

# A ARQUITETURA DISCURSIVA EM *DOM CASMURRO*: NARRADORES DISSIMULADOS E DUPLOS OU A CISÃO DA TRAMA NARRATIVA

Juliana C. SALVADORI<sup>1</sup>  
Leocádia Aparecida CHAVES<sup>2</sup>

- **RESUMO:** Este artigo, escrito por ocasião do centenário da morte de Machado de Assis, tem como objetivo reler o romance *Dom Casmurro*, obra que tem despertado a paixão de leitores das mais variadas épocas. Tal paixão rendeu acalorados debates, julgamentos e uma riquíssima fortuna crítica, que conta, dentre outros nomes, com Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, Helen Caldwell, John Gledson – interpretações já consideradas clássicas – bem como com releituras mais recentes, atentas às minúcias, como a de Marta de Senna, Letícia Malard e Fábio Figueiredo Camargo. Partindo da história, pretendemos também lançar luz sobre o aspecto que a tantos seduziu: a ambiguidade da arquitetura narrativa que, disfarçada de reminiscências, primeiramente anda em um vagar calculado para, na segunda metade, ir às pernadas. Esta arbitrariedade, uma dentre muitas, aponta para a cisão da narrativa – e do sujeito – que, ao nos fazer crer, enganosamente, que narra a estória de Bentinho e Capitu, narra na verdade a sua transformação em *Dom Casmurro*. A casa de Matacavalos, neste quadro, funciona como analogia da (re)construção/fabricação da memória e da narrativa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Crítica literária. Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Narrador. Arquitetura narrativa.

A genialidade de Machado de Assis não se deve apenas ao olhar crítico e arguto sobre a sociedade carioca, metonímia da brasileira, revelada em sua produção literária ao longo da segunda metade do século XIX e primeiros anos do século XX. Com sagacidade incomum, Machado usou de sua escrita para nos mostrar as idiossincrasias da sociedade brasileira e sua síntese mal-ajambrada entre a herança colonial escravocrata e a nova ordem burguesa, de origem européia. Este aspecto de sua obra foi primorosamente abordado por autores como Raymundo

<sup>1</sup> Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa. PUC-Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte – MG – Brasil. 30535-901 – ju\_salvadori@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa. PUC-Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte – MG – Brasil. 30535-901 – leocadiachaves@gmail.com

Faoro (1988) e Roberto Schwarz (1997, 2000). Entretanto, por mais reveladora que seja esta abordagem sociológica focada nos personagens e nas redes de relações nas quais estes se movem, são as estratégias narrativas criadas e manipuladas pelo escritor que, certamente, consagraram-no pela crítica literária como o **bruxo**, epíteto que revela o aspecto mágico de sua escrita, que nunca se esgota como fonte de encantamento.

Uma prova deste encantamento duradouro reflete-se na comemoração do centenário de sua morte. Reconhecido ainda em vida como o grande autor nacional, Machado nunca saiu de moda. Prova disso é a grande fortuna crítica que sua obra gerou – e gera – e a repercussão na ficção brasileira contemporânea. Dentre seus textos, um dos que mais despertou paixão foi *Dom Casmurro*. Um aspecto intrigante da recepção deste texto, tanto pelos críticos – leitores especializados – quanto pelo público em geral – que, grosso modo, experimenta a leitura unicamente como fruição – está no fato de que a dúvida sobre a traição de Capitu, fato que se configura como um efeito da fabricação de uma determinada arquitetura, tenha inspirado – e ainda inspire – debates acalorados e os mais bizarros julgamentos. Talvez esta seja a derradeira ironia da situação, muito machadiana por sinal. De certo modo, estes debates dizem mais sobre nossa sociedade do que poderíamos pensar: foi preciso o advento da década de 1960 e do feminismo – sobretudo nos países anglo-saxões e parte dos europeus – para que uma pesquisadora estadunidense, Helen Caldwell (2002), invertesse os sinais positivo e negativo e condenasse Bentinho por seu ciúme doentio, transformando-o no *Otelo brasileiro*. Posteriormente, outro estrangeiro, John Gledson (1991), viria retomar essa crítica de Caldwell à subjetividade do narrador, ou, melhor dizendo, à sua impostura, e aprofundá-la.

Fugindo um pouco a esse debate propomos neste artigo uma leitura de *Dom Casmurro* a partir de outra vertente, mais em sintonia com a atual crítica machadiana, a qual se baseia na percepção de que a narrativa neste romance se constrói por meio da superposição de vozes narrativas que ora se alternam, ora se rasuram: a do narrador-personagem, que supostamente é quem nos fala; a do que a crítica denominou voz autoral, esse narrador desencarnado que por vezes interfere e revela sua onisciência – o qual Fábio Figueiredo Camargo (2005) denomina narrador-operador; e os personagens-espelho que, de certo modo, refletem e revelam o tramar do narrador, como José Dias e Capitu.

No entanto, para complicar um pouco as coisas, gostaríamos de chamar atenção para o fato de que se tomarmos apenas o narrador-personagem, que geralmente é tido como Bentinho, perceberemos de saída uma duplicação: quem nos narra a estória de Bentinho não é Bentinho mas sim Dom Casmurro, como nos é anunciado no capítulo primeiro “Do título”:

Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom*

veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns, nem tanto. (ASSIS, 1982, p.177-178, grifo do autor).<sup>3</sup>

Nesta passagem, este narrador nos aponta que, de certa forma, assumiu uma *persona*, uma máscara, que apenas parcialmente converge com a imagem que faz de si mesmo – tema este recorrente na obra machadiana, haja vista o conto “O espelho”. Este duplo, parte convergente, filho espúrio de um acaso, é quem se propõe a narrar e de quem o romance toma o nome. A partir disto podemos concluir que este livro não trata, na verdade, da estória de Bentinho ou Capitu, mas da construção/fabricação tanto da narrativa – e consequentemente da memória – quanto de Dom Casmurro, este duplo, esta *persona*. Tal fenômeno foi, de certa forma, apontado por Roberto Schwarz (1997) em *Duas meninas*. Pergunta-nos Schwarz (1997, p.32): “[...] como entender que a elegância da prosa dos primeiros capítulos, suprema sem nenhum exagero, seja a obra e o passatempo dessa figura nociva e patética das páginas finais?” Para o autor, esta mudança resulta do envenenamento progressivo da prosa do narrador que, especialmente na segunda metade do livro, expõe-nos seus excessos – de proprietário, principalmente – secundados por sua posição e prestígio social. Para Schwarz essa questão da propriedade é o ponto central tanto para se entender a relação de Bentinho e Capitu quanto para se entender a relação entre Dom Casmurro e sua prosa: basta trocar livros por filhos, na citação acima, que o tema se revela. Já Marta de Senna (2000), no artigo em que discute a estratégia narrativa adotada pelo narrador, a qual ela denomina de “estratégia de embuste” – “[...] aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *trompe l’oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é” (SCHWARZ, 1997, p.167) – também põe a descoberto o autoritarismo – e a má-fé – do narrador no que concerne ao encaminhar da narrativa. Segundo a autora,

Dom Casmurro é um narrador congenitamente embusteiro, já que nasce na narrativa e para a narrativa explicando-se através do engodo: adverte que seu cognome, “Casmurro”, não deve ser entendido como está nos dicionários, isto é, “teimoso”, “obstinado”, “cabeçudo” – que é o que ele é; e, sim, como “homem calado e metido consigo” (capítulo 1) – que é o que não é, pois é o único dono da voz nesse romance onde Capitu é implacavelmente silenciada. (SCHWARZ, 1997, p.167).

---

<sup>3</sup> Todas as citações de *Dom Casmurro* foram retiradas da edição de 1982 feita pela Abril Cultural e serão indicadas apenas pelo número de página.

Não sabemos se podemos chegar a tanto e afirmar que “Capitu é implacavelmente silenciada”. Capitu fala-nos com seus olhos, peça-chave da sua caracterização, do seu mistério, e é esse olhar, inapreensível, que diz muito do que o narrador faz calar. Mas é inegável que o Casmurro, já de saída, adota uma estratégia para fechar a interpretação: ao dizer ao leitor que não há necessidade de consultar o dicionário, ele acena com seu prestígio, conquistado, em grande parte, por sua atitude para conosco, os leitores, e nos intima a acreditar nele. Faz parte do pacto entre leitor/narrador. Além disso, como bem diz Schwarz (1997, p.10),

[...] como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada?

Olhando *Dom Casmurro* com olhos de suspeição, a arquitetura narrativa se descortina e deixa entrever que “com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda.” (p.187).

Silviano Santiago (1978), em “Retórica da verossimilhança”, ao comparar o processo de elaboração da memória do narrador Dom Casmurro com o narrador de *A La recherche du temps perdu*, sintetiza de maneira primorosa a fabricação da memória – e da narrativa – em *Dom Casmurro*. Segundo ele,

No caso de Machado, a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado (cujo exemplo concreto dentro do tecido narrativo seria a reconstrução da casa de Matacavalos, que mostra em si toda a artificialidade do processo machadiano) e sobretudo a um arranjo convincente e intelectual da sua vida. (SANTIAGO, 1978, p.38).

Ao passo que as memórias do narrador de *A La recherche* são evocadas, despertadas, principalmente pelo olfato – ou seja, se dão, em grande parte, por pontes fortuitas entre presente e passado – em *Dom Casmurro* estas memórias são convocadas, como testemunhas, estratégia calculada para se obter um determinado fim, um efeito sobre o leitor, agradá-lo, conquistar sua simpatia em prol de sua causa, como um bom advogado e um bom pregador sabem fazê-lo. Este aspecto da fabricação da memória e da narrativa<sup>4</sup> está claramente posto no capítulo 2 – “Do livro”. Ora, o narrador nos diz que vai começar a narrativa e, no entanto, desata a falar da (re)construção da casa onde passou a infância:

---

<sup>4</sup> A artificialidade do fazer narrativo é também posta às claras no capítulo LV – “Um soneto”. Lançadas as fundações do poema – seu verso de abertura “Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!” (p.248) e sua chave de ouro “Perde-se a vida, ganha-se a batalha!”, posteriormente modificada para o seu oposto “Ganha-se a vida, perde-se a batalha!” (p.249) – falta apenas, diz-nos o narrador, “dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta.” (p.250).

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que põem a pena na mão. 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. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhe fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (p.178).

A descrição continua. O narrador passa então a descrever a sala principal, detalhadamente: a pintura do teto, os medalhões pintados com personagens romanas famosas<sup>5</sup> – que serão novamente evocados no final do capítulo e apontados como as figuras que incitam o narrador a nos contar sua história – e o resto da casa (casuarina, poço, lavadouro etc). Se atentarmos para o título do capítulo II – “Do livro” – como foi dito, percebemos que algo está fora de ordem: por que falar da casa se o capítulo dedica-se a falar do livro? Provavelmente porque, como apontou Santiago, a construção da casa corresponde à construção da narrativa que nada mais é que, de certo modo, a fabricação de uma memória com um determinado fim. Seria esta uma das chaves que Machado, muito sutilmente, incrusta no tecido narrativo?

Outro fator de estranhamento está presente no trecho parcialmente transcrito do capítulo: parte da crítica machadiana, sua contemporânea, criticou a escrita de Machado, ao compará-la com a de seus pares, por esta não primar pela descrição de paisagens e/ou ambientes. Ora, por que, então, o narrador dedica toda essa atenção a casa, aos seus pormenores? A resposta a esta questão novamente nos aponta a idéia da fabricação. Outro aspecto interessante é levantado por Leticia Malard (2000) em seu artigo “Dom Casmurro começou na imprensa por José Dias”. Ao apontar o conto “Um agregado”, publicado em 15 de novembro de 1896 no periódico carioca República, como a gênese do romance, Malard opta pela tese de que já neste ano haveria uma versão do romance, que foi sendo trabalhada e alterada até sua publicação no formato romance, em 1899. De um conto em que a traição de Capitu é indubitável surge um romance refinado, que põe as certezas em xeque. Essa mudança de curso talvez possa ser explicada pelo amadurecimento do autor, bem como por uma consciência mais apurada do fazer literário, que, como consequência, retrama uma visão mais complexa a respeito das relações – pessoais e sociais – entre seus protagonistas. É interessante notar que, a se alinhar com a tese de Malard sobre uma versão anterior do romance, há um “enxugamento reengenheiro do texto” e é justamente este enxugamento que abre caminho para a arquitetura da ambigüidade sobre a qual se desenrola a narrativa. No entanto, a descrição da casa

<sup>5</sup> A respeito do significado destes medalhões e seu papel na estrutura e no tom do romance consultar os artigos “Estratégias do embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*”, de Marta de Senna (2000), e “A iconografia do abuso: os medalhões de *Dom Casmurro*”, de Claudio Cuccagna (2001).

no conto<sup>6</sup>, questão periférica tratada em pouco mais de quatro linhas, é retomada no romance e, expandida, deslocada para o início. Parece-nos que esta reengenharia da casa aponta-nos alguma coisa. O narrador, após a descrição, passa a falar de seu objetivo ao construir a casa:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida; e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (MALLARD, 2000, p. 178).

“Atar as duas pontas da vida; e restaurar na velhice a adolescência”. Não é este o objetivo daquele que escreve sua autobiografia? Se realmente considerarmos o processo de construção da casa – que é uma reconstrução na verdade – como uma analogia do processo de (re)construção da memória via narrativa temos explícita neste trecho a conclusão para tal tentativa, o fracasso, pois, de certa maneira, a falta permanece. A recomposição da memória como tentativa de reelaborar o que foi inapreensível no passado revela o seu aspecto de suplemento, no sentido derridiano do termo, expresso na formulação “faltou eu mesmo, e essa lacuna é tudo”. Isto porque esse que narra não é mais aquele que é narrado: a narrativa só consegue deixar às claras a cisão deste sujeito. Este narrador, ao final do seu romance, retorna ao assunto da casa, mais precisamente no capítulo CXLIV – “Uma pergunta tardia”, e reconhece o fracasso. Sobre a casa e a intenção de “juntar as duas pontas da vida” diz-nos ele:

Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Mata-cavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo. Não 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 sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também

---

<sup>6</sup> Citado por Mallard: “[...] é um grande prédio de sete janelas, vasto saguão, extensa chácara ao fundo. Era mui bem pintada e algumas salas a fresco, – alguns tetos lavrados.” (ASSIS apud MALLARD, 2000, p. 124).

o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica. 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. (p.342).

E este trecho diz-nos mais do que isso. Novamente somos forçados a encarar a atitude autoritária do narrador. Ao visitar a casa que não mais o reconhece – afinal, ele já não era mais Bentinho, mas outro – o protagonista a demole. Posteriormente, a partir das suas instruções, uma outra é reconstruída para tomar o lugar da original. Mas será esta outra realmente reproduz a primeira, mesmo na fisionomia? Existe lá o muro cortado pela porta de intercomunicação entre os vizinhos? Ou novamente o Casmurro, seguindo sua estratégia, fecha o muro e a interpretação? Lembremos que é esse muro – barreira e meio de comunicação – que permite a Capitu passar para o outro lado, metaforicamente. Como aponta Bosi (1999, p.83) em “A máscara e a fenda”, Capitu, desde o início da narrativa, ao gravar seu nome e o de Bento, é quem esburaca o muro que os separa, não somente no âmbito espacial mas também no social.

Seguindo esta retrama, não é de espantar que outros duplos do narrador-casmurro espalhem-se pelo texto, tanto espelhando-o quanto denunciando. Podemos afirmar que, por trás da declarada intenção deste narrador, isto é, por detrás de sua pretensa escrita da memória, escondem-se outras vozes, outras escritas, camufladas, como num palimpsesto, a dizer as suas intenções. É o cruzamento destas vozes que dá sustentação à arquitetura narrativa, ambígua, de *Dom Casmurro*. Fábio Figueiredo Camargo (2005), em *A escrita dissimulada*, sintetiza este argumento no que tange às personagens femininas de Machado. Remetendo à interpretação feita por Lúcia Miguel Pereira, ele reelabora a tese de Pereira deslocando o foco do problema. Diz ele (CAMARGO, 2005, p.19):

Segundo a estudiosa, o escritor teria criado suas primeiras personagens femininas como encarnação de si mesmo [...]. Pereira marca a sutileza de Machado de Assis, ao engendrar suas personagens femininas, como se já houvesse uma predisposição, uma intencionalidade não-confessada de jogar com algo por detrás das simples aparências. Segundo ela, as personagens masculinas não seriam uma boa forma de se auto-retratar, pois lembrariam muito o homem Joaquim Maria.[...] Ao contrário dessa ligação apresentada por Pereira, quero analisar o processo criativo do escritor ao pensar a produção dessas personagens femininas e suas relações com os narradores como criações ficcionais. Se há uma relação do autor com essas personagens, ela dar-se-ia muito mais na criação de uma escrita formulada a partir da dissimulação: é a escrita que finge, não o autor que se esconde por trás de suas personagens femininas. A escrita machadiana esconde seus “verdadeiros” intuitos para com o sistema social no qual está inserida, bem como suas personagens femininas dissimulam ao representarem seus papéis.

Podemos dizer que, enquanto a interpretação de Pereira parte do conteúdo – o que as personagens femininas são: uma encarnação do próprio Machado – a de Camargo parte da forma – a escrita machadiana – e diríamos mais, a arquitetura narrativa que é fabricada pelos narradores é que finge, dissimula. Isto porque, se aceitamos o argumento de Santiago a respeito do tipo de retórica empregada pelo narrador Bentinho – que ele denomina de retórica da verossimilhança – percebemos que este é o registro no qual opera o artista, o autor: não o da busca da verdade, mas o do verossímil. E esta busca pelo verossímil preza, em grande parte, a aceitação da audiência que, deste modo, valida o pacto. Este argumento se coaduna com o de vários críticos que se preocuparam em apontar em Machado a questão extremamente delicada da posição do autor em uma sociedade em grande parte analfabeta e que se valia de relações de clientelismo. Neste tipo de sociedade, agradar é tudo. É o que nos aponta Eugênio Gomes (1967, p.5), de maneira um pouco atravessada, confundindo narrador e autor, em *O enigma de Capitu*:

Frise-se, preliminarmente, que o romancista não se dirige apenas a um determinado tipo de leitor; os designativos que emprega no correr da narração variam muito neste particular: “leitor”, “leitor amigo”, “desgraçado leitor”, “leitor precoce”, “meu amigo”, “senhor meu amigo”, “leitora minha devota”, “leitora castíssima”, “dona leitora”, “querida” ou tão-sómente “leitora”. Isto mostra que o narrador tinha em vista certos tipos de leitores e acidentalmente se voltava para um ou outro, segundo a intenção e o impulso afetivo do momento, como fez de maneira direta no capítulo CXXIX, que é endereçado a uma personagem do romance: D. Sancha.

Gomes (1967) parte do princípio de que estas irrupções do tecido narrativo, em que o narrador se volta para o leitor, são exemplos da voz autoral e não do narrador-casmurro. Talvez tal inferência seja correta se considerarmos que o narrador explícito se diz, reiteradamente, um autor não-profissional. Apesar disto, esta consciência a respeito da aprovação do leitor perpassa a estratégia narrativa dos narradores e personagens **agregados**: José Dias, Capitu e seu pai e mesmo prima Justina, que, em variados graus, equilibram seu maior ou menor prestígio por meio do poder de agradar, primeiramente, a Dona Glória, a proprietária, e posteriormente, a Bentinho. A partir desta perspectiva podemos entender melhor os capítulos VIII – “É tempo”, IX – “A ópera” e X – “Aceito a teoria”. Com relação ao papel que estes capítulos possuem na narrativa podemos considerá-los, de certo modo, excrescências. Isto porque, à primeira vista, retardam o que nos parece mais interessante, a história: notem que o narrador, no capítulo VIII, diz-nos que vai retomar a narrativa, a iniciada no capítulo III – “A denúncia”, mas não a retoma. Ela é mais uma vez suspensa, enquanto dois capítulos estranhos nos adiantam uma filosofia da composição que é, em grande parte, enganosamente assumida pelo narrador. Este, apesar de autor não profissional, como faz questão de enfatizar

repetidamente, demonstra que, entretentes, possui uma ideia bem delineada do que é uma narrativa modelo: o encadeamento de certos eventos nos quais um anterior vem a ser causa de outro – é por isso que, diz-nos ele no capítulo VIII, “[...] é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos” (p.186). Esta teoria, que enfatiza o *agon*, o caminho para o clímax, é, de certa forma, a teoria de Marcolini, o tenor. Segundo ele,

— A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente [...]. (p. 187).

A partir disto, Marcolini parte para uma consideração metafísica apurada, que, como nos diz o narrador, “[...] é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados.” Das considerações de Marcolini, prestemos atenção, o narrador se atém a apenas um aspecto, o da vida ser uma ópera em que o tenor e o barítono lutam pela soprano, como fica claro neste trecho:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou. (p.189)

Mas de tudo que Marcolini disse será “A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano” o aspecto mais importante da metáfora? Por que o narrador desqualifica o resto das considerações de Marcolini apontando que esses pensamentos são coisas de filósofos, “que são, em resumo, tenores desempregados” (p.189)? Não será talvez mais um exemplo da estratégia narrativa do narrador-casmurro que, uma vez mais, fecha a interpretação da fala de Marcolini e esquece que, em sua narrativa, “[...] com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda” (p. 187). Ou será esta apenas uma pista deixada pela voz autoral a respeito da concessão que os romancistas são obrigados a fazer ao gosto melodramático dos leitores – especialmente afeitos às narrativas de folhetim<sup>7</sup> – que reclamam personagens engajados em uma ação amorosa que caminha para o clímax, de preferência trágico?

---

<sup>7</sup> É bom ter em mente que a maioria dos romances de Machado de Assis foi publicada por capítulos, em revistas e/ou jornais. Segundo Malard (2000), *Dom Casmurro* foi o único romance inédito publicado pelo autor neste formato, com exceção do conto “Um agregado” que, partido, é origem dos

Plena consciência da importância de agradar possuem as personagens femininas – duplos do autor/narrador, como a paradigmática Capitu – como também seus outros duplos, personagens conscientes de sua situação de subalternidade – como o agregado José Dias. A questão da subalternidade dessa escrita sub-reptícia que, como o suplemento que é a memória, emerge e toma o lugar da escrita intencional, é um dos aspectos mais fascinantes da arquitetura narrativa do romance. Tanto é verdade que, como Camargo (2005) aponta, Capitu – mulher e de classe social baixa – personagem duplamente secundária, subalterna enfim, toma o lugar central não somente da narrativa mas também do imaginário do(s) narrador(es) e do leitor. Como as personagens femininas receberam tratamento privilegiado da crítica, em especial Capitu, deter-nos-emos um pouco mais detalhadamente em José Dias e Escobar, por ora.

A descrição de José Dias e a maneira como este se ligou à família ocupa os capítulos IV – “Um dever amaríssimo” e V – “O agregado”. Antes de ser retratado como agregado da família, José Dias nos é apresentado, de maneira um tanto maldosa, como um homem singular que “[...] amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, servia a prolongar as frases.” (p.181). O narrador descreve minuciosamente sua indumentária, como posteriormente fará com Capitu<sup>8</sup>. Por que esse interesse tão pronunciado pelo modo como esses personagens se vestem? Será este um dos modos sutis que o narrador encontra para marcar a classe social de ambos? Sobre José Dias, acrescenta:

[...] vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um aro de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos. (p.181).

De repente, o olhar muda do externo, da aparência, para o interno e o narrador se põe, no final desse capítulo e no início do V, a descrever o andar e a maneira como se movia – e, por conseguinte, agia – o agregado: “Levantou-se com o passo

---

capítulos III, IV, V e VII.

<sup>8</sup> No capítulo XIII – “Capitu”, o narrador, após ser denunciado, corre a varanda e escuta a mãe a chamar Capitu. Decide então encontrá-la. Após uma breve conversa em que ela percebe que há algo errado, ele a olha e assim a descreve: “Não podia tirar os olhos daquela 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.**” (p.193; grifo nosso)

vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo!” (p.181-182).

E, em seguida:

Nem sempre ia naquele passo vagaroso e rígido. Também se descompunha em acionados, era muita vez rápido e lépido nos movimentos, tão natural nesta como naquela maneira. Outrossim, ria largo, se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto as bochechas, os dentes, os olhos, toda a cara, toda a pessoa, todo o mundo pareciam rir nele. Nos lances graves, gravíssimo. (p.182).

José Dias, portanto, desde o início, é-nos apresentado como um calculista. Não contente em apontar-nos essa feição por meios indiretos – como pelo modo de andar, falar, rir – o narrador decide ir além e deixar este aspecto às claras. Diz-nos ele: “E não lhe suponhas alma subalterna; as cortesias que fizesse vinham antes do cálculo que da índole.” (p.183). Vimos que o vagar do narrador ao tecer a trama é também calculadíssimo, pois, ao se apropriar apenas parcialmente da teoria de Marcolini, como o diabo do libreto de deus, e como anteriormente fizera com o título do romance – o casmurro-plagiador<sup>9</sup> deixa escapar o tema do triângulo amoroso e da traição, prontamente emendado por um “Mas não adiantemos; vamos à primeira parte” (p.189). Esse “não adiantemos” nos indica que o narrador caminha na narrativa como José Dias o faz, “[...] um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão”. Como um bom advogado a montar a argumentação, o narrador não pode ir “logo de pancada”; é preciso que, à moda de José Dias, ele fale primeiro “por alto e por longe, um toque” para depois entrar “em matéria” (p.218). Afinal, não está ele utilizando das mesmas armas para “acostumar os nossos ouvidos” para o que futuramente vai dizer?

O epíteto de calculista, reservado a José Dias, ecoa o de dissimulada, dispensado à Capitu, muito convenientemente posto na boca do agregado. Posteriormente, também Escobar, associado aos cálculos matemáticos, é apontado como, desculpem-nos o trocadilho, um calculista. Diz-nos o narrador, no capítulo XCIV – “Idéias aritméticas” (p.206): “Nem ele sabia só elogiar e pensar, sabia também calcular depressa e bem. Era das cabeças aritméticas de Holmes ( $2 + 2 = 4$ ).” (p.292). A semelhança entre a descrição de Escobar e a de Capitu, tanto na tendência para a reflexão quanto nos olhos é outro ponto impressionante. Não por acaso, a descrição de Capitu, seus modos, suas ideias e especialmente seus olhos é feita com vagar. Não somente as sombras da memória são convocadas

---

<sup>9</sup> Sobre a questão da intertextualidade e do plágio em *Dom Casmurro* ver o artigo “Estratégias do embuste: relações intertextuais” em *Dom Casmurro*, de Marta de Senna (2000).

para essa reconstituição: as outras personagens também surgem como testemunha. Para prima Justina, ela “olhava por baixo” (p.206); para José Dias, seus olhos, famosíssimos hoje, “são assim de cigana oblíqua e dissimulada” (p.208); dela nos diz o próprio narrador: “[...] a reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos” (200) e suas ideias “[...] eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos.” (p.201). Na última citação fica claro que as ideias de Capitu andavam com o mesmo passo de José Dias, de maneira calculada e não “de pancada”. Escobar, por sua vez, é-nos apresentado, pela primeira vez, quase como um duplo daquela:

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-se 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 lá. Esta dificuldade em pousar foi o maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera. Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. Talvez esta faculdade prejudicasse alguma outra. (p.250-251).

Duplos são todos eles – em caráter e intenções, metaforicamente falando – e duplos em sua função na narrativa: ambos nos são mostrados pela narração ao mesmo tempo em que, pelo seu tramar e retramar, denunciavam-na.

Parece-nos claro que nesse jogo entre dizer e desdizer o narrador tenta contrapor sua personalidade, apontada como ingênua e passional, à personalidade calculista destes outros personagens. Por esse prisma, seus ciúmes iniciais, sua total incapacidade de controlar-se perante os demais e mesmo de falar-lhes – capacidade que lhe foi aos poucos ensinada por Capitu – figuram, não como falhas de caráter, mas como a derradeira prova de sua honestidade, incapaz sequer de esconder seus excessos e faltas. De tal narrador não se pode esperar que finja e trame para conseguir aquilo que quer, como os demais o fazem. Se José Dias, tanto veneno como remédio para a situação, decide ajudar Bentinho, tal decisão se dá mais pela possibilidade de, tramando para conseguir o que o narrador deseja, ele mesmo consiga o seu intento: ir à Europa. Se nos ativermos as suas palavras perceberemos como ele é hábil. Quando o Direito afigura-se

como uma possibilidade para conseguir a tão sonhada viagem, José Dias faz uso dos superlativos e apresenta uma gradação: se a carreira eclesiástica era bonita, as leis, por sua vez “[...] são belas, sem desfazer da teologia, que é melhor que tudo, como a vida eclesiástica é a mais santa [...] Oh! as leis são belíssimas!” (p.211). Sabemos que seu esforço será baldado neste sentido. A trama sobre a qual ele pensa ter total controle é, na verdade, obra maior de outro, Capitu, que, de sua habilidade e esforço, se serve. Assim também, por analogia, o narrador-casmurro, dentro da trama textual e social, é quem tem a palavra final sobre o destino dos demais: Capitu, inapreensível, fugidia, é exilada – da narrativa e da sociedade – e, posteriormente, exumada, para que, a partir de considerações *a posteriori*, a audiência-júri, em que são transformados os leitores, possa sancionar o ato do narrador-promotor-juiz.

Esta ação é prenunciada a partir do capítulo XCVII – “A saída”, que nos conta a saída de Bentinho do seminário por obra de Escobar e sua ideia do substituto. A narrativa, a partir deste ponto, dá um salto de cinco anos e passa a ser espaçada, mostrando o que é considerado mais pertinente pelo narrador. Este, que se diz inexperiente, apresenta, no entanto, consciência espantosa da arquitetura narrativa que constrói. Diz-nos ele: “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase no 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.” (p.297).

Se até agora estávamos sendo conduzidos aos saltinhos, em um vagar calculado da narrativa, é pelo próprio narrador que somos advertidos da mudança de passo: é tempo de “grandes pernadas”, ou seja, de ir de pancada. Esta mudança de passo, arbitrária, e o que nos é omitido – o seminário, os anos de formação em leis, o casamento e a lua-de-mel mencionados *en passant* – dão testemunho, novamente, do autoritarismo do narrador. Já é tempo agora de encaminhar a narrativa para o que ele deixou escapar no início, para o trio do qual tomará parte. É interessante notar que, o romance, se lido de maneira desapaixonada, pouco ou nada tem a contar nessa segunda metade que seria, pretensamente, a mais **dramática**. Fora o olhar de Capitu para Escobar no caixão, que aciona lembranças relativas a certos incidentes da parte do narrador, tanto retrospectiva quanto prospectivamente, como indício da traição que ele crê consumada, pouco ou nada acontece. Isto porque um dos focos desta parte da narrativa concentra-se na falta: a falta de um filho que, vindo, não completa o casamento e a relação como esperado. O confronto entre Capitu e Bentinho é um anticlímax, como posteriormente será o do Casmurro com Ezequiel. Os pensamentos do narrador alternados entre suicídio e assassinato pouca semelhança guardam com os arroubos do Mouro de Desdêmona a que ele, embusteiradamente, distorcidamente, filia-se. O capítulo final, “E bem, e o resto?”, pode ser exemplarmente definido como “um

silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão” (p.181-182):

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalvalos, ou se foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.” Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*. (p.346).

À questão posta – “a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalvalos”? – é por ele prontamente respondida: “[...] se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”, como fora outrora observado por José Dias. Se Capitu esburacou o muro e passou para o lado de cá, o que a impediria de fazê-lo novamente, agora em sentido inverso? Mas, se como nos diz Santiago (1978), a única verdade a que podemos aspirar é a do narrador, resta-nos perguntar, também já sabendo de antemão a resposta, se estava o Casmurro do Engenho Novo dentro do Bentinho de Matacalvalos? A esta pergunta soma-se outra: a constatação da má-fé do narrador é, por só, motivo para supor Capitu inocente? Operaria Machado de Assis dentro da lógica simplista de culpados vs. inocentes? Cremos que não.

SALVADORI, J. C.; CHAVES, L. A. The narrative architecture in *Dom Casmurro*: sly narrators and doubles or the split of the plot. *Itinerários*, Araraquara, n. 29, p.317-332, July/Dec. 2008.

■ **ABSTRACT:** *This paper, written on the occasion of Machado de Assis's hundredth death anniversary, aims at reappraising Dom Casmurro. This novel has aroused passion in its various readers throughout time. Such passion has brought forward heated debates, trials and a rich critical fortune which counts, among others, with the already classic interpretations of Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, Helen Caldwell and John Gledson, as well as with more recent contributions, such as the ones by Marta de Senna, Leticia Malard and Fábio Figueiredo Camargo. Bearing this in mind, we intend to shed some light on the aspect that has seduced so many scholars: the ambiguity fostered by the narrative architecture which, disguised as reminiscence, at first shows a deliberately*

*slow pace while, in its second part, turns much brisker. Such an arbitrary procedure, one of many, points out to the split of the narrative – and of its subject-narrator – who, pretending to be narrating Bentinho and Capitu's story, narrates, in fact, his transformation into Dom Casmurro. Within this framework, the house on Matacavalos Street serves as an analogy of the (re)construction/elaboration of both the narrator's memory and narrative.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian Literature. Literary Criticism. Machado de Assis. Dom Casmurro. Narrator. Narrative Architecture.*

## Referências

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BOSI, A. A máscara e a fenda. In: \_\_\_\_\_ **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999. p.73-126. (Séries Temas – Estudos Literários, 69).

CALDWELL, H. **O Otel brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Cotia: Ateliê, 2002.

CAMARGO, F. F. **A escrita dissimulada: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó**, de Machado de Assis. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2005.

CUCCAGNA, C. A iconografia do abuso: os medalhões de *Dom Casmurro*. **Letras & Letras**, Uberlândia, v.17, n.1 e 2, p.129-146, jan./dez. 2001.

FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

GLEDSON, J. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, E. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967. (Coleção Documentos Brasileiros, 131).

MALARD, L. *Dom Casmurro* começou na imprensa por José Dias. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.3, n.6, p.123-128, 1 sem. 2000.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Debates, 155).

SENNA, M. de. Estratégias do embuste: relações intertextuais em *Dom Casmurro*. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.3, n.6, p.167-174, 1 sem. 2000.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

\_\_\_\_\_. **Duas meninas**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Recebido em 08/07/2008

Aceito em 12/12/2008

