficcional, recompõe a história de Bentinho desde a infância. São registrados seus sentimentos diante de uma mãe de decisões firmes, a morte de seu pai, a convivência com os tios, o encantamento pela jovem Capitu, o ingresso no

seminário e a amizade com Escobar. Mais tarde, são narrados a saída do seminário, o casamento com Capitu, as suspeitas de traição da esposa com seu melhor amigo, o nascimento do filho Ezequiel, as crises no casamento, a separação, as mortes de amigos e familiares, restando-lhe a solidão que o acompanhará até a velhice, período em que escreve o livro. O caráter formador do romance é, no plano do discurso ficcional, parte do projeto narrativo de Bentinho. Ao afirmar desejar “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”, o segundo autor declara seu objetivo de comprovar que “o homem que se tornou” é resultado das dificuldades enfrentadas ao longo da vida. Há uma função argumentativa na seleção de circunstâncias que sustentam, na ficção, a defesa (ou autodefesa) de uma conduta individual no “presente da narração”, ponto em que Bentinho narra os tempos de ação. É a cena de um discurso de autor, que simula um tom monológico, uma tessitura de única mão. Um discurso no qual a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena quanto a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete para o autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, como se soasse ao lado da palavra do autor, harmonizando-se de modo especial com ela e com as vozes plurivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2008, p.5).

No texto, revela-se um jogo polifônico enganoso que compõe todo discurso individual. As pistas da polifonia que envolve o “monológico” primeiro discurso de Bentinho estão espalhadas por toda a obra, cuidadosamente deixadas por Machado de Assis. No primeiro capítulo, não se deve ignorar a informação de que o título do livro de Bentinho foi criado por um “rapaz do bairro” que ele encontrou no trem e, considerando-o indelicado, “acabou assumindo o codinome Dom Casmurro”. Em seguida, seus “hábitos reclusos e calados deram origem ao codinome, que acabou pegando”.

A contribuição do passageiro do trem para o livro e para a autoimagem de Bentinho pode parecer pequena, mas destaca a presença de um olhar “externo”, entre muitos, que define os sentidos contidos em um texto criado pelas mãos e olhos de um único indivíduo. No final do capítulo, temos um desfecho aforístico que confirma a ideia de uma parceria criativa na obra. Refletindo sobre a participação do poeta do trem no texto escrito, os autores, o secundário e, com ele, o primário, concluem: “[...] sendo o título seu, poderá pensar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto”. A escolha lúdica, feita pelo autor Bentinho, de um título sugerido por outro para sua biografia é a primeira pista, deixada pelo autor Machado de Assis, para que o leitor desvende o mundo polifônico ao redor.

Nos capítulos seguintes, Bentinho começa a narrar sua juventude, iniciando pela “célebre lembrança de uma tarde de novembro” (capítulo II), quando sua família discutia a promessa de sua mãe de enviá-lo ao seminário e a perigosa proximidade entre ele e Capitu. Essas são as primeiras vozes que ressoam no discurso “monológico” de Bentinho. As aspas finais são irônicas, uma ironia do próprio autor. Machado cria uma cena ilusória: um homem solitário que reconstrói a narrativa de sua vida e, embora suas ideias pareçam autênticas, elas revelam outras vozes que sustentam esse discurso único. É a ironia expressa na polifonia, característica de um autor que, mesmo conectado a uma modernidade emergente, sabia seu lugar e seu público. Dostoiévski, no velho mundo, apresenta romances como “Os Irmãos Karamázov” com uma arquitetura polifônica; ao

autor brasileiro Machado restava a ironia de um discurso ambíguo. Afinal, a ideia de um mundo polifônico, no contexto monoteísta, representa a ruína e ameaça à eternidade divina, como menciona Bentinho em trechos que veremos a seguir.

Para os admiradores do escritor brasileiro, era essencial seguir, na leitura principal, um texto que aparentasse ser monológico. Entretanto, nas entrelinhas, a polifonia se infiltrava, pelas habilidosas mãos de Machado, contaminando o texto aparentemente único. Diferente do escritor russo, onde não encontramos a clara noção de que a verdade é composta por várias versões possíveis, cada uma atribuída à perspectiva de um sujeito, em “Dom Casmurro” é possível perceber o embrião desse conceito polifônico. A ideia de que ninguém está realmente sozinho ao proferir um discurso.

O próprio Bentinho, em suas reflexões sobre a vida, cita as palavras de “um tenor italiano que viveu e morreu aqui” (capítulo VIII), criando a imagem perfeita do mundo como uma ópera. No capítulo IX, Bentinho narra uma conversa transformadora que teve com um amigo cantor:

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

[...]

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Raíael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. 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 da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la, fazei-a executar, e se a achardes digna das alturas, admiti-me com ela a vossos pés... – Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada. – Mas, Senhor... – Nada! Nada! Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos. Ouvi agora alguns ensaios! – Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor. (Capítulo IX).

“A expressão ‘A vida é uma ópera’ encapsula perfeitamente a ideia de polifonia teorizada por Bakhtin, que atribui a Dostoiévski a criação artística dessa noção. A ópera serve como uma metáfora audiovisual de um mundo polifônico. No entanto, os argumentos apresentados pelo tenor, de forma ficcional, para justificar sua teoria, merecem atenção. A colaboração entre Deus e Satanás representa a imagem diatópica ideal de um discurso composto. Nenhum texto, por mais monológico que pareça, ignora a voz do outro, especialmente aquela que destaca a diferença. Não há argumentação sem contra-argumentação, nem texto sem hipertexto. A parceria entre os dois compositores, na história contada por Bentinho, ilustra a dialogia inerente a todo processo discursivo. Observamos que Deus havia ‘escrito um libreto de ópera do qual desistiu’. Em seguida, ‘Satanás levou o manuscrito para o inferno, compôs a partitura e, assim que a terminou, levou-a ao Pai Eterno’. A apropriação de um texto alheio para a criação autoral é um procedimento formal típico do ato criativo. Afinal,”

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta de aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra, ele a recebe da voz de outro e repleta da voz de outro. (BAKHTIN, 2008, p.232).

A recriação da partitura divina pelo ex-aluno, com base nas lições recebidas, e a devolução dos escritos ao Pai Eterno para que Ele pudesse “corrigi-la e executá-la” simboliza o jogo dialógico que constitui essa e toda autoria, a base conceitual de um universo polifônico. Reforçando esse jogo, o autor Bentinho, após narrar o diálogo com o Maestro e suas ideias sobre o mundo, apropria-se delas ao declarar: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que muitas vezes é toda a verdade, mas porque minha vida se encaixa bem na definição. Cantei um duo tecnicismo, depois um trio, depois um quarteto...” (Capítulo X). Em seguida, ele passa a relatar o “duo tecnicismo” que, certa vez, “cantou” com José Dias.

Comecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias:

“Sempre juntos...”

“Em segredinhos...”

“Se eles pegam de namoro...”

(Capítulo. XII).

A denúncia. É assim que Bentinho se refere à primeira participação de José Dias em sua biografia. Ele sugere que foi o “amigo” a primeira voz a sussurrar, para sua mãe e para todos, sobre um possível romance entre ele e Capitu. O trecho remete à cena do terceiro capítulo, onde José Dias conversa com dona Glória e seus familiares sobre a estranha relação entre os jovens: “Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.” (Capítulo III), diz o pseudomédico. Curiosamente, Bentinho confessa que nem ele mesmo havia percebido,

na época, que poderia haver amor entre ele e a jovem Capitolina. E questiona-se: “Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto.” (Capítulo XII). O amor por Capitu, mola mestra da autobiografia de Bento e do romance de Machado, foi articulado por José Dias em discurso, antes mesmo que os amantes tivessem tempo de se envolverem afetivamente. Assim, foram as palavras de Dias que anteciparam o enamoramento do casal

A parceria entre Bentinho e José Dias será reforçada mais adiante no romance, quando “o agregado” cunhar a célebre frase: “Os olhos dela são assim de cigana oblíqua e dissimulada” (Capítulo XXV). Bentinho rememorar e apropriará essa definição quando estiver prestes a se tornar refém da belíssima Capitu. Enfeitiçado pela moça, ele lembrará a “definição que José Dias dera deles, olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Capítulo XXXII) e, como Satanás fez com a partitura divina, recriará a definição dos olhos da amada, comparando-os à força que arrasta para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca. O dueto com Dias se consagra nesse momento, quando os olhos de Bentinho passam a enxergar o que é visto pelos olhos do outro. Essa sintonia de olhares marca o dialogismo que compõe o discurso assinado pelo casmurro autor.

São muitas as vozes que compõem a história da vida de Bentinho e, conseqüentemente, sua subjetividade. Por exemplo, será de prima Justina que o jovem Bentinho ouvirá as considerações mais contundentes sobre as virtudes de Capitu, que passa a ser mencionada não mais como a cigana dissimulada de José Dias, mas como uma bela pretendente ao amor. A conversa que Bentinho teve com a prima sobre sua futura esposa será um passo importante rumo à consumação da relação amorosa.

(Prima Justina) insinuou que Capitu poderia se tornar uma moça bonita. Eu, que já a considerava lindíssima, teria proclamado que ela era a mais bela criatura do mundo, se o receio não me fizesse ser discreto. No entanto, à medida que prima Justina elogiava seus modos, sua seriedade, seus costumes, seu trabalho para os seus e o amor que tinha por minha mãe, tudo isso me inflamou a ponto de também elogiá-la. Quando não era com palavras, era com gestos de aprovação a cada uma das afirmações da prima, certamente com a felicidade iluminando meu rosto. (Capítulo XXII).

No fluxo da relação discursiva, onde o discurso de um influencia o discurso do outro, Justina também se deixa afetar pelas palavras do primo, que observa: “creio que prima Justina encontrou no espetáculo das sensações alheias uma vaga ressurreição das próprias. Também se goza pela influência dos lábios que narram.” (Capítulo XXII). A conclusão aforística do vigésimo segundo capítulo reafirma as relações entrelaçadas ao longo de todo o discurso machadiano ou “bentiniano”. A “influência” do alheio é um componente genético e/ou erótico de todo texto autoral.

Portanto, ao analisarmos a escrita de Bentinho como um projeto “monológico”, percebemos que o dialogismo e a polifonia estão presentes nas entrelinhas de suas relações sintático-semânticas. Falamos em monologia por um motivo muito simples: ela faz parte do jogo de cena arquitetado por Machado de Assis.

É essencial considerarmos o texto de Dom Casmurro como um projeto subjetivo, uma versão apresentada por um homem que relata suas experiências e percepções, julgando com base no conhecimento adquirido e imaginando os eventos que ocorreram nos momentos em que não presenciou ou ouviu falar sobre eles.

Por ora, deixemos de lado os diálogos já mencionados: a polifonia inerente à voz de Bentinho e a refração desse discurso em relação à mensagem do autor. Afinal, é sabido que o romance segue um caminho narrativo que culmina no clímax que o tornou famoso: a controversa relação amorosa entre Bentinho e Capitu, após a suspeita do marido sobre uma possível traição de sua esposa com seu melhor amigo, Escobar. Existe um desconhecimento autoral que é uma parte crucial da trama do romance e que precisa ser encenado para ser compreendido pelo leitor. Nesse contexto, o discurso monológico representa a visão de um homem limitado ao seu conhecimento subjetivo.

A manobra do autor secundário neste romance vai além de um projeto estético do escritor; é uma necessidade para a composição de uma estratégia discursiva. Bentinho, o autor, acredita naquilo que se projeta diante de seus olhos e, principalmente, em sua mente. Ele atribui à sua versão um status de verdade. Seria simplista dizer que ele é o narrador da dúvida, como frequentemente se diz na pedagogia literária. O romance propõe algo mais complexo. O que se lê é mais a presunção da certeza, contextualizada em um mundo de versões, do que um teorema sobre a dúvida. A diferença pode parecer meramente retórica, mas é substancial quando se considera a arquitetura dos dois discursos. Representar a dúvida é evidenciar a ambiguidade, enquanto a representação da verdade presumida requer a ocultação (sem a total anulação) de uma voz em detrimento de outra. A dúvida se traduz em uma imagem visível, enquanto a presunção de certeza necessita da palavra escrita para articular seu jogo irônico, que esconde no texto um subtexto. A narração em primeira pessoa de Bentinho, arranjada pelas mãos de Machado de Assis, é exemplar para refletir sobre a duplicidade discursiva própria do projeto romanesco.

A monologia, nesse contexto, é o disfarce perfeito do autor primário, oculto sob as palavras do autor secundário, que “assina” o texto com uma aparência unificada. Acima do autor ficcional, manipulando as linhas que o movem, há um escritor primário que, através das articulações formais que ele cria, se comunica com o leitor. Distante do sujeito da enunciação, o autor primário, astuto, está livre para questionar, de fora do texto, aquilo que seu personagem narra com convicção. O efeito duplicado é tão sutil que um leitor ingênuo não o perceberá e aceitará, como verdade do autor real e sua obra, uma verdade defendida por um sujeito ficcional ao longo do romance.

Durante um debate sobre o romance de Machado de Assis promovido pela ABL, uma jovem estudante se manifestou contra a versão defendida por alguns leitores de que Capitu não teria traído Bentinho, ou melhor, de que a traição seria fruto da imaginação do narrador ciumento. A moça alegava ter provas materiais do “crime” da belíssima personagem. “Capitu teve um filho de Escobar!”, afirmou, segurando uma edição do romance sem hesitar: “Machado de Assis. Está escrito aqui.” O autor, se visse tal cena, escondido onde não pudesse ser notado, daria risadas ou aplaudiria o êxito de um romance planejado para dividir e iludir.

A duplicidade discursiva, conforme descrita por Bakhtin como a refração do discurso do narrador ou autor ficcional em relação ao discurso do autor real, requer do leitor uma observação perspicaz. Por exemplo, durante muito tempo, Dom Casmurro foi interpretado apenas como a história da traição de Capitu, até que críticos propuseram uma hipótese controversa, ampliando o foco da leitura que Machado de Assis provavelmente planejou. É necessário levantar o véu discursivo de Bentinho para perceber a “tessitura” do solo habilmente construído pelo mestre da literatura brasileira. Refratar o discurso foi a técnica essencial para que, mesmo sendo coerente e coeso, o texto de Bentinho pudesse ser questionado e relativizado, permitindo uma reinterpretação por um leitor atento. Segundo o teórico russo, a estratégia consiste em:

“[...] o autor inclui no seu plano o discurso do outro voltado para suas próprias intenções. A estilização o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. O que ela faz é apenas tornar essas metas convencionais. O mesmo ocorre com a narração do narrador, que, refratando em si a ideia do autor, não se desvia de seu caminho direto e se mantém nos tons e entonações que de fato lhe são inerentes. Após penetrar a palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional.” (Bakhtin, 2008, p.221.)

Ao ler o texto principal, logicamente ordenado por um personagem fictício, também se busca entender as “intenções” e “metas” do autor real. Nas entrelinhas e no subtexto, é possível perceber as ideias do autor em relação ao conhecimento do outro, seja o narrador aparente ou um segundo autor. É necessário captar as pistas deixadas pelo escritor nas profundezas do texto narrado para compreender sua mensagem dupla. Por exemplo, considere um trecho onde Bentinho descreve o comportamento curioso de Capitu, que queria obter detalhes sobre a conversa entre José Dias e a mãe de Bento sobre a ida do jovem ao seminário:

Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição. (Cap. XXXI).

O tom assertivo e onisciente com que Bentinho narra e descreve encobre a fragilidade de suas informações. Suas afirmações de que Capitu “era minuciosa e atenta”, “tudo parecia remoer consigo” e que “conferia, rotulava e pregava na memória a sua exposição” não podem ser garantidas por um narrador humanizado, limitado a um conhecimento apreensível. Apenas a própria Capitu ou um narrador divinizado, distanciado da ação, poderiam confirmar seus pensamentos e intenções. As impressões de

Bentinho, ou seu julgamento sobre a amada, dominam a cena narrativa e produzem uma distorção planejada: o “Capitu parece ser” é tomado como “Capitu é”. A opinião do personagem-narrador sobre a amada é proclamada como a verdade soberana de sua caracterização. Essa verdade, no entanto, se restringe ao plano refratado da ficção em relação ao plano ideal do autor primário, onde estão as “metas” que ele deposita em sua criação textual.

Existe uma senha para “acessar” o verdadeiro autor, mas nas lacunas do discurso do narrador ou do segundo autor, encontram-se as pistas que ele deixa para ser revelado como um “outro” no texto de Bentinho, garantindo o efeito irônico ou refratário da obra. No trecho mencionado, ao afirmar: “há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”, Bentinho responsabiliza um leitor que pode intervir no discurso. Se há algo a ser “incutido” no leitor, provavelmente há algo a ser avaliado como juiz de um processo argumentativo. Se nós, leitores, estamos sendo persuadidos por um discurso peremptório, é prudente considerarmos os prováveis e improváveis em relação ao que nos é apresentado. Essa percepção será a chave para revelar que, além da voz de Bentinho, há um Machado que não se compromete ideologicamente ou axiologicamente com as ideias defendidas por seu personagem.

Nesse contexto, menciona-se o caso da ABL, onde uma estudante se indignava com as dúvidas de outros leitores sobre as afirmações do enunciador do romance. A performance “retórica” do autor Bentinho foi tão convincente que impediu a leitora de perceber Machado de Assis nos bastidores, divertindo-se com a criação de um texto que dava um tom absoluto à versão pessoal de um personagem inventado, tornando geral (por descuido de leitura) o que era singular. A suposta paternidade de Escobar, mencionada por ela, é um golpe de mestre do criador ilusionista, um sofisma. Machado fornece ao seu narrador um argumento contundente para defender sua causa: o filho era do outro. No entanto, para provar isso, não há documentos, impressões de outras personagens, nada. Apenas os olhos de Bentinho testemunham a seu favor.

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 pendula o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era.

[...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a benção do costume. (Cap. CXXXII).

Em outro trecho, a afirmação de que as “feições” do filho se moldavam à semelhança do amigo Escobar é narrada como certa e, com desatenção, pode se tornar inquestionável para um leitor que, despercebido, se enlaça ao orador como se estivesse diante de um altar. É essencial compreender a estratégia irônica do autor para buscar o avesso do que é tecido na narração. Mais adiante, por exemplo, quando, após um longo período de silêncio, Bentinho confessa a Capitu sua desconfiança sobre a paternidade de Ezequiel, a reação da mulher é descrita não por alguém que a ver, mas por outro que

acredita penetrar sua alma e, ciente de sua interioridade, desvendar seus mais secretos pensamentos.

A estupefação de Capitu foi enorme, e a indignação que se seguiu não foi menor, ambas tão naturais que fariam duvidar as primeiras testemunhas de nosso foro. Já ouvi dizer que existem testemunhas alugadas para vários casos, dependendo do preço; eu não acredito, ainda mais porque a pessoa que me contou isso acabara de perder uma demanda. Mas, existindo ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. Assim, sem prestar atenção à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a nada disso, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram ceder. (Cap. CXXXVIII).

A “estupefação” e a “indignação” de Capitu parecem grandes aos olhos de Bentinho, mas ele prefere interpretá-las como meros jogos de cena da mulher, “tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro”, diz ele. A possessiva primeira pessoa do plural, cuidadosamente encaixada na narração de Bento, busca a cumplicidade do leitor com o que o enunciador defende. O autor, por trás de sua criatura, espera que um leitor atento note que em momento algum há uma alusão à traição de Capitu que não venha do próprio Bentinho. Ninguém confirma o comportamento inadequado da mulher amada. Não há qualquer insinuação sobre a índole duvidosa da moça de olhos expressivos, exceto a menção de José Dias, o “falso” médico, ao fato de que ela, ainda menina, parecia ter “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, outra peça-chave na narrativa para desviar os olhos dos leitores da mensagem machadiana encoberta pelo texto de Bentinho.

O verdadeiro autor, oculto para não ser percebido, convida o leitor a descobri-lo nas sombras (ou a ressuscitá-lo de uma morte impossível). Provocando o leitor a se levantar da passiva posição receptora para se posicionar diante do que lê, questionando subjetivamente a verdade defendida pelo autor secundário, esse autor marca sua presença e assegura o sucesso irônico de sua obra.

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

Não acreditar na “veracidade do autor” ficcional é, logicamente, compreender o jogo dúbio da autoria romanesca entre o dito e o pretendido. Duvidar do autor secundário é estar pronto para decodificar a ironia que constitui o romance, é aventurar-se por um terreno de mistérios. É necessário escavar o romance de Machado de Assis para extrair seu fundamento das entranhas. E, ao encontrar a ossatura do romance, é preciso estar preparado para conviver com a duplicidade discursiva: dois discursos que duelam por uma existência, qual é a verdade da obra?

Mais do que buscar uma única resposta, o leitor deve se convencer de que está diante de um texto marcado por uma simbologia biunívoca, onde a dupla significação é válida. Deve se convencer de que “O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com

os olhos do outro.” (Bakhtin, 2008, p.323). A compreensão da história de Bentinho, portanto, como um discurso sobre a formação de um indivíduo, dentro de uma ótica bivalente, deve ser repensada. A configuração da premissa de que “as experiências formam o sujeito” é inegável e, por isso, o livro não deve ser destituído da condição de romance de formação. No entanto, ao reconhecer as intenções irônicas do autor primário na composição do texto, e sabendo que ele quer mais do que narrar uma trajetória de vida, é necessário entender o processo de formação na obra como parte de um jogo autoral.

Considerações finais

Compreender o percurso de vida de Bentinho, suas experiências e aprendizados, é aceitar a composição crível de um enunciador. É, sobretudo, entendê-lo como um sujeito complexo, formado a partir de vozes alheias e enviesado em sua forma de pensar devido à formação doutrinária recebida. Apenas conhecendo a história pregressa de Bentinho, conseguimos aceitá-lo como sujeito autônomo e identificar o foco refratado de seu discurso, para então procurar as ideias autorais na sua sombra. A construção do sujeito Bentinho, articulada por um autor que não advoga em seu favor, revelar-se-á, nesse contexto, como o processo de formação de um ponto de vista. Um entre tantos, convocando o olhar do leitor para a cena jurídica: quem está com a razão? Ou, melhor ainda: onde está a razão? Ela existe por si só? Compreendida a complexidade da trama tecida no texto de Machado de Assis, o leitor terá condecorada sua condição de maturidade. E só com ela poderá perceber que ele é parte integrante do livro. Afinal, Dom Casmurro é um romance de palavras e silêncios. Silêncios que precisam ser preenchidos ou, nas palavras de Drummond, “poemas que esperam ser escritos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades. Ed.34, 2003.
- ASSIS, J. M. **Machado de. Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 12^a ed., 1981.
- AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr et ali. Ed. 34: São Paulo, 2007.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. (Tradutor não mencionado). Ed. Perspectiva: São Paulo, 5^a ed., 1976
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Ed. Forense Universitária: Rio, 4^a ed., 2008.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Bernardini et ali. Hucitec: São Paulo, 1988.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra, Martins Fontes: São Paulo, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas; vol. I).

BEZERRA, Paulo. **Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó.** In: Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza e Gilberto de Castro. (Org.). Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin. Petrópolis: Editora Vozes, 2006, v., p. 38-53.

FOSTER, Edward M. **Aspectos do romance.** Trad. Sergio Alcides. Ed. Globo: Porto Alegre, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. s.l.: Veja / Passagens, 1992, p. 29-87.

FRYE, N. **Anatomia da crítica.** Trad. Péricles E. S. Ramos. Cultrix: São Paulo, 1973.

HEGEL, Georg W. F. **“A forma de arte românica”**, in Cursos de estética, v. II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. EDUSP: São Paulo, 2000.

JAMES, Henry. **A arte do romance.** Trad. de Marcelo Pen. Ed. Globo: São Paulo, 2003.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo.** 6ª ed. São Paulo: Ática, 2000. LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. Trad. José Marcos M de Macedo. Ed. 34, S.P., 2000.

LUKÁCS, G. **“A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”**, in **Marxismo e teoria da literatura.** Trad. Carlos Nelson Coutinho, Civilização Brasileira, Rio, 1968.

LUKÁCS, G. **“Narrar ou descrever”**, in **Ensaio sobre literatura.** Trad. Leandro Konder Civilização Brasileira, Rio, 2ª Ed., 1968.