

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack

**A denúncia da voz ao ouvido:
a imersão do gênero conto no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária

Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack

**A denúncia da voz ao ouvido:
a imersão do gênero conto no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

São Paulo

2023

Avrechack , Mariluz Marçolla Ferreira

A denúncia da voz ao ouvido: a imersão do gênero
conto no romance 'Dom Casmurro', de Machado de
Assis. / Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack . --
São Paulo: [s.n.], 2023.

104p. il. ; cm.

Orientador: Maria José Gordo Palo.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Literatura e Crítica Literária.

1. Dom Casmurro. 2. Performance . 3. Enunciação .
4. Hibridismo de gêneros. I. Palo, Maria José
Gordo. II. Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Literatura e Crítica Literária. III. Título.

CDD

Mariluz Marçolla Ferreira Avrechack

**A denúncia da voz ao ouvido:
a imersão do gênero conto no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

*A Deus, que nunca me abandonou.
Ao Rodrigo, meu companheiro que, conquistando-me da voz
ao ouvido, permitiu que eu apenas conhecesse casmurros ao
adentrar os territórios da literatura.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Número do processo: 88887608889/2021-00

AGRADECIMENTOS

O caminho solitário da pesquisa apenas pôde ser trilhado com a contribuição de indivíduos singulares que, ao estender suas mãos, tornaram minha jornada mais leve. Essa trilha foi percorrida contando com o carinho e a paciência de minha família e amigos, além do auxílio de profissionais de excelência. Assim sendo, agradeço aos meus pais – Márcia e Paulo, meus irmãos – Tarumã e Samara, meus sogros – Telma e Marco Antônio, e à minha avó, Vilma: aquela que me apresentou *Dom Casmurro*. Essas pessoas sempre fizeram chegar palavras de incentivo aos meus ouvidos.

Agradeço aos amigos que foram ombro e fortaleza: Ana Caroline, Estelita, Lilian, Maria Paula, Darlene, Mariana, e todos aqueles que tanto me ajudaram e transmitiram firmeza ao longo do processo. Aos membros mais assíduos do clube de leitura que criei e coordeno desde o início do curso de mestrado, pois me inspiraram a desabrochar literariamente: Samy, Fabi, Dani, Dilson, Antunes, Thalís e Carol.

Agradeço à coordenação e à secretária do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina, pelo amplo acolhimento e cuidado, mesmo antes de qualquer ato de matrícula. Às Professoras Doutoras com quem aprendi tanto, sobretudo àquelas que o contato direto nas disciplinas possibilitou a abertura de tantos horizontes: Maria Rosa Duarte Oliveira, Vera Bastazin, Maria Aparecida Junqueira, Diana Navas e Elizabeth Cardoso. À Profa. Dra. Edilene Dias Matos e, novamente, à Profa. Dra. Diana Navas, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições fundamentais à pesquisa.

Agradeço à minha generosa e respeitosa orientadora, Profa. Dra. Maria José Gordo Palo, pela excelência de suas ideias, pela confiança e paciência a mim dispensadas. Nossa amizade estará eternamente marcada em mim. Agradeço também à bolsa concedida pela CAPES, pois permitiu que o projeto de trabalho tivesse desenvolvimento mais adequado e profícuo.

Finalmente, agradeço ao Rodrigo, meu esposo e companheiro, que nunca me deixou esmorecer e é base e sustentação para que eu sempre busque alcançar meus objetivos e realizações profissionais.

*É esse o seu modo de ser ambíguo
Sábio, sábio em todo encanto, canto, canto
Raposa e sereia da terra e do mar, na tela e no ar
Você é virtualmente amada amante
Você real é ainda mais tocante
Não há quem não se encante
Um método de agir que é tão astuto
Com jeitinho alcança tudo, tudo, tudo
É só se entregar, é não resistir, é capitular*

Capitu

A ressaca dos mares

A sereia do sul

Captando os olhares

Nosso totem tabu

A mulher em milhares

Capitu

Luiz Tati

AVRECHACK, Mariluz Marçolla Ferreira. **A denúncia da voz ao ouvido**: a imersão do gênero conto no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. 2023. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a maneira híbrida com que a forma do conto imerge na conjuntura do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), além de evidenciar a voz melancólica do narrador que reclama por uma escuta performática. Parte-se de duas hipóteses, a primeira é a de que o relato do romance tem origem no conto embrionário, intitulado “O agregado (capítulo de um livro inédito)”, e envolve uma narrativa cifrada e obscura que tece duas histórias, uma superficial, que busca engendrar o adultério de Capitu, e outra lida nas entrelinhas, a qual resguarda a enunciação melancólica e poética, advinda da voz de Casmurro. A segunda hipótese trata da questão enunciativa instauradora de uma tríade de vozes que intentam reconstituir os tempos idos de forma enigmática e persuasiva, captada a partir de uma leitura performática preenchedora de lugares vazios ou não-lugares na narrativa romanceada. Para responder a problemática da pesquisa e alcançar tais hipóteses, discute-se as teorias de Edgar Allan Poe (2009) e de Ricardo Piglia (2004) acerca da forma-conto imergindo no romance. A questão da enunciação é fundamentada pelas postulações de Émile Benveniste (1989) e Paul Zumthor (2007), em correlação com as ideias de Wolfgang Iser (1999) a respeito do papel volúvel do leitor. O eixo que trata da voz e da auditividade retoma Paul Zumthor (2007) e acrescenta Adriana Cavarero (2011) à discussão. A investigação baseia-se em uma abordagem qualitativa; de natureza básica; exploratória; descritiva; e de cunho bibliográfico. Os métodos utilizados são o analítico e hipotético-dedutivo. Por meio da investigação, verificou-se que uma leitura silenciosa que imponha graus de performance é capaz de deslindar o relato obscuro, melancólico e triádico orquestrado no drama de *Dom Casmurro*. Entende-se também que a participação do leitor, enquanto preenchedor de espaços vazios da narrativa, permite a interceptação das mediações visuais, gestuais e auditivas que movem a trama.

Palavras-chave: *Dom Casmurro*; performance; enunciação; auditividade; hibridismo de gêneros.

AVRECHACK, Mariluz Marçolla Ferreira. **The denunciation of the voice to the ear:** the immersion of the short story genre in the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis 2023. 104 f. Dissertation (Master's Degree in Literature and Literary Criticism) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

ABSTRACT

This research aims to analyze the hybrid way in which the form of the short story emerges in conjunction with the novel *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis (1839-1908). In addition to highlighting the melancholy voice of the narrator who complains about being listened to performatively, it is based on two hypotheses. First, the story of the novel has its origins in the embryonic short story, entitled “O agregado (capítulo de um livro inédito)”, and involves a ciphered and obscure narrative that weaves two stories, one superficial which seeks to engender Capitu's adultery, and another read between the lines, which safeguards the melancholy and poetic enunciation, arising from Casmurro's voice. The second hypothesis deals with the enunciative question setting up a triad of voices that attempt to reconstitute bygone times in an enigmatic and persuasive way, which can only be captured from a performative reading that fills empty places or non-places in the novelized narrative. To answer the research problem and reach such hypotheses, the theories of Edgar Allan Poe (2009) and Ricardo Piglia (2004) about the short story are discussed. The issue of enunciation is based on the postulations of Émile Benveniste (1989) and Paul Zumthor (2007), in correlation with the ideas of Wolfgang Iser (1999) regarding the role of the reader. The axis dealing with voice and auditory activity takes up Paul Zumthor (2007) and adds Adriana Cavarero (2011) to the discussion. The investigation is based on a qualitative approach; basic in nature, exploratory, descriptive, and bibliographical. The methods used are analytical and hypothetical-deductive. The results obtained demonstrate a silent reading that imposes degrees of performance is capable of unraveling the obscure, melancholy and triadic story manifested in *Dom Casmurro*. It is also understood the reader, as a filler of empty spaces in the narrative, allows the interception of visual, gestural and auditory mediations that move the plot.

Keywords: *Dom Casmurro*; performance; enunciation; audibility; genre hybridism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ilustração “A denúncia da voz ao ouvido”	23
--	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 UMA NARRATIVA IMERSIVA: ENTRE O CONTO “O AGREGADO (CAPÍTULO DE UM LIVRO INÉDITO)” E O ROMANCE <i>DOM CASMURRO</i>	24
1.1 O conto embrionário “O agregado (capítulo de um livro inédito)” e o romance <i>Dom Casmurro</i>	24
1.2 Os gêneros literários e o fenômeno da hibridização.....	34
1.3 Conexões e vínculos enigmáticos no discurso e no enredo	39
2 A MOVÊNCIA DO CONTO NA FORMA NARRATIVA	48
2.1 A enunciação triádica no enigma da casmurrice de Bento Santiago	48
2.2 A voz e o olhar oblíquo no drama faustiano de Capitu	60
2.3 A fala dúbia na escrita: a amplificação da forma narrativa	68
3 A DENÚNCIA DA VOZ AO OUVIDO NA ARTE DA ESCRITA.....	75
3.1 O enigma do adultério de Capitu nas correlações insólitas semânticas ..	75
3.2 A auditividade e a leiturabilidade no jogo da ambiguidade na vida.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS	96
ANEXO	101

INTRODUÇÃO

Apaixonar-se pela obra do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) é naturalmente fácil, seja pelas artimanhas dos narradores, pelos recursos refinados de estilo e linguagem ou pela estrutura formal e arquitetural que, há mais de um século, cativam e envolvem tanto os leigos leitores quanto os prestigiados críticos. Esta investigação surge do encantamento pela qualidade formal de um dos mais relevantes romances da literatura brasileira: *Dom Casmurro* (1899).

Publicado no Brasil, primeiramente pela editora Garnier, em 1899, a obra abarca uma narrativa que tem a potência intensificada com as releituras, tornando-se um monumento de investigação inesgotável. A temática central de *Dom Casmurro* não era novidade, tendo em vista que a questão do adultério feminino foi abordada em diversas obras anteriores ao século XX, como *Otelo – O Mouro de Veneza*, de William Shakespeare, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert ou *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós – apenas para citar algumas. Entretanto, se a temática não era exatamente inovadora, os artifícios estilísticos da linguagem literária empregados pela voz do narrador, além da estruturação da obra, certamente o eram.

No final do século XIX, o Brasil passava por transformações sociais marcantes, especialmente no que se refere à defesa da liberdade e de mudanças de regime de governo – questões que perpassam obras de artistas de variadas áreas nesse período. *Dom Casmurro*, produção de virada de século (1899), representava uma marca literária capaz de abarcar tanto reflexões sobre as questões supracitadas, quanto oferecer ao leitor da época um prelúdio de tempos novos.

A narrativa digressiva, dominada por um discurso envolvente e embalado por ironias, metáforas e agenciamento de proximidades com o leitor, por muito tempo disfarçou a faceta melancólica e amargurada do *eu* da enunciação (BENVENISTE, 1991), Bento Santiago, um senhor por volta de seus cinquenta anos, advogado, que decide escrever um livro contando seus tempos idos, de modo a matar o tédio e a monotonia que, segundo ele, tanto o molestavam. Eis o momento em que o leitor se depara com o prelúdio do drama de um novo século: a dominante personagem feminina Capitu.

Machado de Assis anuncia uma nova mulher para a sociedade brasileira, iniciando no cenário literário uma personagem complexa e múltipla, mas sempre envolta de uma máscara (BOSI, 2007) que o narrador lhe veste. Capitu é construída e fixada na história da literatura brasileira de um modo particular, a partir do qual Antonio Candido afirma:

embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo de ser [...], a despeito do caráter fragmentário dos traços constitutivos, ela existe, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo (CANDIDO, 2014, p. 79).

Não é qualquer escritor capaz de dar vida a uma personagem dessa forma fragmentária. Joaquim Maria Machado de Assis, mulato, neto de escravizados alforriados, nascido em 1839, nas proximidades do centro do Rio de Janeiro, teve de enfrentar inúmeros elementos desfavoráveis à sua ascensão no cenário literário daquele tempo. Não só a cor de pele, mas também a falta de condições financeiras eram elementos complicadores, entretanto, não o desestimularam a seguir seu projeto de construção de si mesmo (WERNECK, 2008).

De caixeiro em livraria a escritor conhecido e afamado em vida, Machado galgou seu espaço aos poucos, e, mediante aos intensos estudos e um desenvolvimento literário progressivo, escreveu milhares de páginas em todos os gêneros literários: poema, crônica, teatro, crítica, conto e romance. É na produção de contos e romances que o escritor ganhou maior visibilidade ainda em sua época e a inquietação que move a presente pesquisa se situa no campo mediador desses dois gêneros, o conto e o romance.

Acredita-se que Machado de Assis, tendo produzido cerca de duas centenas de contos, passou a dominar este gênero de tal maneira que imprimiu a forma do conto na estrutura do romance *Dom Casmurro*. A suspeita não surge do acaso. Na obra *A vida de Machado de Assis*, composta pelo biógrafo Luiz Viana Filho, foi rastreada uma correspondência que data de 1908 (ano da morte do escritor), composta por Mário de Alencar e destinada a José Veríssimo – ambos amigos de Machado de Assis –, com a seguinte afirmação:

Conjuro que o primeiro plano do *Dom Casmurro*, foi fazê-lo conto; o desenvolvimento em romance teria vindo com a composição do trabalho. **Esse foi talvez o processo de todos os romances de Machado**” (VIANA FILHO, 1965, p. 146 apud MALARD, 2000, p. 124, grifo nosso).

Para além da afirmativa de Alencar, em 1975, a Editora Civilização Brasileira, juntamente com o Instituto Nacional do Livro – INL –, lançou uma edição de *Dom*

Casmurro na qual se apresenta o que se pode chamar de redação parcial do romance, um texto intitulado “Um agregado (capítulo de um livro inédito)”, publicado por Machado de Assis no dia 15 de novembro de 1896, no jornal *República*. O texto foi rastreado por Raimundo Magalhães Júnior e fixado pela Comissão Machado de Assis, e é centrado na figura da personagem José Dias, o agregado.

Na composição do romance, o texto que constitui “Um agregado (capítulo de um livro inédito)” preenche os capítulos III – “A denúncia”, IV – “Um dever amaríssimo”, V – “O agregado” e VII – “Dona Glória”. Pesquisadores da obra de Machado de Assis, como Maximiano de Carvalho e Silva (2014), denominam o texto de 1896 como um conto, sendo a primeira manifestação pública do que viria a ser a composição do romance, poucos anos mais tarde.

Importantes nomes da literatura brasileira atestam a habilidade de Machado com os contos – como o brasileiro Mário de Andrade (2012, p. 8-9), que afirma que Machado de Assis era descobridor da forma do conto: “indefinível, insondável, irredutível a receitas”. Tal afirmativa reforça a crença de que a manipulação da forma do conto deu a Machado arcabouço para a composição de seus romances.

Dom Casmurro é uma narrativa envolta de fragmentos autossuficientes que atuam como curtas narrativas inseridas no corpo da obra. A imersão desses fragmentos no romance é voltada para o compromisso artístico que o escritor possuía com a forma. Essa afirmação é feita concordando com o crítico literário e ensaísta brasileiro Sérgio Paulo Rouanet (2006), que, alinhado às questões já assinaladas pela crítica, reforçou o quanto o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* possui semelhanças com a obra *Tristram Shandy* (1750), de Laurence Sterne. No ensaio “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”, Rouanet destaca a fragmentação e a digressividade dessas narrativas como procedimentos centrais acerca da natureza formal das criações.

Uma característica essencial da forma shandiana que o crítico evidencia é a narrativa enunciada em primeira pessoa, permeada pela digressividade e caracterizada pela volubilidade do narrador de interesses mascarados. Percebe-se esse traço como indicador do processo enunciativo diferenciado do narrador Bento Santiago, além das inúmeras pistas da melancolia implícita que seu discurso carrega.

Rouanet (2006) aponta quatro tipos de digressividade, dentre os quais destacamos apenas dois para este estudo de *Dom Casmurro*, sendo eles digressões narrativas – os quais apresentam narrativas isoladas dentro da narrativa principal; e as digressões autorreflexivas, que são digressões referentes ao próprio livro. As digressões narrativas apresentam-se como histórias paralelas, e

cada episódio dessa narração paralela é um fragmento que estilhaça a narração principal em outros fragmentos. [...] há pequenas narrativas, contos de natureza edificante, vinhetas breves sob a forma de apólogos ou contos morais. São fragmentos autossuficientes (ROUANET, 2006, p. 327).

Pensar que as digressões narrativas atuam como vinhetas breves e contos nos levou às postulações de Ricardo Piglia, no ensaio “Teses sobre o conto” (2004), no qual ele aponta que, nos contos, há uma história sendo contada em um primeiro plano enquanto há nela uma segunda história cifrada. Essa segunda história é narrada de um modo elíptico e fragmentário. Portanto, infere-se que na instância enunciativa do narrador de *Dom Casmurro*, as interrupções da narrativa são digressões que atuam como segundas/outras histórias escondidas na narrativa principal, apresentadas de modo fragmentário – destaca-se, pois, o método do conto imersivo na estrutura do romance.

De modo a exemplificar o raciocínio, ressalta-se aqui o capítulo LXXXV – “O defunto” como um modelo de digressão narrativa que pode ser lido isoladamente como um conto autossuficiente no qual duas histórias são contadas: a primeira, a infeliz morte da personagem Manduca, a segunda, a revelação do caráter desprezador do narrador, já na adolescência. Podem ser citados ainda os capítulos IX – “A Ópera” e LIV – “Panegírico de Santa Mônica” como exemplos de digressões autorreflexivas que surgem aos olhos do leitor como cortes na narrativa principal, mas que são histórias isoladas que operam como contos.

O crítico português Abel Barros Baptista (2006, p. 209) afirma que Machado de Assis é um dos fundadores do conto moderno, e que teve como referência Diderot, Merimée e Edgar Allan Poe, figura que o próprio Machado faz referência na nota introdutória da coletânea de contos *Várias histórias* (1896). Nesta nota, Machado (2020, p. 3088) assinala ainda que “o tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas, há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances”.

Baptista afirma ainda a respeito do conto enquanto forma de rigores acentuados que

De certo, em princípio, é tão difícil escrever um excelente romance como um excelente conto; mas é bem mais difícil disfarçar a mediocridade dum romance do que a inépcia dum conto ainda mediano. **A forma do conto é muito saliente – porque curta** (BAPTISTA, 2006, p. 209, grifo nosso).

Este princípio acende o alerta de que Machado atentava-se à inserção de histórias breves dentro da forma livre da composição romanesca e, a partir disso, Baptista (2006) aponta que há episódios demarcados do enredo principal sempre visíveis em seus romances, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, evidenciados através de procedimentos de digressão. E aqui estende-se mais ainda a assertiva, afirmando-se que a própria completude do romance soa como um conto ampliado que cifra uma outra narrativa dentro da narrativa principal, e essa ideia apenas se sustenta a partir do conto “O agregado (capítulo de um livro inédito)”; narrativa que somente pode ser captada por um leitor que ultrapassa o discurso do sujeito da enunciação.

Além do aspecto da forma do conto incorporada ao romance, que por si só já é uma questão teórica que reveste a pesquisa de modo intenso, outro ponto emergiu na releitura minuciosa do romance, assim resumido: percebeu-se acentuada dimensão da voz investida na narrativa, mais precisamente no que concerne à comunicação estabelecida no contato entre emissor (narrador) e receptor (leitor), que, compartilhando da circunstância na qual a enunciação é realizada, atuam em conjunto na produção de significado, em performance.

Ao adentrar neste aspecto da comunicação literária entre o narrador e o leitor, outra nuance passou a ser despertada nesta pesquisa centrada na importância da voz poética e amargurada do sujeito da enunciação, a qual passa a se multiplicar em outras vozes, imprimindo efeitos novos na diegese. Ainda no século XIX, o crítico de destaque da época Silvio Romero (1897) percebeu esse estilo em Machado de Assis e o classificou como “gaguejante” e “tartamudeio ficcional”. Tais aspectos convocam a importância do audível na narrativa, e à escuta de uma voz vacilante, pois, ao mesmo tempo em que se lapida a culpa de Capitu, os traços do caráter ensimesmado e tendencioso do narrador Bento Santiago são desdobrados para contar sua versão dos fatos. Assim, a auditividade é operada enquanto princípio formal de escrita do romance e contribui para promoção da ressonância e arritmidade do texto literário.

Tomando como base os pontos ligados essencialmente à forma literária apresentados, levanta-se a problemática de como a forma-conto atua como raiz

estrutural do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, resultando em um processo de hibridização gerado pela imersão das formas. As hipóteses assim se enunciam: a) o relato de *Dom Casmurro* envolve uma narrativa cifrada e obscura que tece duas histórias: a primeira reside na superfície do discurso e trata-se das tentativas de engendrar o adultério da personagem feminina da trama, Capitu; b) a segunda reside nas entrelinhas, nas entranhas da enunciação de Bento Santiago, que é revelada pela melancolia de sua voz ensimesmada e amargurada, a qual esconde seu caráter de poeta. Essa forma de conto estendido, que é *Dom Casmurro*, tem origem no conto precedente “O agregado (capítulo de um livro inédito)”.

Além disso, questiona-se: como o processo enunciativo da obra imprime a voz poética e melancólica do narrador, que apenas pode ser lida (e ouvida) por um leitor performático? A partir dessa indagação, se estabelece a hipótese central de que a enunciação da narrativa se estrutura por mediações auditivas, visuais e gestuais, que operam instaurando uma tríade de vozes que intentam reconstituir os tempos idos de forma enigmática, persuasiva e poética. A movência do modo de narrar triádico do narrador: Bentinho, Bento Santiago e poeta Casmurro são captadas a partir de uma leitura performática preenchedora de lugares vazios ou não-lugares na narrativa romanceada.

Por mais que a fortuna crítica acerca das obras de Machado de Assis seja vastíssima, ao se centrar na temática de enfoque, vemos que não são rastreadas muitas pesquisas, portanto, serão destacados aqui alguns estudos que dizem respeito às investigações, aqueles que possuem algum grau de afinidade e pertinência com este trabalho e a partir dos quais é possível estabelecer conexões dialéticas.

O primeiro estudo é o ensaio já destacado anteriormente, de Sérgio Paulo Rouanet, intitulado “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”, publicado na revista *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, em 2006. O texto aborda principalmente a questão da fragmentação e digressividade na obra de Machado – enfocando *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e que nos permitiu levantar nossas hipóteses sobre a narrativa *Dom Casmurro*.

É parte importante da fortuna crítica e toma como base a questão formal da obra de Machado de Assis o ensaio “A emenda de Sêneca: Machado de Assis e a

forma do conto”, de Abel de Barros Baptista, publicado em 2006, também elencado na revista brasileira *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira, volume 6/7. Bem como o ensaio de Rouanet, o texto crítico de Baptista nos auxiliou para tratar a questão da forma investida e dominada por Machado de Assis, ultrapassando fronteiras de gêneros literários, ponto de convergência conceitual nesta dissertação.

Na instância acadêmica, foi identificada a dissertação de mestrado desenvolvida na UFRGS, em 2011, por Ana Cristina Ribeiro Pereira. A pesquisa se intitula “A natureza persuasiva de *Dom Casmurro* e a singularidade feminina: uma leitura através dos contos”. Ao contrário do que possa parecer pelo título da dissertação, a autora não fez mesmo caminho que aqui estamos propondo, o de reconhecer a imersão da estrutura do conto no romance *Dom Casmurro*, mas, através de variados contos publicados pelo escritor, tais como “Miss Dollar”, “Confissões de uma viúva moça”, “Singular ocorrência” e alguns outros, nos quais buscou a afirmação do perfil feminino de Capitu em todas as protagonistas dessas narrativas citadas.

Foi rastreado o artigo “A vida apertada numa hora” – Machado de Assis: contista e teórico do conto”, do pesquisador brasileiro Tiago Ferreira Silva apresentado à revista portuguesa, *Forma Breve 14: Revista de Literatura*, da Universidade de Aveiro, em 2017. O texto envolve uma sólida análise acerca da produção dos contos de Machado de Assis, tendo como aspectos centrais o tratamento temático e formal das obras que acabam por se impor como um modelo teórico deste gênero literário. Esse ensaio também toma como base um artigo supracitado de Baptista.

Sobre os eixos da pesquisa nos quais trata-se da audibilidade narrativa, foi rastreada na obra do búlgaro Gabriel Borowski *Auditividade Machadiana: o oral e o auditivo nos romances de Machado de Assis* (2018). Nela é elencada a questão da cultura da auditividade na literatura, apresentando seus principais teóricos e dando um panorama acerca da oralidade nos romances tidos como de primeira fase de Machado, e, posteriormente, há o enfoque ao *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* enquanto romances de segunda fase. O recorte dado por Borowski forneceu material bem fundamentado para esta pesquisa, um tanto útil no que concerne à auditividade e a persuasão presentes na literatura brasileira.

Por fim, o livro *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19* (2004), do pesquisador Hélio de Seixas Guimarães apresenta um capítulo intitulado “*Dom Casmurro* e o leitor lacunar” no qual vários aspectos se destacam na investigação, dentre eles a questão em que se discute a respeito da audição e do silêncio, ou seja, o texto lacunar e a recepção da obra.

Sabe-se o quanto a obra de Machado de Assis é atemporal, o que não poderia ser diferente, tendo em vista que suas composições possuem singularidades sempre pontuais às análises de diversos vieses. Nota-se, entretanto, que por mais que se ateste a vastidão de pesquisas desenvolvidas especificamente a respeito de *Dom Casmurro*, pode-se intensificar os estudos frente aos aspectos formais que o compõem.

A presente pesquisa nasce da preocupação singular de vincular a forma do conto à forma do romance, lançando uma outra leitura de *Dom Casmurro*, obra já amplamente discutida e investigada, porém, ainda sem explorações específicas no que se refere ao trato de uma forma produtora de novos efeitos estéticos narrativos. O gênero conto permite a atualização dos efeitos a partir da forma bem construída, princípio este que provém de Aristóteles e exige a clareza da forma para a produção de certo efeito (BAPTISTA, 2006).

Com base na fortuna crítica levantada, constata-se que, no tocante ao estudo da presença de formas alheias à composição livre do romance, são poucas as pesquisas, além de estarem sempre ligadas ao romance de 1881, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Portanto, o primeiro aspecto enfocado nesta investigação permite que um novo olhar se abra à estrutura formal e híbrida do romance de virada de século, tendo como basilares as teorias do conto e o trabalho do narrador na construção estrutural da narrativa imersiva.

Além disso, o fato de intensificar os estudos referentes à recepção da obra – por mais que pareça algo já amplamente discutido – merece destaque devido a construção que o leitor faz do texto literário em um processo comunicativo, que correlaciona a tríade escritor – obra – leitor. Percebe-se que a performance e a questão da escuta ainda são pouco abordados na pesquisa acadêmica, portanto, a temática carece de ampliações e discussões. Acredita-se que o desenvolvimento desta investigação permite ampliar esse campo, enfocando a linguagem e o papel do ouvido na ficção machadiana.

Com o desenvolvimento desta pesquisa, observa-se o modo como se apresenta o discurso interruptivo, digressivo, imersivo e transgressivo do narrador em *Dom Casmurro*. Além disso, é trazido um aprofundamento do olhar a respeito da voz e escuta na comunicação literária, importante não apenas para os estudos da obra de Machado de Assis, mas também para obras contemporâneas. Assim sendo, confia-se que este estudo possa dar continuidade às pesquisas já iniciadas, e assim, intensificar, renovar e disseminar os estudos machadianos.

Esta investigação tem como objetivo geral analisar a maneira híbrida com que a forma do conto se insere na conjuntura do romance *Dom Casmurro*, e evidenciar a voz melancólica do narrador que reclama por uma escuta performática. Para alcançar tal meta, foram previstos os seguintes objetivos específicos: 1) apresentar o processo de composição da obra e discutir os procedimentos formais do conto moderno, verificando as características inerentes aos gêneros literários e sua hibridização; 2) examinar de que maneira a forma do conto se presentifica no romance, revelada por imersões e tartamudeios, cortes e interrupções na narrativa – lugares vazios – geradores de estranhamento na obra; 3) Observar o processo de enunciação persuasiva do narrador, examinando sua nuance poética e melancólica instauradora da presença do ouvido na leitura.

Cabe ressaltar a importante posição do leitor, pois o processo de adentrar a voz do narrador e a persuasão presente em seu discurso, faz com que este elemento se insira de modo performático e movente na leitura permeada por interrupções da conectividade entre os segmentos textuais que revelam os lugares vazios da narrativa (ISER, 1999), os quais carecem ser preenchidos por suas representações, o que os tornam volúveis e submissos à movência do texto. Tais procedimentos revelam o caráter ressoante, titubeante e líquido do texto absorvido pela performance de leitura e de escuta da obra.

A fundamentação teórica da pesquisa está pautada primeiramente em teorias a respeito da forma do conto, assim, é basilar para a nossa investigação o ensaio do norte-americano Edgar Allan Poe, “A filosofia da composição” (2009), no qual são elencados elementos formais para a composição de uma narrativa breve capaz de construir certo efeito pretendido no leitor. Aliado a isso, este texto – publicado pela primeira vez em 1846 – é essencial à nossa investigação, pois Machado de Assis

tinha Poe como referência e inclusive cita-o na nota de abertura de *Várias histórias* (1896).

O ensaio “Teses sobre o conto” (2004), do argentino Ricardo Piglia também se encontra na base teórica de investigação, afinal, aborda uma concepção de que há no conto duas histórias sendo narradas – a primeira, uma história superficial, e a segunda residindo na camada mais profunda de interpretação. O ensaio é basilar para se pensar o trabalho de enunciação do narrador, pois é este o operador que manipula a forma genérica e representa as duas narrativas na mobilidade, pela ação de uma sobre a outra.

Aliada à questão formal do conto, conforme apontado, impõe-se investigar sobre o trabalho de enunciação do narrador. Para isso, foi tomado como base o ensaio do linguista Émile Benveniste “O aparelho formal da enunciação” (1989), além das postulações de Paul Zumthor em *Performance, Recepção, Leitura* (2007), a fim de verificar como se dá o processo enunciativo de Bento Santiago e de que maneira o leitor pode imergir na obra e atualizá-la.

Os cortes e interrupções da conectividade entre os segmentos textuais da obra que levam ao estranhamento da leitura encaminharam esta pesquisa para o campo da teoria da recepção, na qual nos baseamos quanto ao conceito de lugares vazios, postulado por Wolfgang Iser em seu ensaio “A interação entre o texto e o leitor”, presente em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1999). A questão dos lugares vazios é inerente a *Dom Casmurro*, pois trata das “lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidas pelo leitor” (ISER, 1999, p. 107). O que só ocorre se o leitor atuar no texto ao mesmo tempo em que se deixa ser controlado pela movência da linguagem manipulada pelo narrador, ou seja, o leitor se submete à volubilidade do narrador.

Por fim, para tratar da auditividade presente no romance de Machado de Assis, recorre-se à questão da escuta trabalhada também pelo medievalista Paul Zumthor em *Performance, Recepção, Leitura* (2007), além das postulações da filósofa Adriana Cavarero, em sua obra *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011). Munidos desta fundamentação, a investigação a respeito da dimensão sonora de *Dom Casmurro* será aprofundada, que esperamos ser uma contribuição para a ampliação do campo de estudos dos romances que podem ser ouvidos mediante uma leitura performática.

Esta pesquisa baseia-se em uma abordagem qualitativa; de natureza básica; exploratória; descritiva; e de cunho bibliográfico. Os métodos utilizados são o analítico e hipotético-dedutivo, a partir dos procedimentos de realização da pesquisa bibliográfica referente à fundamentação teórica e à fortuna crítica existente, operando leitura reflexiva e interpretativa; do recolhimento, por meio de fichamentos das referências e bases teóricas selecionadas; bem como a organização dos fundamentos conceituais coletados por meio dos fichamentos e análise crítica em relação ao *corpus* e ao objeto de estudo; e a avaliação dos aspectos referentes à forma do conto aplicada ao romance, buscando identificar os procedimentos de escuta performática na obra – modulando as hipóteses propostas.

Destarte, esta pesquisa destaca-se no centramento dos eixos da forma híbrida, da enunciação do narrador e da audibilidade modulada através da leitura performática da obra machadiana. É esta uma proposta de complexidades, entretanto, confia-se que propiciará uma abertura de leitura de *Dom Casmurro* em linguagem acessível para renovar a percepção que revelará o invisível na poética desta narrativa.

FIGURA 1 – Samara Marçolla Ferreira¹ – “A denúncia da voz ao ouvido”.



¹ Artista e ilustradora independente. Obra de 2022, elaborada exclusivamente para compor esta pesquisa.

1 UMA NARRATIVA IMERSIVA: ENTRE O CONTO “O AGREGADO (CAPÍTULO DE UM LIVRO INÉDITO)” E O ROMANCE *DOM CASMURRO*

1.1 O conto embrionário “O agregado (capítulo de um livro inédito)” e o romance *Dom Casmurro*

Machado de Assis é um dos escritores mais conceituados e referenciados nacionalmente. O autor brasileiro do século XIX fez das letras o seu maior impulso e poderio e se tornou o líder do segmento intelectual de sua geração. Sua habilidade e domínio da arte poética possibilitaram a criação de obras permeadas por críticas contundentes e enigmáticas à sociedade carioca do período e, assim, cativou tanto os críticos literários quanto o escasso público leitor.

Dom Casmurro, publicado em 1899, na França, e trazido ao Brasil no início de 1900, é a narrativa contada por Bento Santiago – uma figura reclusa que afirma estar exaurida da monotonia de sua vida e atina poder escrever um livro, cujas temáticas poderiam ser política, jurisprudência, filosofia ou até mesmo uma História dos subúrbios. Entretanto, parecendo-lhe as áreas citadas cansativas e arrastadas, por um lampejo percebe que, caso contasse o que viveu, poderia restituir os tempos idos.

O narrador, ao prefaciá-lo os motivos que lhe colocam a pena na mão, emite em seu discurso um aparente anseio de apenas contextualizar seu leitor e ansiar deitar no papel as *reminiscências que lhe fossem vindo*. Esta cena enunciativa demarca o início desta produção literária que rapidamente alcançou notoriedade dos especialistas e popularidade no público geral, o que possibilitou que sua ascensão se desse em um efeito crescente. Após as nascentes apreciações críticas, a obra foi cada vez mais analisada, o que resulta em exponencial número de pesquisas.

Longe de recuperar todo o processo da criação de *Dom Casmurro*, tampouco a gama de sua fortuna crítica, cabe ressaltar os aspectos basilares de seu desenvolvimento. Dessa forma, as páginas que se seguirão apresentam, por meio de correspondências de Machado de Assis², a faceta atenciosa do escritor em relação ao seu processo de escrita, a discussão de detalhes minuciosos acerca da impressão dos livros e do envio de remessas numerosas ao Brasil, demonstrando sua preocupação com cada uma das fases de produção e disseminação da obra.

² Para perseguir as primeiras referências do livro *Dom Casmurro*, são ponto de partida as publicações da Academia Brasileira de Letras relativas às correspondências passivas e ativas de Machado de Assis, que datam de 1890 a 1900.

Estes aspectos configuram o pano de fundo para se seguir propriamente ao texto fundador da narrativa.

Em uma carta destinada ao amigo poeta e crítico Magalhães de Azeredo, enviada em 02 de abril de 1895, Machado anuncia estar trabalhando em algumas páginas que seriam publicadas ainda naquele ano, e complementa que podia se dedicar apenas nas horas que lhe sobravam em meio a carga intensa do trabalho administrativo. Animado com a confiança, Magalhães de Azeredo responde que gostaria de saber do que se tratava o trabalho, e em 26 de maio, recebe a resposta:

Pelo que me toca, o livro em que trabalho é ainda um romance. Não estou certo do título que lhe darei; já lhe pus três, e eliminei-os. O que ora tem é provisório; ficará, se não achar melhor. Disse-lhe romance, mas subentenda que no gênero do meu *Quincas Borba*, o melhor que se acomoda ao que estou contando e à minha própria atual feição. Não trabalho continuamente; tenho grandes intervalos de dias, e até de semanas. As tarefas administrativas são muitas, como já lhe disse, não tenho noites. Se puder concluir o livro este ano, tanto melhor (ASSIS, 2011, p. 82).

Curioso observar a expressão de Machado ao se referir à questão do título do trabalho, pois muito se assemelha ao trato do narrador de *Dom Casmurro* logo nas primeiras páginas da narrativa. O enquadramento de gênero é relacionado ao último romance, *Quincas Borba*, e há a reiteração de que se trata de uma segunda forma de fazer romance, o que exprime seu anseio pela experimentação de formas literárias inovadoras, mais adequadas ao seu espírito que reclamava figurar algo artisticamente novo. Destaca-se ainda o quão fatigantes estavam as suas atividades no serviço público³.

O fato de desejar publicar a produção ainda em 1895 também chama atenção, tendo em vista que a impressão do romance se deu em Paris praticamente quatro anos mais tarde, e no Rio de Janeiro só foi apresentada em 1900. Percebe-se, portanto, que *Dom Casmurro* pode ser considerado o romance de gestação mais longa do escritor.

Passam-se anos até que novamente sejam trocadas novas informações sobre a obra. Em carta datada de 09 de setembro de 1898 a Azeredo, Machado (2011, p. 322) afirma: “Além disso, estou acabando um livro, em que trabalho há tempos bastantes, e de que já lhe falei, creio.” Prossegue a confissão reiterando que os

³ A questão é ressaltada em algumas correspondências com este mesmo amigo, juntamente com o destaque aos problemas de saúde que eram mais intensos a cada ano, também devido ao avanço da idade. Aliado a esses fatores, o estabelecimento da Academia Brasileira de Letras, em 1897, além da eleição como presidente da instituição, certamente exigiram demasiada disposição do escritor.

mesmos problemas de fadiga dos anos, além de outros males ainda o obrigavam a realizar interrupções constantes, o que o faziam temer que, ao final, o trabalho não correspondesse aos seus primeiros desejos. Somente no ano seguinte, em uma carta de 28 de julho, o autor divulga o título para o amigo, além de informações acerca do processo de impressão da obra, e explica que a quantidade de correções das provas gráficas provavelmente impeça que a narrativa seja posta a público no Brasil antes de novembro de 1899.

O autor ansiava que a obra fosse publicada diretamente em volume único, o que indica que o desejo do escritor era mantê-la inédita, fato distinto de todos os romances anteriores, com exceção do primeiro. O cuidado com revisões foi acentuado, corrigindo falhas tipográficas que já haviam sido revisadas por ele próprio. Em trocas de correspondências com o editor parisiense Hippolyte Garnier, que datam do período de outubro de 1899 a fevereiro de 1900, há informações sobre a qualidade do papel que deveria ser investida em *Dom Casmurro* – compondo uma peça mais corpulenta como ocorreu em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

Acerca da questão do ineditismo, há um fato importante a se destacar referente ao rastreio das cartas: tanto Joaquim Nabuco quanto Graça Aranha possivelmente tiveram acesso a um trabalho de Machado de Assis que estava sendo composto na casa Garnier em Paris, local em que estiveram em missão diplomática. A ideia é firmada por uma extensa carta de Graça Aranha a Machado de Assis, datada de 12 de outubro de 1899 (ASSIS, 2011, p. 422), na qual é possível identificar claras alusões a alguns personagens de *Dom Casmurro* como Capitu, Ezequiel, Escobar e José Dias. Há ainda uma correspondência de Nabuco no ano seguinte, precisamente em 12 de junho de 1900, na qual afirma estar “Muito agradecido por suas felicitações e por seu livro que já tinha sorvido **na fonte**”⁴ (ASSIS, 2011, p. 477, grifo nosso).

No dia 19 de dezembro de 1899, Machado de Assis escreve a Hippolyte Garnier a necessidade do envio de uma remessa volumosa ao Brasil, a qual o editor

⁴ Para o biógrafo Raimundo Magalhães Junior (2008), tais referências evidenciam que ambos tiveram acesso às provas de *Dom Casmurro* quando os originais ainda estavam na casa Garnier. Não é possível saber como Machado reagiu, mas para o biógrafo, é provável que no mínimo tenha se ressentido com a revelação do editor, pois o acontecimento descumpria o acordo de manter o conteúdo do trabalho em sigilo até a impressão.

responde em 12 de janeiro, afirmando que enviará um total de dois mil exemplares (ASSIS, 2011). Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2001, p. 187), os exemplares “chegaram ao Rio de Janeiro em janeiro de 1900 com atraso de um mês em relação à data inicialmente prevista”, esse número de exemplares representa tiragem inicial inédita para os romances do autor⁵.

Os movimentos críticos iniciais⁶ do romance foram dados por Artur Azevedo, no periódico *O Paiz*: “O livro é menos amargo que o immortal *Bras Cubas*, mas está escripto no mesmo genero, em pequeninos capítulos, cada um dos quaes é por si só uma pagina litteraria de primeira ordem” (GUIMARÃES, 2001, p. 359). O fato de a narrativa resguardar capítulos curtos que soam como os textos que eram publicados nas seções de literatura dos periódicos da época conduz a noção do projeto estilístico do autor ser baseado em propositada heterogeneidade de gêneros – como se estivesse lançando contos no interior da estrutura do romance.

Apenas em 1935 houve um estudo ligeiramente mais apurado⁷, desenvolvido por Augusto Meyer na publicação intitulada *Machado de Assis*. A pesquisa, apesar de mais elaborada do que os ensaios anteriores, ainda investia um tom de culpabilidade à personagem Capitu, além de tender ao biografismo, prática recorrente no período em que também se encontram os trabalhos de Álvaro Lins, Afrânio Coutinho, Alceu Amoroso Lima, além do permanente e já citado trabalho de Lúcia Miguel Pereira com *Machado de Assis – estudo crítico a biográfico* (1936) – apenas para destacar alguns.

⁵ O livro possivelmente começou a ser vendido nas livrarias da capital Rio de Janeiro no dia 12 de março de 1900. Esta informação é deduzida a partir de uma carta de 09 de março a Magalhães de Azeredo – o fiel confidente das informações acerca de *Dom Casmurro*.

⁶ As outras duas críticas iniciais da obra: a de José Veríssimo, publicada em 19 de março no *Jornal do Commercio* e a de Medeiros de Albuquerque, veiculada no periódico *A Notícia*, em 24 e 25 de março. No mesmo dia de sua veiculação, a crítica de Veríssimo recebeu agradecimentos e condecorações de Machado de Assis, via uma gratifica correspondência (ASSIS, 2011, p. 459).

⁷ Nos primeiríssimos comentários analíticos de *Dom Casmurro* a narrativa era majoritariamente encarada em acordo com discurso de Bento Santiago, além de conter elogios à elaboração da intriga. Posteriormente foram escassos ou quase nulos os estudos referentes especificamente a esta produção, tendo em vista que as análises se referiam ao conjunto da obra do autor. É necessário ressaltar que não havia tanto espaço para a pesquisa literária nas primeiras décadas do século XX no Brasil, inclusive o primeiro curso de Letras foi oferecido apenas no ano de 1933, pela Faculdade que, em 1946, se tornou a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) (FISCHER, 2016).

Mesmo após o início dos trabalhos acadêmicos, ainda perdurava a ideia da narrativa se tratar do relato do narrador acerca de uma traição sofrida, tal perspectiva só foi abalada drasticamente em 1960 pela norte-americana Hellen Caldwell⁸ com *O Otelo brasileiro de Machado de Assis – um estudo de Dom Casmurro*. A partir da tomada de conhecimento da perspectiva de Caldwell, algumas figuras tomaram a frente das discussões em território nacional. Sob uma chave sociológica, linha vigente no contexto do período, outros nomes passam a ganhar destaque e tornam-se referências para a crítica contemporânea⁹ da obra machadiana.

Contudo, mesmo após o desenvolvimento de inúmeras pesquisas em torno deste romance, há um fato ainda pouco explorado em relação ao seu processo de produção e que aqui é encarado como elemento essencial para o desenvolvimento deste estudo: a sua experimentação pregressa, lançada em um modelo de composição distinto – o conto. No dia 15 de novembro de 1896, foi publicado no periódico *República* uma narrativa em prosa de autoria de Machado de Assis intitulada “Um agregado (capítulo de um livro inédito)”. Este é o único texto publicado preliminarmente à edição definitiva de *Dom Casmurro* que se tem notícia e é de grande peso literário, pois representa a primeira menção pública da produção.

O escrito permaneceu nos jornais até o ano de 1956, quando finalmente foi rastreado pelo pesquisador Raimundo Magalhães Júnior que o inseriu em uma coletânea, a qual reunia os contos de Machado de Assis que ainda não haviam sido publicados em livros. O pesquisador intitulou a coletânea de *Contos esparsos* e, no ano de 1969, a Comissão Machado de Assis publicou o texto em grafia original¹⁰ no final da edição de *Dom Casmurro*.

⁸ A pesquisadora aposta na inocência da personagem Capitu e investe em pistas hoje já amplamente conhecidas até pelo público menos especializado. O estudo demorou a ser percebido no Brasil – possivelmente pela dificuldade em relação ao idioma –, no entanto, constitui-se como um marco na crítica do romance, principalmente pois dele surgiram análises posteriores mais apuradas acerca dos enigmas investidos na retórica do narrador Bento Santiago (CALDWELL, 2022).

⁹ Alguns nomes que se destacam são o de Silvano Santiago, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz. Além desses, John Gledson, Abel Barros Batista e, mais recentemente, Hélio de Seixas Guimarães são nomes que também centralizam as discussões mais notáveis acerca não apenas do romance, mas de toda a obra de Machado de Assis.

¹⁰ Nos anexos desta pesquisa, precisamente na página 101, pode ser lida a versão de 1896 – com grafia original conforme fixada pela Comissão Machado de Assis.

Em “Um agregado (capítulo de um livro inédito)”, José Dias é a figura que centraliza a narrativa e já apresenta as características essenciais da afamada personagem que se conhece na versão do romance. A denúncia do possível namoro entre os vizinhos também é feita pela boca do agregado e é direcionada aos ouvidos do jovem Bentinho, que por sua vez espia e ouve a conversa pela fresta da porta. A narrativa breve corresponde a trechos de alguns capítulos do romance, com alterações, acréscimos e cortes. Pode-se observar a presença de passagens do capítulo III – “A denúncia”, do IV – “Um dever amaríssimo!”, além do V – “O agregado” e por fim, do capítulo VII – “Dona Glória”. Em “Um agregado (capítulo de um livro inédito)” a narrativa segue precisamente a seguinte ordem em que se configuram os capítulos da versão definitiva III, VII, III, IV, V, III e por fim IV.

É provável que quando o romance surgiu em território fluminense não houvesse qualquer indivíduo que se recordasse da publicação feita mais de quatro anos antes em uma sessão de jornal. Assinalar algumas discrepâncias entre as duas narrativas pode estimular a concepção da noção de quanto o escritor lapidou a criação até alcançar a versão final.

O conto “Um agregado (capítulo de um livro inédito)” apresenta algumas divergências em relação ao romance: a narrativa breve se passa em uma tarde de dezembro de 1855, na rua do Resende. Há uma extensa descrição da casa em que residiam todas as personagens – que são as mesmas do romance. Capitu não é nomeada, tem treze anos e apenas é citada como “a filha do Tartaruga” (ASSIS, 1996, p. 174). O nome da família vizinha é Fialho e a amizade com a família de Bentinho surgiu devido a um favor que Dona Glória lhes concedeu. Os costumes da vida externa do período são largamente percorridos nesta primeira versão: ressaltam-se bailes, teatros, salões, corridas de cavalos, as influências da moda europeia, entre outros aspectos que na versão definitiva foram suprimidos.

O diálogo entre José Dias e Dona Glória sofre poucas, mas substanciais modificações – como a supressão de afirmativas do agregado em relação a Fialho: “o pai faz que não vê... Pudera! **Quer** naturalmente **subir**; casa rica, casa respeitável, **onde é que ele achará genro igual**, nem que de longe se aproxime?” (ASSIS, 1996, p. 174, grifo nosso). Além disso, adjetivos como “homem reles, tão ínfimo...” atribuídos ao pai da então não nomeada Capitu são eliminados no romance.

Ainda no conto “Um agregado (capítulo de um livro inédito)”, o trecho de asserções de José Dias sofreu fortes alterações, isto porque a figura afirma “conheço o pai da pequena; é um velhaco. A filha não é menos velhaca, apesar de desmiolada” (ASSIS, 1996, p. 174). O adjetivo “velhaco” é abolido da versão definitiva e substituído por “cigano” – muito mais ambíguo e leve, refinando a imagem não só da família vizinha, mas remodelando o discurso do próprio agregado. Se tais expressões fossem mantidas, José Dias poderia soar como uma figura que exprimia tons de previsão que imediatamente convenceriam o leitor da culpabilidade de Capitu, e é possível que comprometeriam o agregado com outras personagens daquele círculo do qual ele lutava para manter um lugar de pertencimento.

Na versão definitiva de *Dom Casmurro* houve algumas modificações, a começar por ocorrer em uma tarde de novembro 1857, na rua de Matacavalos. A descrição da casa está no capítulo II – “Do livro”. A amizade entre as famílias Pádua e Santiago iniciou uma enchente, e os adjetivos utilizados por José Dias são atenuados em um eterno jogo de insinuar e de se calar. Apesar de ser instigante comparar as similaridades e disparidades entre as duas versões, cumpre apontar algo que se manteve de maneira central em ambos os textos: a lógica investida na forma de narrar.

A personagem José Dias é responsável por imprimir tal lógica. Ainda, na narrativa breve de 1896, é possível entrever, segundo os enunciados impressos pelo narrador, a postura do agregado sempre em busca de se manter em posição favorável juntamente à família que o acolheu, e para isso, posicionava-se muitas vezes enquanto “conselheiro” da matriarca Dona Glória; estes aconselhamentos especulativos constituem-se como o princípio da impressão da logicidade da trama. A intriga nasce da boca do agregado e encaminha-se diretamente ao *ouvido* de Bento Santiago, quando ainda era o jovem Bentinho.

Isso se justifica pois o discurso bajulador de José Dias é baseado apenas em inferências. O agregado infere que pode haver um empecilho para que se cumpra a promessa de Dona Glória de enviar o filho ao seminário e, com isso, a alegação do possível namoro de Bentinho com a filha do Tartaruga pode representar uma dificuldade observada apenas por ele, mas que após ser ouvida por Bentinho, converte-se em algo plenamente verdadeiro, mesmo que ainda não houvesse

cogitado o próprio envolvimento com Capitu. Para elucidar os pontos que levam a tal raciocínio, serão destacados alguns excertos do romance. O capítulo III – “A denúncia” se inicia com o seguinte trecho: “la entrar na sala de visitas, quando **ouvi** proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta” (ASSIS, 2016, p. 84, grifo nosso). É possível que esta enunciação se constitua enquanto cena principal do romance, visto que é a partir do ato de colocar-se às escondidas atrás da porta após escutar o próprio nome, que se desencadeia a narrativa, com a descrição lírica de “uma tarde clara e fresca”, conforme o ambiente que o próprio narrador declara no capítulo VIII – “É tempo”:

Mas 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. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera (ASSIS, 2016, p. 95, grifo nosso).

Percebe-se, a partir do enunciado na superfície da narrativa que foi após ouvir a hipótese inferida pelo agregado José Dias acerca de sua aproximação com Capitu que o jovem personagem Bentinho induz que está amando a vizinha. No capítulo XII – “A varanda” o narrador enuncia:

Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias:
 “Sempre juntos...”
 “Em segredinhos...”
 “Se eles pegam de namoro...” (ASSIS, 2016, p. 103, grifo nosso).

A dedução de José Dias, inserida em seu discurso denunciador após observar os dois jovens sempre juntos, é uma delação do possível romance direcionada não à personagem interlocutora Dona Glória – mãe de Bentinho –, mas, sim, ao próprio Bentinho que ouve tudo às escondidas. Foi a partir do contato da **voz** de José Dias com o **ouvido** de Bentinho, o encontro entre boca e orelha, que a história se fez em imagens sonoras: “Tudo isto me era agora apresentado pela **boca** de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro” (ASSIS, 2016, p. 105, grifo nosso).

Ainda pensando na lógica narrativa tecida pela enunciação do agregado, é interessante observar que o fechamento do conto “Um agregado (capítulo de um livro inédito) se dá com o trecho:

Juntai a isso um passo vagaroso, não do vagar arrastado dos preguiçosos, mas daquele outro vagar solene, calculado, deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da

conclusão, e terei a pessoa do nosso agregado. Um dever amaríssimo (ASSIS, 1996, p. 175).

A descrição feita pelo narrador certamente não é direcionada apenas para a postura do caminhar do agregado, mas sim representa o seu modo de enunciar. Tal lógica enunciativa, já presente no conto de 1896, resguarda a lógica de toda a completude do romance *Dom Casmurro*: a premissa antes da consequência e da conclusão; lógica essa calculada sob deduções e induções sempre abertas à leitura complementar, imaginativa e melancólica do narrador Casmurro.

O trecho destacado acima é mantido na versão extensa da narrativa, pois, no romance de 1899, a passagem é encontrada no capítulo IV – “Um dever amaríssimo”. O que confirma o anseio de Machado de Assis em manter a lógica de uma enunciação construída a partir do cálculo da interrelação de efeitos e causas, ou seja, na exposição de fatos observados por um narrador que não somente cresceu assimilando essa forma de raciocinar advinda do agregado da casa, como acabou por assumi-la. Trata-se do encaminhamento da incerteza para a certeza do adultério de Capitu e de envolver o leitor para esta mesma conclusão baseada apenas em premissas esparsas, distribuídas na mobilidade de toda a narrativa. Esta é, pois, a própria lógica da forma conto, forma essa a que Machado de Assis estava devidamente atento frente às mudanças tecnológicas do final do século XIX para o XX.

Com isso, acredita-se que “Um agregado (capítulo de um livro inédito)” não é apenas um embrião de *Dom Casmurro*, mas representa o cerne do processo de composição ficcional deste romance: a base narrativa na forma do conto. Uma carta de Mario de Alencar a José Veríssimo, do dia 24 de dezembro de 1908 – ano de falecimento de Machado de Assis – há a importante declaração de Alencar, rastreada pelas pesquisadoras Flávia Catita e Juliana Schoeps:

A folha-frontispício do *Dom Casmurro*, que achei manuscrita, traz como epígrafe aquela citação de Diderot que vem como epígrafe do *Várias histórias*. **Conjecturo que o primeiro plano do *Dom Casmurro* foi fazê-lo conto; o desenvolvimento em romance teria vindo com a composição do trabalho. Esse foi talvez o processo de todos os romances de Machado.** Ele não os delineava à maneira de Flaubert. O próprio assunto ia dando a matéria (CATITA; SCHOEPS, 2019, p. 202 apud ASSIS, 2015, grifo nosso).

A asserção de Mario de Alencar corrobora para a abertura da perspectiva analítica que aqui começa a ser delineada. A descoberta da epígrafe na folha de rosto do manuscrito do romance é essencial para constatação de que *Dom*

Casmurro tenha sido primeiramente delineado enquanto conto, pois é possível que Machado de Assis tenha percebido que o assunto trabalhado poderia tecer outro arranjo suficiente para ocupar abundantes páginas e o fez em um gênero mais extenso, mas, ainda assim, manteve a forma da narrativa breve como o princípio estrutural da obra.

Lançada pela Laemmert & C. Editores, *Várias histórias* é uma coletânea de contos que deve ter seu ano de publicação ressaltado: 1896. A epígrafe de autoria de Diderot, inserida por Machado de Assis na advertência também deve ser descrita: “Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive”¹¹ (ASSIS, 2020, p. 3088). Por uma tradução livre, pode-se inferir que, nesta época, o escritor estava atento à estrutura formal do gênero conto e assim passou a inserir em seu fazer poético as estratégias deste modelo estrutural de gênero, o que gerou uma conjugação entre conto e romance em *Dom Casmurro*.

A intersecção entre os dois modos de narrar é aceitável desde que se observe que, no período de 1895-1896, Machado de Assis buscava modificar seu objeto literário, reproduzindo certa mescla de estilos a cada nova publicação. Em correspondência a Magalhães de Azeredo, o autor já assinala que sua nova criação se enquadra em uma estrutura narrativa que se *acomoda* ao que está sendo contado (ASSIS, 2011).

A suspeita gira em torno da ideia de que a prática recorrente na produção de contos permitiu que o escritor captasse e manipulasse os procedimentos inerentes a esta forma de criação literária ficcional breve, o que o permitiu (trans)formar suas criações e ultrapassar fronteiras entre gêneros literários ainda no século XIX. Na sequência da advertência de *Várias histórias* (2020), o autor afirma que as palavras de Diderot são apenas justificativas para aqueles que considerassem exagerado o número de contos presentes na coletânea, entretanto, acredita-se que a passagem indique a essência composicional do trabalho que Machado esperava que fosse exposto ao público ainda em 1895. A publicação de “Um agregado (capítulo de um livro inédito)”, bem como o conteúdo que se apresenta na advertência da coletânea *Várias histórias* ocorrem exatamente no mesmo ano e se constituem como sugestivas aberturas de análise de *Dom Casmurro*.

¹¹ “Meu amigo, façamos sempre contos... O tempo passa, e o conto da vida acaba, sem que se nos apercebamos” (tradução nossa).

Ainda nesta advertência, Machado de Assis apresenta o trabalho aludindo ao estilo do francês Prosper Mérimée e do norte-americano Edgar Allan Poe, o que confirma o caráter reflexivo diante do próprio fazer artístico – algo já aqui bem elucidado, além da atenção a seus antecedentes criativos, no que concerne aos princípios formais e estéticos. A alusão a estes nomes da contística universal impede que se faça um apanhado da teoria do conto, de modo a depreender o quão tênues eram os limites entre os gêneros para Machado de Assis – mas antes disso, se faz necessário empreender um breve trajeto acerca da concepção histórica dos gêneros literários e da sua inerente hibridização e liquidez espacial na modernidade.

1.2 Os gêneros literários e o fenômeno da hibridização

Toda manifestação de linguagem passa por constantes transmutações. Os gêneros literários, enquanto clara exteriorização da linguagem oral ou escrita também se enquadram em tal perspectiva. Com isso, discutir aspectos do conto estabelecendo diálogos com outras estruturas representa um exercício de verificação da mobilidade inerente às formas narrativas. Longe de tentar realizar uma classificação teórica deste gênero literário, cumpre estabelecer um apanhado das principais reflexões acerca do conto para posicionar Machado de Assis não apenas como expoente da literatura brasileira, mas como um autor que buscava inovar em seus escritos apostando, inclusive, na invenção de realidades construídas via hibridização de gêneros.

Para tratar esta mistura de gêneros é necessário primeiramente compreender a noção geral desse fenômeno. O ensaio “A questão dos gêneros” (2002), do crítico Luiz Costa Lima, oferece um caminho pertinente de retomada da questão, orientada a partir da história; trata-se de uma proposta coerente, tendo em vista que as classificações dos gêneros literários se ajustam conforme a época de produção da obra. Concordando com a perspectiva cronológica apresentada por Lima (2002), é imprescindível retroceder aos grandes pensadores da Grécia Antiga.

Sabe-se que empreender um mapeamento acerca da maior parte das questões de literatura é tarefa usualmente turbulenta, não só por se tratar de uma arte permeada por conceitos e perspectivas em constante mutabilidade, mas por envolver o criador e o receptor – seres em constante transformação. Tendo isso em

vista, é oportuno iniciar o percurso com base nas primeiras noções sobre a arte na civilização ocidental.

Ao ingressar neste breve retorno à antiguidade, as proposições de Aristóteles acerca da arte verbal são o grande foco. Interessante observar que sua percepção divergia de Platão – seu mestre. Platão afirmava que a arte, apesar de servir de instrumento pedagógico e ensinamento moral para o cidadão grego, era maléfica e devia ser desprezada, pois oferecia informações falsas ao homem e o afastava dos princípios de justiça, bem e verdade. Apesar disso, Platão foi o primeiro a sistematizar uma diferenciação entre os fenômenos literários da poesia e prosa, precisamente no Livro III de *A República*: “não vou falar em verso, pois não sou poeta” (PLATÃO, 2019, p. 1409).

Aristóteles ultrapassou as percepções de Platão, pois para ele a arte poderia justamente conceber um descerrar dos olhos em potencial, abrindo fendas para enxergar o próprio mundo. O discípulo de Platão era também sistemático e, para elucidar sua linha de pensamento, recorria a definições e classificações, com isso, desenvolveu conceitos basilares especialmente para a literatura, como o conceito de *Mímeses* – que significa mudar de forma, (trans)formar algo, ou seja, a transformação do real.

Para Aristóteles (2004), a representação do real é procedimento inerente ao homem, faz parte de seu comportamento, portanto, o homem aprende a partir da imitação. O modelo imitado é sempre mais completo do que a representação de sua imagem, pois a imitação é reduzida, possui dessemelhanças com o objeto imitado. As relações de semelhanças e diferenças entre os signos impedem que a representação seja confundida com o signo original, mas ressalta-se que, para este filósofo grego, a representação poderia tornar presente o que está ausente, presentificando o signo original durante sua apreensão e representação. A relevância da representação reside na presentificação do objeto imitado.

Esta concisa apresentação das proposições de ambos os pensadores gregos serve de entrada para uma questão dos estudos literários instaurada no período da Antiguidade Clássica: a delimitação dos gêneros. Em *Poética* (2004), Aristóteles refuta a afirmativa de seu mestre feita no Livro III de *A República* (394 a.C.) e defende que a metrificação não é de uso restrito do poeta, e neste mais antigo estudo sobre gêneros literários, ele estabelece a distinção que se eternizou em meio

aos estudos teóricos de literatura: a classificação entre as formas lírica, dramática e épica¹².

A poesia centralizou as manifestações artísticas pré-românticas e levantou a questão da mistura dos gêneros por volta do século XVIII. O período do Romantismo possibilitou a ruptura com as regras estabelecidas e seguidas com severidade. O anseio pela intensidade e liberdade criativa invadiu os textos deste período e os próximos poetas começaram a defender o hibridismo das formas literárias, pois este era o modo de melhor representar o homem mais plural e diverso que passava a ser vislumbrado.

No final do século XIX, a falta de consenso entre as teorizações de críticos e filósofos tornaram-se mais polêmicas¹³. No início século XX, as contribuições dos formalistas russos pautaram as discussões do fenômeno literário, o qual deixou de ser encarado com rigidez e, assim, passaram a vigorar perspectivas mais dinâmicas em relação às composições literárias¹⁴. Compreendeu-se com maior afinco que a unidade da obra não é simétrica e fechada, a integração e a correlação são elementos inerentes para a constituição do objeto poético.

¹² De maneira sintética depreende-se que o gênero lírico é centrado na veiculação de emoções e ideias do próprio poeta que fala; o gênero dramático centra-se na imitação do homem em suas ações ou falas boas ou más, tal imitação se dá por encenação teatral e reprodução de diálogos e, por isso, a voz do poeta é quase ocultada; o gênero épico centra-se na junção entre os dois gêneros anteriores, alternando entre a fala do poeta e o diálogo das personagens. Ao seguir a concepção de que os gêneros imitavam ações humanas equivalentes, superiores ou inferiores, estabeleceram-se princípios baseados nas noções de hierarquia, pureza e normatividade, tendo em vista que não se podia combinar gêneros por possuírem regras de composição específicas que não eram passíveis de alteração (LIMA, 2002). Este recorte é pertinente devido ao fato de que esta classificação acerca da solidez formal vigorou ao longo da Antiguidade Clássica, foi ligeiramente abafada durante a Idade Média e teve seu tom de maior rigidez no período do Renascimento, sendo a dissolução de limites entre os gêneros encarada como atitude execrável que deveria ser condenada. Neste momento, a *mimesis* não era percebida como processo de transformação do homem, bem como elucidava Aristóteles, mas rigorosamente como imitação da natureza, devendo a obra literária ser o mais próxima da realidade para ser reconhecida.

¹³ Os principais nomes desta fase são o crítico naturalista francês Brunetière e o filósofo italiano Benedetto Croce. De acordo com Lima (2002), Brunetière apresentava a ideia de que os gêneros literários seguiam em evolução e separavam-se em categorias tal como as espécies naturais, conceituando essa massivamente rebatida por Croce, que defendia o intuitivo e a qualidade composicional como princípios basilares da obra literária, sem qualquer categoria exterior regendo a arte verbal. A perspectiva do italiano ganhou espaço nas contribuições dos formalistas russos, no início século XX.

¹⁴ Os principais nomes do período são Yuri Tynianov e Roman Jakobson. Entretanto, a segmentação dos gêneros seguiu baseada em agrupamentos, dada as suas semelhanças ou diferenças estruturais.

Como não se pretende oferecer um estudo minucioso da história dos gêneros, este apanhado serve, aqui, de abertura à reflexão sobre a sistematização das formas literárias. Na modernidade não se pode encarar uma obra estabelecendo fronteiras rígidas como anteriormente muitos especialistas o faziam, há necessidade de realizar um desmembramento desta normatividade, pois uma visão analítica que se pretenda inflexível frente a uma obra literária deixará de contemplar as potencialidades que as composições veiculam por meio das mais diversas expressões de linguagem. Maurice Blanchot elucida essa linha de pensamento em *O livro por vir*, ao afirmar que

só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais ele se recusa a se alinhar e aos quais nega o poder de lhe fixar o lugar e determinar a forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende unicamente da literatura, como se esta detivesse por antecipação, na sua generalidade, os segredos e as fórmulas, as únicas coisas que permitem dar ao que se escreve realidade de livro (BLANCHOT, 2005, p. 293).

Contudo, é importante ressaltar que, com esse aparente abandono de uma divisão de gêneros, pode ser impossível enxergar as transgressões que um texto manifesta, afinal, a obra de arte verbal é produzida segundo estruturas do discurso literário, e tais estruturas só podem ser transpostas desde que suas normas sejam reconhecidas, pois são perceptíveis. Indubitavelmente, a ideia que aqui se deseja resguardar é a de que a noção enrijecida dos gêneros e categorias não deve guiar os estudos contemporâneos, mas servir de parâmetro para a análise de como a obra evidencia um ou mais gêneros, conforme Tzvetan Todorov explicita no ensaio “Os gêneros literários”:

Deveria ser dito que uma obra manifesta tal gênero, não que ele exista nesta obra. [...] não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. [...] as obras não devem coincidir com as categorias as quais têm apenas uma existência construída; uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero (TODOROV, 2017, p. 26).

Com isso, observa-se o quão provocativa e atual é a reflexão da ruptura e dissolução de limites das formas na literatura. A difusão das formas literárias resulta em uma pluralidade de manifestações que acaba por tornar a hibridização dos gêneros algo intrínseco ao fenômeno literário. Alguns autores são capazes de desafiar os limites que demarcam as modalidades dos gêneros, resultando no fato de não ser pertinente para a crítica buscar *classificar* uma obra literária dentro de um gênero específico, mas deve-se observar os mecanismos de linguagem que, ao

serem detectados, levam a obra a ser encarada a partir de um viés pautado no hibridismo, na fragmentação e na inserção.

Encaminhando a discussão mais precisamente para a obra alvo da análise, percebe-se que há uma combinatória de mecanismos investidos no discurso literário de *Dom Casmurro* que levam sua forma literária narrativa às possibilidades de esgarçamento não-linear de seu gênero. Para intentar uma definição sobre o romance e lançar as elocubrações sobre a outra modalidade na qual a obra de Machado de Assis se hibridiza, elenca-se a concisa acepção:

Em função da sua natureza, das suas modulações literárias e do seu trânsito cultural, o romance pode ser definido como uma narrativa ficcional extensa, integrando um número relativamente elevado de personagens que vivem ações com certo grau de complexidade, em cenários normalmente descritos com pormenor e prolongadas num tempo variavelmente desenvolvido com suporte nas categorias que convoca, o romance evidencia um considerável potencial de representação social e humana (REIS, 2018, p. 432).

Como se vê, ainda que definições fechadas nunca sejam suficientes para envolver os objetos ligados à expressão verbal, detectam-se traços característicos do romance que encaminham para a noção de amplitude compositiva dessa modalidade narrativa, os adjetivos como “extenso”, “elevado”, “complexo” “detalhista”, “prolongado” direcionam para essa noção. Isto se deve ao fato de que no romance a profundidade do universo representado e suas dimensões são alargadas, interativas e ramificadas. Além disso, Reis (2018, p. 434) aponta que “o romance é, por excelência, o lugar de revelação de figuras dominadas por conflitos íntimos, traumas e obsessões, manifestados no seu discurso interior” – traços primordiais do narrador ensimesmado de *Dom Casmurro*, Bento Santiago, como se observará no próximo capítulo.

As categorias de personagem, espaço e tempo tomam maior proporção no romance, o que garante uma metamorfose incessante desta forma em inúmeros subgêneros, como o romance policial, o romance histórico, romance epistolar, entre outros. As reformulações e a multiplicidade de aspectos que caracterizam o romance estampam a evolução inerente dessa popular expressão de arte verbal. Não obstante, os elementos estruturantes do romance moderno são continuamente subvertidos, e nomes como o de Machado de Assis participam desta mobilização.

Nos romances machadianos, funda-se a desconfiguração de categorias, o que permite entrever em obras específicas como *Dom Casmurro* uma composição

multiforme que apresenta características de outras formas narrativas, como o conto. O fenômeno se afiança a partir de sua fonte embrionária que é o conto “O agregado (capítulo de um livro inédito)”, pois os elementos de sua forma perpassam a composição da versão estendida, a partir de uma formulação híbrida. Para compreender como *Dom Casmurro* é uma forma que transgride concepções de gênero, conforme já propõe no prólogo do romance, é crucial ilustrar a partir de qual viés se supõe tal condição, dessa forma apresentar-se-á a concepção de conto que se toma como base de permanência e mudança.

1.3 Conexões e vínculos enigmáticos no discurso e no enredo

Tal como abordado anteriormente, o Romantismo propiciou o aparecimento de formas de composição inovadoras. A partir desta fase, o conto ganhou maior destaque e passou a incorporar características próprias relacionadas não somente à sua estruturação, mas também à temática e ao fazer literário do escritor, reverberando no receptor. Neste período em que o conto passa a ser mediado também pela palavra escrita, passa a não ser mais ligado exclusivamente à tradição oral, como o mito, a lenda ou a fábula.

Neste contexto em transição, surge um dos maiores nomes da contística, seja no campo da elaboração, seja na teorização: Edgar Allan Poe. O norte-americano foi uma das primeiras figuras a teorizar a respeito da palavra desvinculada de uma concepção de pura inspiração. No famoso ensaio “A filosofia da composição”, publicado em 1846, Poe (2009) elenca os procedimentos utilizados para compor o aclamado poema “O corvo” e sua fundamentação cautelosa e racional evidencia a articulação meticulosa referente à extensão, inserção das personagens, ambiente, temática, refrão, ritmo e, acima de tudo, ao efeito singular gerado no leitor. Com isso, suas considerações desmontam a concepção superficial de arte como inspiração e inserem o texto em um projeto poeticamente arquitetado e articulado com um fim específico e singular.

Por mais que as premissas fossem direcionadas ao poema, logo se percebeu a hibridização até mesmo na teorização, pois estas postulações ganharam extensão e serviram ao conto tradicional e ao conto policial – que o próprio Poe fora pioneiro na concepção e florescimento. Com a popularização de tais ideias, a figura do leitor ganhou importância e, para captá-lo, as estratégias de linguagem que lhe aguçariam

a curiosidade, precisavam estar devidamente empregadas de modo a garantir a singularização do efeito, perpetuando assim o enigma, o suspense e culminando em um desfecho imaginativo impactante:

Essa revolução do pensamento, ou da imaginação, da parte do amante, destina-se a provocar uma semelhante da parte do leitor, levar o espírito a uma disposição própria para o desenlace, que é agora completado tão rápida e diretamente quanto possível (POE, 2009, posição 2093).

Este aspecto foi elencado por Julio Cortázar (2008, p. 122) que, ao tratar de Poe enquanto contista, afirmou que “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”. Toda máquina é um dispositivo que se utiliza de energia e trabalho para atingir um objetivo predeterminado, sendo assim, uma máquina literária seria um modelo de escrita ficcional idealizado e desenvolvido de modo a gerar um efeito já planejado: o interesse do leitor.

O próprio Machado de Assis afirmou que o conto

[...] É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (ASSIS, 2006, p. 806).

A conceituação clássica de conto tem a brevidade como preceito, seja se tratando do relato oral ou escrito, pois apresenta um único conflito e envolve personagens, tempo e espaço relativamente reduzidos. Essa concepção é estabelecida em comparação à modalidade do romance, e por isso o conto é muitas vezes referido como gênero de “histórias curtas” ou “narrativa breve” (REIS, 2018). Essa condensação também é um dos preceitos de Poe, defendido não apenas como critério para assegurar o alcance da totalidade do efeito, mas como método de economia articulada de mecanismos que aproximam o texto de uma estrutura funcional, aspecto que Cortázar (2008, p. 124) esclarece: “a economia não é ali somente uma questão de tema, de ajustar o episódio ao seu miolo, mas de fazê-lo coincidir com a sua expressão verbal, ajustando-a ao mesmo tempo para não ultrapassar os seus limites”.

A questão do domínio do autor do conto sobre os materiais narrativos é evidenciada na compilação sobre a teoria do conto, realizada pela pesquisadora Nádia Battela Gotlib (2006), que aponta para uma particularidade na elaboração desse gênero narrativo: “Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para

conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (GOTLIB, 2006, p. 35). A seleção do significativo é fundamental para essa forma de narrar concisa.

Retomando Cortázar (2008), há a reiteração de não ser possível delimitar as leis do conto, por ser este um gênero quase inclassificável, contudo, o teórico elenca algumas constantes que estruturam essa forma narrativa sem cerrá-la em uma única categoria. Atento às usuais comparações do conto com o romance, ao pensar sobre o tempo de leitura, o argentino investe sua célebre comparação do romance com o cinema e do conto com a fotografia:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o "clímax" da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam **significativos, que não só valham por si mesmos**, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2008, p. 151, grifo nosso).

A fotografia e o conto operam em recorte – a fotografia é um recorte de imagem e o conto é um recorte de narrativa. Interessante o paradoxo que passam a figurar em ambos os elementos nesta comparação de Cortázar, pois tanto a fotografia quanto o conto recortam uma realidade que é muito mais ampliada, mas que necessita apresentar-se de maneira reduzida dado o campo que os limita previamente. Fato este que obriga o que está contido na fotografia e no conto a apontar sempre para *fora*, para um *além* – e este “além” torna-se mais singular e necessário do que o que fora explicitamente recortado e inserido dentro dos limites da imagem ou da narrativa.

Tal operação resulta na ação de investir na seleção do que é efetivamente significativo em detrimento da acumulação de meios. O efeito preestabelecido só pode ser atingido com a economia de meios narrativos que encaminham para o *além*, efeito único e potente, sempre presente na fotografia ou no conto e captados por um leitor sagaz.

Nestes termos, as postulações de Cortázar (2008, p. 151) encaminham para outra afamada comparação em que afirma ter sido contada por um escritor compatriota e apreciador de boxe: “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*.” O discípulo de Poe tende a reiterar as técnicas de seu

mestre e a aprofundá-las, com o objetivo de sempre ajustar os elementos expressivos e formais do conto que garantem o “sequestro do leitor”. Para isso, elenca o investimento no estilo que se fundamenta na tensão e na intensidade – aspectos que fixam a obra e o seu tema, além de garantirem certa unicidade pela penetração visual e auditiva (CORTÁZAR, 2008).

O apanhado dos traços estilísticos mais consagrados acerca da teoria do conto ampara a especulação de que o romance *Dom Casmurro* possui em suas raízes certo grau de hibridização com a forma do conto. Não somente a questão do minucioso planejamento e a gestação que esta narrativa de Machado de Assis exigiu, mas o próprio estilo de narrar impresso na obra encaminha para a noção de um trabalho rigorosamente arquitetado, baseado em cálculos racionais que miravam diretamente no leitor com o fito de captá-lo por completo, perpetuando assim a manutenção de sua expectativa. Um excelente exemplo deste procedimento são os capítulos LXXII – “Uma reforma dramática” e LXXIII – “O contrarregra”, pois nestes episódios o narrador relembra um momento de sua adolescência em que, segundo ele, a vizinha e um dândi trocam olhares.

A crise de ciúmes do jovem Bentinho resulta em uma narração cifrada que indicia que o caráter adúltero de Capitu poderia ter sido deflagrado naquele olhar e, assim, a reforma dramática sugerida trataria de uma reorquestração da vida do sujeito que narra, propondo que as peças comessem pelo fim. Desse modo, induz de maneira obscura e alinear que, caso a reforma fosse feita, não chegaria a viver, tampouco contar, os próximos episódios de sua vida. O próximo capítulo estabelece o destino como o único elemento que não permite adiantar a narração dos fatos, pois é o contrarregra do espetáculo que é a vida.

Os capítulos mencionados servem de prelúdio para estabelecer a forma como Capitu reage a confrontamentos: primeiro espera ser inquirida, depois fica chocada com o julgamento e chora de modo comovente, em seguida emana dissimulações e, por fim, ameaça se separar do companheiro. Esta forma é obliquamente replicada em uma das cenas decisivas da obra, quando a personagem é confrontada a respeito da paternidade de Ezequiel, no avançado capítulo CXXXVIII – “Capitu que entra”.

Além dessa dimensão arquitetural de encadeamento propositado das cenas narradas, outras características também reforçam a tese: o número de personagens

de *Dom Casmurro* é pequeno, dada a longa extensão que constitui a completude da obra – mal ultrapassa dez figuras que contracenam de maneira mais ostensiva em toda a produção, além de os espaços em que se desenrolam os fatos narrados também serem reduzidos. A temática dada ao leitor em um ritmo envolvente o sequestra, com isso é assegurada a aplicação da equação de mínimo de meios com o máximo de efeitos de captura do leitor, ainda que a leitura não possa ser feita de uma só assentada, como o queria Poe. Todos estes aspectos são tomados do conto “O agregado (capítulo de um livro inédito)”, sua raiz fundadora.

Contudo, sabe-se que apenas o levantamento destes aspectos não sustenta a argumentação com solidez. Assim, o aporte teórico que nos servirá para costurar o grau de dissolução de gênero deste romance machadiano é o trabalho de Ricardo Piglia em *Formas breves* (2004). Especificamente, no ensaio “Teses sobre o conto”, há uma complexificação das teorizações listadas até o momento, tendo em vista que o argentino enumera conceituações essenciais para a forma moderna do conto que refletem a malha sutil de acontecimentos, que encaminham este romance brasileiro para a mistura de gêneros narrativos, no campo específico da forma.

A primeira tese de Piglia (2004, p. 89) resume-se em: “um conto sempre conta duas histórias”, o que é o mesmo que dizer que há uma cisão entre a história básica que se apresenta na superfície do texto, e outra história escondida nas entrelinhas desta superfície, a qual representa-se como uma história secreta, pois cifrada. Os próprios contos de Edgar Allan Poe servem de exemplo para esta teoria inicial em que se defende a composição da obra sustentada pelo emprego de um modo elíptico e fragmentário, no qual o efeito de surpresa é suscitado no exato momento em que a história secreta emerge na superfície da história básica.

Dom Casmurro é alicerçado na duplicidade narrativa, pois a forma do conto tecida em “Um agregado (capítulo de um livro inédito)” é matriz para sua composição. A partir da lógica que se lê no conto embrionário, a versão extensa faz progredir uma narração enquanto se constrói o simulacro de uma segunda história. Alguns excertos que tratam da personagem do velho Pádua servem para evidenciar como efetivamente se dá a duplicidade da narrativa: Pádua era uma figura malvista por José Dias e referenciada por ele como homem reles, afinal, apenas pôde se tornar vizinho da família Santiago por um golpe de sorte – um bilhete premiado que lhe possibilitou a compra da residência. No capítulo LII – “O velho Pádua”, no qual

Bentinho está se despedindo para partir ao seminário, a despedida é grafada pelo seguinte julgamento: “Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperanças, e vê sair branco o maldito número, — um número tão bonito!” (ASSIS, 2016, p. 195).

O número se tratava metaforicamente do próprio Bentinho, que tornando-se padre não poderia tirar a família Pádua da má condição econômica, por intermédio do matrimônio. Com essa ideia posta nas entrelinhas, o narrador retoma a ideia do bilhete premiado que despreziosamente lhe aparece em sonho, após ficar agudamente enfurecido com uma sinuosa enunciação de José Dias a respeito de como se encontrava alegre Capitu longe dele:

Quanto ao sonho foi isto. Como estivesse a espiar os peraltas da vizinhança, vi um destes que conversava com a minha amiga ao pé da janela. Corri ao lugar, ele fugiu; avancei para Capitu, mas não estava só tinha o pai ao pé de si, enxugando os olhos e mirando um triste bilhete de loteria. Não me parecendo isto claro, ia pedir a explicação, quando ele de si mesmo a deu; o peralta fora levar-lhe a lista dos prêmios da loteria, e o bilhete saíra branco (ASSIS, 2016, p. 223).

O sonho trata da cena que se coloca na superfície do texto, contudo, o narrador imprime novos indícios nas entranhas enunciativas e se coloca como a grande sorte para a família Pádua. Como se vê, a natureza desta criação literária acaba por incorporar e estender a forma do conto, incluindo seus efeitos, pois enquanto a primeira história é situada no plano da superfície, a qual consiste na busca do narrador de convencer e arrastar o posicionamento do leitor para a confirmação do adultério da personagem Capitu, a segunda história é avistada nas entrelinhas e consiste na apresentação da figura atormentada do narrador Casmurro e ensimesmado que vive não apenas a eterna dúvida, mas assombra-se com a insatisfação de jamais ter conseguido confirmar sua especulação e afagar seu caráter mimado, acostumado a receber bajulações e apreciar submissões. A segunda história apenas pode ser lida na enunciação do narrador ensimesmado, casmurro, ponto este que ganhará maiores explanações no capítulo seguinte.

A história superficial é facilmente percebida pelo leitor mais leigo. Todavia, a outra história que está sendo narrada de modo cifrado é permeada por digressões e fragmentações que podem encaminhar a interpretação do leitor atento e performático para outra direção. Uma das histórias é clara, lida no discurso, a outra apresenta-se de modo escamoteado: “cada uma das duas histórias é contada de

modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. [...] Os pontos de interseção são o fundamento da construção" (PIGLIA, 2004, p. 90).

É nesse caminho que se apresenta a segunda tese de Piglia (2004, p. 91): "a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes", pois em uma primeira leitura o que está sendo narrado diretamente na superfície apenas pode ser desvelado quando, no fim, retorna-se à primeira linha e questiona-se o que aos poucos estava sendo sugerido nas entranhas do texto, desde seu início. O talento do contista reside em costurar minuciosa e tecnicamente uma história infiltrada na outra, pois

o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto (PIGLIA, 2004, p. 91).

Segundo Piglia, o modo elusivo é cada vez utilizado para contar as histórias e as duas histórias são contadas como se fossem apenas uma. A síntese deste processo é feita primeiramente por Ernest Hemingway com sua teoria do *iceberg* e, assim, Piglia (2004, p. 91-2) esclarece que: "o mais importante nunca se conta. A história é contada com o não-dito, com o subentendido e a alusão." Ora, o não-dito, o subentendido e a alusão de algo apenas provável são justamente instrumentais investidos na lógica enunciativa do narrador de *Dom Casmurro*.

À vista disso, e retomando brevemente a advertência da coletânea *Várias Histórias*, Machado de Assis, após referenciar Edgar Allan Poe, afirma

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (ASSIS, 2020, p. 3088).

Com essa assertiva povoada pela ironia que lhe era própria, o brasileiro elucida sua visão acerca do conto, em relação ao seu sucesso não se tratar de uma questão de extensão, mas de qualidade. Ou seja, o manejo da forma do conto se sobrepõe ao seu tamanho curto, o que permite que essa espécie narrativa ultrapasse grandes romances, ou até mesmo, seja incorporada neles. Machado, na sequência, não deixa escapar sua atenção às propostas do norte-americano, manifestando a noção de que a precisão lógica e a narração racionalmente calculada representam procedimentos próprios dessa modalização narrativa.

A construção da causalidade em *Dom Casmurro* é arquitetada desde a publicação do conto de 1896, o qual tem como figura central o agregado José Dias. Aliás, José Dias é a chave de construção para o romance, e um trecho que o caracterizava na versão do conto foi mantida na versão final, em livro: “um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão” (ASSIS, 2016, p. 87). O próprio José Dias encarna a forma do conto, e essa forma lógica é assimilada pela casmurrice do narrador, pois investe em jogos de causalidades enunciados na rememoração de sua vida. As categorias de romance e conto machadianas se agregam, se inserem e se reajustam de tal modo que a raiz estrutural da forma contística pode ser evidenciada na composição do romance.

Ser capaz de captar essa forma certamente não é tarefa para o leitor ingênuo. E Machado de Assis estava tentando ensinar os seus leitores a ler as entranhas da narrativa, ultrapassando o dito no texto e adentrando o não-dito. O maduro autor foi capaz de encaixar a forma de um gênero na estrutura de outro, arquitetura escritural desempenhada por poucos escritores. Este caráter arquitetural não era esboçado apenas em suas obras, a própria vida de Joaquim Maria Machado de Assis é sabidamente um percurso de auto lapidação.

O Bruxo do Cosme Velho¹⁵ viveu em constante auto-observação da recepção de suas obras, da percepção da crítica e da experimentação. Com isso, buscava aprimoramentos constantes com a finalidade de criar uma auto figura singular, moldando a si mesmo. A maleabilidade com que percorreu entre os gêneros aliada à percepção da busca imprecisa de encaixar a obra de Machado de Assis em correntes literárias fechadas encaminha esta pesquisa para a constatação de quão heterodoxa é a figura deste escritor, que não cabe em rótulos. O diferencial basilar, especialmente de sua prosa literária, reside na constante complexificação da *forma* de narrar.

Dessa maneira, mediante ao potencial de escritura investido nas criações deste literato, cumpre destrinçar o trabalho de complexificação da forma de contar que se conjuga por meio de duas estruturas distintas, as quais revelam uma voz

¹⁵ O crítico literário Moysés Vellinho foi o primeiro a registrar o apelido na obra *Letras da Província*, lançada em 1944, pela Livraria do Globo. O termo foi utilizado também pelo afamado machadiano Augusto Meyer, mas tornou-se o epíteto de Machado de Assis após ser eternizado por Carlos Drummond de Andrade com a publicação do poema “A um bruxo, com amor” no *Correio da Manhã*, no ano de 1858 (SOARES, 2021).

melancólica na enunciação de *Dom Casmurro*, manipulada a partir da fórmula do conto “O agregado (capítulo de um livro inédito).

2 A MOVÊNCIA DO CONTO NA FORMA NARRATIVA

2.1 A enunciação triádica no enigma da casmurrice de Bento Santiago

Por mais que haja um esquema retórico construído para inculpar a forte personagem feminina da trama, Capitu, há uma nuance que percorre toda a enunciação de *Dom Casmurro* e que proporciona uma maneira distinta de adentrar esta criação machadiana. Essa nuance, de tão inerente às entranhas do discurso do narrador, chega a camuflar-se: o tom melancólico de sua percepção do passado. A toada escapa à sensibilidade de grande parte dos leitores, pois está cifrada no contar de Bento Santiago, porém, seus indícios podem ser captados ainda nas primeiras páginas da obra.

Os dois capítulos que dão início ao romance possuem uma lógica narrativa que revela o tom aqui referido. Supõem-se que seus conteúdos exerçam função similar à de um prólogo, ou seja, equivalem-se a um relato prévio da obra escrito pelo próprio sujeito da enunciação para apresentar e justificar a narrativa, antes de começar a contar sobre a distinta tarde de novembro que nunca se apagou de sua memória. Nestes capítulos, além de explicações sobre as origens da narrativa, há sugestões às figuras envolvidas na cena enunciativa – locutor e ouvinte –, abrindo seus campos de expectativas.

O filósofo da linguagem, Émile Benveniste (1989), elucida que os prólogos se assemelham a monólogos, pois, o monólogo é um diálogo interiorizado, no qual a “linguagem interior” formula um locutor e um ouvinte. Dessa forma, o enunciador Casmurro fala nestes dois capítulos ao alocutário substancial da obra: si mesmo. É a si mesmo que Bento Santiago tenta justificar e convencer.

Há nestes dois capítulos iniciais a instauração dos dêiticos que ancoram as categorias narrativas e permitem que a situação de enunciação ocorra: o narrador se apresenta, elucida o espaço do qual fala – figurativizando a casa reproduzida sob a exata tendência arquitetural e decorativa da residência que crescera nos tempos de infância e adolescência –, além de delimitar o tempo a partir do qual fala – a velhice da vida. A enunciação é, portanto, a instância do “ego, hic et nunc”, pois implanta um “eu, aqui e agora”, ou seja, uma figura como ponto de referência das relações espaço-temporais (BENVENISTE, 1991).

Com o fito de alcançar tal nuance do processo enunciativo desse sujeito, foi necessário buscar primeiramente o conceito de enunciação. Para isso, o filósofo

supracitado foi aporte teórico fundamental, tendo em vista que, a partir da década de sessenta, os avanços de sua teoria passaram a embasar as investigações em contexto narrativo. No ensaio intitulado “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste (1989, p. 82) parte da noção linguística que compreende que “a enunciação é este modo de colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”, ou seja, discute a forma como a língua se realiza de maneira vocal, oral e audível.

O filósofo desejava enfocar como se dava o emprego da língua, e, mediante às suas pesquisas, teorizou que:

O ato pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar um locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno. [...] Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a esse outro (BENVENISTE, 1989, p. 83-4).

Os seres humanos tomam consciência de si à medida que percebem o contraste com o outro: o *eu* locutor dirige-se a um *tu*, que por sua vez, assume o dizer e coloca em funcionamento a língua, tornando-se o *eu* enunciador. Neste cenário, a posição de locutor é alternada de tal modo que a polaridade *eu-tu* instaura uma condição dialógica, fazendo com que estes termos se constituam de maneira complementar e reversível. Para o linguista, esta realidade dialética pautada no estabelecimento da reciprocidade é o fundamento linguístico da *subjetividade*.

Dessa forma, a relação intersubjetiva *eu-tu*, produzida *na* e *pela* enunciação, cria uma cena que, em um texto ficcional escrito, acaba por incorporar um alto grau de complexidade, pois, a percepção de um quadro figurativo leva em conta que há uma diferenciação necessária entre a enunciação falada e a enunciação escrita. Para Benveniste (1989, p. 90), na enunciação escrita “o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem”.

Obras ficcionais constituem-se enquanto um composto de enunciados linguísticos que transpõem um conjunto de frases a um mundo imaginário. O aspecto verbal da ficção pode ser pensado a partir da posição daquele que assume o discurso: o sujeito da enunciação (TODOROV, 1976). O sujeito substancial da enunciação de um texto ficcional é o narrador – tudo que é dito ao longo da narrativa

é dito em virtude da voz assumida por este operador, e é crucial ressaltar a condição inerente apenas a este sujeito: ele não fala, ele *conta*:

É o narrador que encarna os princípios a partir dos quais são dados juízos de valor; é ele quem dissimula ou revela os pensamentos das personagens, fazendo-nos assim partilhar sua concepção da 'psicologia'; é ele quem escolhe entre o discurso direto e o discurso transposto, entre a ordem cronológica e as mudanças temporais. Não existe narrativa sem narrador (TODOROV, 1976, p. 70)

O filósofo Tzvetan Todorov (1976, p. 72), em consonância com as elucidações de Benveniste, e trazendo a discussão mais diretamente para o campo da narrativa literária, afirma que “os acontecimentos jamais podem ‘contar-se a si próprios’; o ato de verbalização é irredutível”. O narrador é a figura articuladora e determinadora do ponto de vista da diegese, e os fatos são apresentados por ele de determinada maneira.

Com isso, o processo enunciativo soa como um jogo performático de alteridades que se propõem a escrever, falar, narrar, ler e ouvir. Este hibridismo de ações instaura a estrutura que constitui o diálogo em lugares fronteiros ou limiares, pois impele que se reflita sobre a presença deste *eu* - narrador inserido no interior da narrativa – em relação a este *tu* – personagem, leitor, ouvinte –, desdobrados de maneira visível ou invisível, por índices de subjetividade que podem ser verbais ou não-verbais, na instância do *aqui* e *agora* da enunciação encenada. Essa percepção apresentada no interior da obra é submetida à subjetividade que se instaura no ato da leitura.

Tais conceitos são previamente expostos para situar a partir de qual teoria da enunciação o trabalho se ampara ao tratar do processo enunciativo em *Dom Casmurro*, bem como as instâncias que o envolvem. Doravante, é necessário adentrar as minúcias da enunciação deste texto literário, de modo a desvelar a raiz melancólica nele percebida.

Vale aclarar que a melancolia sempre esteve ligada ao planeta Saturno, cuja cosmologia relaciona a ideia de sombra, tristeza, tédio, angústia, morbidez, apatia e acídia. Na Antiguidade Clássica, Aristóteles¹⁶ levantou concepções filosóficas e estéticas a respeito do termo, e Hipócrates delineou noções referentes à biologia do corpo humano, composto por quatro humores básicos: sangue, cujo temperamento é

¹⁶ As postulações de Aristóteles podem ser encontradas na obra *O homem de gênio e a melancolia - o problema XXX*, sob a referência bibliográfica: ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. Tradução de: Alexei Bueno.

sanguíneo; linfa, o fleumático; bile amarela, sendo o colérico; e bile negra, sendo o temperamento melancólico.

Sobre os temperamentos humanos ligados à cosmologia humoral medieval, o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben destaca no ensaio “Melancholia I”, o aforismo presente no *Regimen sanitatis* de Salerno¹⁷: “Quatuor humores in humano corpore constant: Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia. Terra melancholia, acqua phlegma, aer sanguis, cholera ignis”¹⁸ (AGAMBEN, 2012, p. 33). O filósofo elenca algumas qualidades inerentes ao ser melancólico, como a prevalência de um ser triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento e temeroso. Além disso, ressalta o entendimento corriqueiro no período medieval, o qual associava este humor mais miserável ao exercício da poesia, das artes e da filosofia, percepção provinda da concepção aristotélica, conforme elucida:

“Por que” – conforme reza um dos mais extravagantes *problemata* aristotélicos – “todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bílis negra?” A resposta que Aristóteles deu a essa interrogação marca o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissolivelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico, cujo emblema foi plasmado ambigualmente na figura do anjo alado da *Melancholia* de Dürer (AGAMBEN, 2012, p. 34, grifo nosso).

Conforme se percebe, grandes pensadores da Antiguidade buscaram sucessivamente definir, representar ou traduzir a melancolia, sendo questão que perpassa variadas formas artísticas e estende as discussões até a contemporaneidade. Não se pode deixar de ressaltar o famoso ensaio de Sigmund Freud (2010), intitulado “Luto e Melancholia”, que serviu de base para compreender como a presença do traço melancólico persiste na comunicabilidade e nas tentativas de desmascarar a si próprio, à medida em que o indivíduo sofre a perda do objeto amado, portanto, seus apontamentos enraízam a compreensão do caráter melancólico que se coloca em questão nesta investigação. Sabe-se que não é possível traçar a genealogia da melancolia neste trabalho, tampouco é o objetivo da pesquisa. Contudo, aclarar a ótica a partir da qual se ampara o entendimento deste

¹⁷ Obra médica medieval composta em latim e em versos, de modo a facilitar a memorização.

¹⁸ Há quatro humores no corpo humano: sangue, além de cólera, fleuma, melancolia. Terra melancolia, água fleuma, ar sangue, cólera fogo” (AGAMBEN, 2012, p. 33).

estado da alma é importante para defender a percepção da linguagem investida em *Dom Casmurro*.

Entende-se que o sentimento subjetivo melancólico invade o processo enunciativo do sujeito da enunciação desta obra, tornando-se a força expressiva de sua criação. O foco que aqui pretende-se dar, portanto, reside na forma poética desta produção machadiana e na existência de uma voz permeada por uma perspectiva ensimesmada, a partir da qual a melancolia é a força que alavanca o construto de composição estética deste narrador que, ao escrever no presente, persegue o passado. Esclarecido este ponto, a partir daqui, pode-se seguir propriamente ao tratamento do texto poético.

No primeiro capítulo, “Do título”, o narrador elucida as motivações da alcunha “Dom Casmurro” e, para isso, retoma um episódio do poeta do trem que, zangado por conta do desinteresse de Bento Santiago na leitura de seus versos, acabou por designá-lo com o adjetivo. A justificativa baseada em sua postura exterior, por ser alguém de hábitos reclusos e calados, não se sustenta, pois, na sequência, o narrador enuncia que os vizinhos “deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim” (ASSIS, 2016, p. 79).

Ora, se fosse mesmo uma figura externamente tão acanhada e taciturna quanto deseja fazer crer, como ele próprio poderia ter passado adiante a anedota que é embaraçosa até para os mais desinibidos? Cochilar enquanto desejam lhe transmitir diretamente alguma mensagem é uma atitude um tanto descortês, e o fato de *contar* o incidente a terceiros desperta um alerta: por um lado aparenta ser um homem excessivamente reservado, por outro, chega a repassar casos deste teor aos que ele revela serem seus *amigos*.

O fato evidencia que a denominação não foi somente apreciada, mas apropriada, pois alinhava-se adequadamente à enunciação que Bento Santiago desejava começar a construir. Ao criar tal designação, o poeta do trem, indiretamente, faz aflorar a casmurrice interna do narrador, pois não é a figura exterior ensimesmada e melancólica, é o seu interior, o seu contar. Não se trata, portanto, de uma questão de hábitos, é uma questão de linguagem. Uma linguagem poética inserida na narrativa.

A poesia é pré-verbal, pois é um estado de espírito. O poeta, sendo um doador de sentidos (BOSI, 2000), aciona estados, ideias, vivências e sutilezas, orientadas a partir da criação que explora a sensibilidade daquele que recebe a poesia. É por esse motivo que a poesia não deve ser entendida, mas sentida, corporificada, teatralizada, ou ainda, *performatizada*. Em termos abstratos entende-se que o poeta é, portanto, o sujeito que, mediante a palavra oral ou escrita, expressa emoções, sensações e sentimentos, transmitindo o indizível.

A inserção da cena do poeta como ponto inicial da narrativa funda-se na própria função que este representante da arte verbal encarna. A partir disso, Casmurro afirma que não apenas o título da narração pode ser atribuído ao poeta:

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, 2016, p. 80).

A assertiva assegura que a figura do trem foi o subterfúgio que lhe concedeu a abertura à possibilidade de imprimir a nuance intrínseca da forma lírica ao que previamente desejava contar. Tal concepção é plenamente plausível, tendo em vista que o gênero lírico permite o maior número de modalidades estruturais. Segismundo Spina (2002, p. 98) fortifica essa perspectiva ao elucidar que “a lírica, ligada como está às condições emotivas da coletividade nos grupos primitivos, e ao mundo interior do poeta nos grupos civilizados, assume uma variedade imensa de tipos morfológicos.” Ele acrescenta que a poesia lírica sempre foi “o gênero mais rico de possibilidades formais”.

No segundo capítulo, intitulado “Do livro”, o qual convém denominar “prólogo”, o narrador prefacia os motivos que lhe colocam a pena na mão e intenta disfarçar suas motivações atribuindo ao peso do tédio e da monotonia o interesse de escrever um livro, cujas temáticas poderiam ser política, jurisprudência, filosofia ou até mesmo uma História dos subúrbios, porém, parecendo as áreas citadas cansativas e arrastadas, enuncia que, *por um lampejo*, percebeu que caso contasse o que viveu, poderia restituir os tempos idos. Ora, o sujeito que deseja *restituir* o que já passou através da escrita e do contar é alguém que vive apenas o passado no presente do momento que escreve e conta. Assim, mesmo antes de principiar os fatos rememorados, seu discurso já entoava uma grave melancolia:

O meu fim evidente era **atar** as duas pontas da vida, e **restaurar** na velhice a adolescência. Pois, senhor, **não consegui recompor o que foi nem o que fui**. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me

faltassem os outros, vá; um homem **consola-se** mais ou menos das pessoas que **perde**; **mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo** (ASSIS, 2016, p. 82, grifo nosso).

Atar, restaurar, recompor, consolar, perder - ações expressas por verbos que resguardam acepções ligadas diretamente à natureza própria daquele que entoia o estilo lírico, reverberando em uma voz enunciativa altamente nostálgica. O narrador Casmurro vai aderindo e aflorando como um poeta, seu relacionamento com o mundo é estabelecido por uma voz vocacionada à interiorização.

O trecho destacado é sequenciado por uma comparação importante a respeito da antítese entre o que habita o externo e o interno deste sujeito: “Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da **vida interior**, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa” (ASSIS, 2016, p. 81-2, grifo nosso). Mais uma vez, cifrando seu discurso, Casmurro não está se referindo à sua aparência física visível, pois o que salta é o seu *eu* interno, que como ele mesmo assinala: “não aguenta tinta”.

Trazendo à tona mais uma vez o filósofo Agamben (2012), este elucida que a natureza do humor melancólico se concentra estreitamente em si mesmo. E é justamente este o procedimento de Bento Santiago: em sua narrativa ele constrói e reconstrói suas memórias, tal como o processo criador de um poeta que tece por meio de palavras a criação do espetáculo de emoções que residem no subterrâneo de seu interior: “Deste modo, viverei o que vivi [...]” (ASSIS, 2016, p. 83). A liberdade de expressão e criação, pautadas na introjeção do narrador, passam a ser traços fundadores de sua estilística.

Há um redimensionamento do caráter escritural do narrador, o que possibilita que a qualidade de poeta seja absorvida e espelhada em sua figura interior: “Realmente, a matéria do discurso revelara em mim uma alma nova; *eu* próprio não me conhecia” (ASSIS, 2016, p. 136). A linguagem melancólica ambígua, móvel, “quebradiça” e emotiva passa a ser invocada e colocada em prática ao rememorar o passado: “Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à **construção ou reconstrução de mim mesmo**” (ASSIS, 2016, p. 236, grifo nosso).

A melancolia interna lida na instância da enunciação desse sujeito deixa claro que o que se lerá daquele ponto em diante é sua íntima casmurrice, suas sombras inquietas. O interior deste narrador se expressa, fala com o leitor, mas

primordialmente direciona-se a ele próprio, fala com ele mesmo. Há, portanto, uma multiplicidade de vozes implicadas em Bento Santiago. Essas vozes dialogam com ele e o incitam, e neste movimento exercido pelas vozes dos “eus” que o permeiam, sua enunciação é invadida e tomada:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-**me** e a dizer-**me** que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-**me** os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, **como ao poeta**, não o do trem, mas o do *Fausto*: “Aí vindes **outra vez**, inquietas sombras...?” (ASSIS, 2016, p. 82-3, grifo nosso).

O emprego dos pronomes pessoais oblíquos átonos presentes no trecho não são investidos em vão, pois auxiliam o entendimento de que não são os bustos pintados nas paredes que lhe falam, mas as próprias vozes interiores que nele habitam, uma vez que a casa em que reside no presente da enunciação é uma reprodução feita sob o mesmo aspecto daquela que fora criado na rua de Matacavalos. Sua memória – as vozes memoriais residentes em seu interior – garantiu que fossem passadas ao construtor e ao pintor as indicações para que fosse erguido “o mesmo prédio”, “as mesmas alcovas” e todo o mais que era “também análogo e parecido” (ASSIS, 2016, p. 81).

A partir da presença da locução adverbial “outra vez”, presente na citação do poema trágico de Goethe, percebe-se que é corriqueiro o movimento de tais vozes entoadas pelas sombras que lhe aparecem. A função emotiva expressa-se pelo enunciador que, por intermédio de sua linguagem casmurra, exprime suas emoções e sentimentos exacerbados, tal como um poeta - ao qual ele próprio faz referência, novamente. A partir deste momento, não é mais unicamente o poeta do trem a fonte desencadeadora do espírito lírico que passa a incorporar a narrativa de *Dom Casmurro*, acrescenta-se, a partir de então, o poeta que invoca as sombras do passado e as suas próprias sombras internas.

Há alusões a diferentes expoentes da arte verbal, da pintura, música e teatro - seja para aludir, indiciar ou comparar. De versos bíblicos a homéricos, de nomes nacionais como José de Alencar e Álvares de Azevedo, até William Shakespeare Johann Wolfgang von Goethe, o procedimento de inserção de figuras que extrapolam o universo ficcional conferem à esta produção machadiana a condição de vislumbrar Bento Santiago não apenas como receptor de expressões artísticas universais, mas como um profundo conhecedor da estrutura esboçada em tais

obras. Após tê-las contemplado, o narrador as apreende e investe em sua narração, tomando delas a própria lógica estética, formal e filosófica a que detinham. Isto porque todas elas proporcionaram ao maduro narrador-poeta os instrumentos formais que melhor se acomodavam ao que desejava contar.

A título de exemplo, cabe trazer a alusão ao poema *Fausto* (1808), obra-prima da literatura alemã, de autoria de Goethe, presente no último excerto destacado. Em *Fausto*, a grande busca do protagonista é descobrir o que a vida resguarda em seu mais profundo cerne, na tentativa de compreensão de seu significado; por meio de artifícios narrativos, como a inserção de cenas de apostas e pactos que envolvem o céu e a terra; as inquietações de ordem metafísica permeiam a trama apresentada em forma de versos. A especialista na obra de Goethe, Eloá Heise (2013) afirma que nesta procura incessante pelo significado da vida, o mais certo é afirmar que a resposta reside na eterna pergunta.

Em seu magistral ensaio “O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin (1989, p. 212) afirmou que “‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance”. Ao referir-se à obra *Fausto* antes de deitar no papel as reminiscências que lhe viessem, o narrador de *Dom Casmurro* exprime seu anseio por encontrar o sentido de *sua* própria vida, ou melhor, de sua ópera. Seu desejo é sanar a dúvida frente ao enigma do adultério de Capitu, sem compreender, no entanto, que a sua resposta se estabelece na permanência incessante da pergunta. O que dá sentido à sua escritura é justamente o assombro inquieto da dúvida - a questão alimenta seu perfil sorumbático, perfil este que se (re)constrói à medida que conta.

Outro índice que evidencia a poeticidade a partir da qual o leitor deve passar a ler a narração é a comparação da vida com uma ópera. No capítulo “A Ópera”, Bento Santiago afirma ter ouvido a explicação de um velho tenor italiano que, com frequência, jantava em sua residência. A “orquestração” da composição deste capítulo explicita que, mais uma vez, Casmurro se apropria de uma voz lírica para contar sua vivência. O capítulo é fonte para aproximação entre poesia, música e drama, levando ao entendimento de como se dá o processo de construção da completude da narrativa, envolvendo tais elementos:

Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. [...] Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força da repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o

sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. [...] Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta (ASSIS, 2016, p. 97-8).

Neste trecho, Casmurro entrega ao leitor a orquestração do seu contar, pois, por mais que surjam lacunas em seu relato, é ele o maestro que dá o tom e preenche tais espaços do espetáculo, e, se por vezes o que é apresentado vai para uma vertente que se distancie de sua linha construtiva, o seu tom melancólico de poeta puxa para o outro. Por mais que narre acontecimentos com demasiada ironia em muitos trechos, sua melancolia interna entoa uma melodia que faz com que sua voz soe de forma a assegurar o espetáculo ressonante que deseja transmitir.

A aceitação da teoria do tenor italiano é assegurada no capítulo subsequente, onde, aliás, afirma que a “verossimilhança, que é muita vez toda a verdade” (ASSIS, 2016, p. 100), pois reconhece que sua vida é parelha à definição. Ao enunciar “cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (ASSIS, 2016, p. 100), Casmurro refere-se primeiramente ao seu relacionamento com Capitu, depois ao suposto triângulo amoroso a partir da entrada de Escobar e, por fim, a participação coadjuvante de Sancha, esposa do amigo - participação com supostas intenções sexuais por gestos como trocas de olhares e um aperto de mão caloroso, que são contados mais de cem capítulos a frente, como “um instante de vertigem do pecado” (ASSIS, 2016, p. 342).

Os trechos destacados revelam um viés da enunciação desse sujeito que apenas pode ser captado por um leitor que ultrapassa suas entranhas discursivas da enunciação multiface do narrador, a qual resguarda efeitos mascarados na narrativa. Há um desmembramento de sua figura a ponto de instaurar na enunciação uma tríade de vozes: a primeira voz é a de Bentinho, a segunda é de Bento Santiago e a terceira é a voz do poeta Casmurro.

A primeira voz é da figura ouvinte, a qual vive na suposta inocência da infância e da adolescência. Desta, nasce a segunda voz que, já adulta, começa a incorporar traços sorumbáticos em sua percepção até alcançar a terceira voz que, por sua vez, é o maduro Casmurro que enxerga e interpreta os fatos por uma lente ensimesmada. Passado longínquo e presente são permutados na narrativa. As vozes convivem em um universo memorado em que são enunciadas

dissimulações deliberadas, fragmentações e lacunas implícitas - elementos que criam imagens passíveis de serem olhadas através da fenda que se deixa entrever na máscara narrativa¹⁹ (BOSI, 2007). Segue um exemplo:

No capítulo CX – “Rasgos da infância”, quando já casados, Bento cobra Capitu para que ela toque no piano o pregão do homem escravizado que vendia cocadas na rua em que moravam na infância, mas a esposa afirma não se recordar da toada, tampouco das palavras. O narrador busca envolver o narratário com sua indignação: “a leitora (...) ficará espantada de tamanho esquecimento, tanto mais que lhe lembrarão as vozes da sua infância e adolescência” (ASSIS, 2016, p. 323). Passados três capítulos, no item de número CXIV – “Em que se explica o explicado”, o próprio narrador afirma que na exata noite em que cobrou a memória auditiva de Capitu, ele próprio não se recordava da toada:

Quando fui para São Paulo, querendo um dia relembrar a toada, **vi que a ia perdendo inteiramente**; consegui recordá-la e corri ao professor, que me fez o obséquio de a escrever no pedacinho de papel. Foi para não faltar ao juramento que fiz isto. Mas hás de crer que **quando corri aos papéis velhos, naquela noite da Glória, também não me lembrava já da toada nem do texto?** (ASSIS, 2016, p. 332, grifos nossos).

Há três vozes que podem ser ouvidas nas enunciações destacadas - a voz do próprio narrador que levanta os fatos com profunda chateação, pois conta no presente, quando seu *eu* interior é habitado pela melancolia. Ao contar, ele faz sua figura adulta, enquanto Bento Santiago, evidenciar traços iniciais de uma figura ressentida e ensimesmada - aquela que julga com fervor a esposa Capitu pelo esquecimento de algo que prometeram um ao outro na juventude, quando ele mesmo não cumpre o juramento totalmente. E a rememoração do ato da promessa feita nos tempos da infância completa a tríade de vozes, pois Casmurro insere as enunciações de Bentinho e Capitu em um terno diálogo.

A ressonância das vozes ecoa quando a toada melancólica da voz do poeta Casmurro insiste em frisar expressões como: “Foi para não faltar ao juramento que fiz isto” e “Fiz-me pontual ao juramento, e este é que foi o meu pecado”; ou até mesmo: “Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Cousas futuras!” (ASSIS, 2016, p. 332-3). Claramente, abaixo do que se lê na superfície do

¹⁹ Para Alfredo Bosi, “a máscara é uma defesa imprescindível, que vem de longe, de muito longe, como a pele do urso e a cabana de paus arrumadas pelo selvagem para se proteger do sol, do vento, da chuva” (BOSI, 2007, p. 87). É, portanto, qualquer artifício narrativo que objetiva esconder algo propositadamente.

discurso, o melancólico narrador está indiciando o suposto futuro descumprimento de Capitu em relação ao matrimônio de ambos. Casmurro poeticamente afirma que o juramento se deu “em momento de grande ternura, e o tabelião divino sabe as cousas que se juram em tais momentos, ele que as registra nos livros eternos” (ASSIS, 2016, p. 332). Ora, segundo sua visão, se a esposa descumpriu a promessa em um momento tão sublime como este, claramente seria capaz de transgredir tantas outras coisas mais.

A lacuna entre os capítulos tem potencial para despistar o leitor distraído e ainda permite que a faceta excessivamente taciturna do sujeito da enunciação permaneça escondida em um discurso mascarado. A partir desses vários trechos de exemplos levantados até aqui, percebe-se como o relato em *Dom Casmurro* abriga níveis de obscuridade tecidos pelas variadas vozes que cifram a narrativa. A seleção dos fatos elencados pelo narrador com o objetivo de alcançar a inculpabilidade de Capitu se constrói por este estilo fragmentário e lacunar que, além de velar a tríade de vozes que enunciam a trama acintosamente, sela também um jogo de causalidades expressas em um ritmo que se faz presente ainda na narrativa embrionária de 1896, o conto “O agregado (capítulo de um livro inédito)”.

O enigma do adultério pode ser olhado por variadas lentes, sendo a lente da melancolia a que detém a microscopia da enunciação, pois a figura que conta faz uso da poeticidade inerente de um ser angustiado. As condutas das demais personagens, suas falas, seus olhares e gestos são mobilizados pela voz tríplice que instaura o movimento melódico, próprio do lirismo, presentificando na prosa a poesia de um sentimento mórbido. Mais uma vez, aludindo a Segismundo Spina:

Pode-se dizer que a melodia é a força geratriz que cria os versos e determina a disposição de algo que se repete em todas as estrofes, e essas nos aparecem como fulgurações poéticas, e o estado musical da alma (SPINA, 2002, p. 129).

O estado musical da alma do sujeito Casmurro da enunciação é ritmado pelas batidas incessantes da mágoa. O capítulo LXII - “Uma ponta de lago” exprime este estado da alma do narrador-poeta Casmurro:

A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; **mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se.** Por outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade. **A minha memória ouviu ainda agora as**

pancadas do coração naquele instante. Não esqueças que era a emoção do primeiro amor (ASSIS, 2016, p. 220).

As batidas do coração do narrador revelam o ritmo do estado de sua alma após ouvir mais uma suposição enunciada pelo agregado José Dias a respeito de Capitu. A memória faz pulsar tais batidas a ponto de o próprio narrador poder ouvi-las no momento que conta e, ainda embalado por elas, sua melancolia faz com que o capítulo todo entoe uma sonoridade pulsante, como nos trecho:

Vivia tão nela, dela e para ela [...]; “tivesse um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que me confessasse quantos, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança (ASSIS, 2016, p. 221).

A inserção das preposições “em”, “de” e “para”, anteriores ao pronome pessoal “ela”, imprimem sonoridade ao discurso, além de conotar a infidelidade de Capitu ainda jovem que “vivia alegre” enquanto o narrador, cioso e melancólico, “chorava todas as noites” (ASSIS, 2016, p. 220) no seminário. A repetição do pronome interrogativo “quanto” estimula a ideia de inculpabilidade da jovem, além de fulgurar a poeticidade instaurada pela ritmada sonoridade do discurso emotivo de um narrador-poeta. Eis aqui a casmurrice enunciativa e a rememoração poemática do maduro Bento Santiago. Com isso, cabe uma vez mais destacar Spina (2002, p. 114) que afirma “uma vez a comparação precede o fato, e outras vezes segue-o, conforme o poeta anônimo, parte da realidade para o sonho, do sonho para a realidade”. Ora, pois se não é o próprio mecanismo deste narrador que torna real o sonhado, o imaginado, o cogitado. Sua melancolia reside, então, neste processo metafórico que transita entre a realidade e o sonho, processo enlaçado no seu interior.

2.2 A voz e o olhar oblíquo no drama faustiano²⁰ de Capitu

Observa-se que o entendimento aprofundado da linguagem corrobora para que se possa esgarçar o tecido enunciativo da narração de *Dom Casmurro*. Analisar a conotação de determinados verbos, o uso de pronomes e sinais gráficos, bem como a inserção de funções de linguagem não se trata de mera observação

²⁰ O “drama faustiano” em Goethe discute as tentativas, de base espiritual, de se compreender os aspectos como a criação, o universo, a função do homem e do mal, além de discutir a respeito da forma poética. Ao inserir este termo enquanto título do presente tópico, busca-se indiciar as tentativas do poeta Casmurro de assimilar a totalidade de sua existência condenada à insatisfação em relação ao enigma de sua vida com Capitu. Neste percurso, voz e olhar tornam a ação criadora perpetuamente oblíqua.

linguística. Longe disso, pois a construção enunciativa desta obra possui matrizes em recursos imagísticos e metafóricos advindos das vivências pessoais percebidas por um *eu* que enuncia, se enuncia e faz outras figuras se enunciarem. Portanto, ao analisar tais recursos, adentra-se a tessitura dessa voz que singulariza os fatos que busca representar.

No ensaio *Performance, recepção, leitura* há postulações que se relacionam diretamente ao tratamento do texto de *Dom Casmurro*. Para Paul Zumthor (2007, p. 34), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética”, e para que o poético gere efeitos, é necessário um corpo, o corpo de um sujeito “que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Este corpo despertado por sentimentos pertence a um sujeito aberto às múltiplas sensações suscitadas pela leitura, e mediante a isso, passa-se a se instaurar dois corpos em cena imaginativa: um corpo que é percebido pela leitura silenciosa executada por um *outro* corpo que também performa neste ato: o corpo do leitor.

Nas sociedades arcaicas, o texto poético era cantado e dançado, expandindo a voz por todo o corpo em movimento. Para Zumthor (2007), a escrita representa o fruto da revolta do homem contra o tempo. É certo que obras potentes podem ser acessadas atualmente por intermédio do registro escrito, entretanto, é inegável que a hegemonia da escrita resultou em uma repressão da voz e, por consequência, da expressividade corporal.

Contudo, o registro escrito não acarretou o fim da poesia oral, pois a restituição da poesia, pautada em tentativas de reincorporação da voz e da performance, atravessaram o próprio curso natural da história e não foram extinguidas de escritos genuinamente poéticos. Assim, os textos passaram a conter inscrições que exigem que as formas gráficas sejam lidas com devido trabalho no ritmo, estabelecendo fluxo e entonação de voz por parte do leitor, o fazendo perceber a presença de um corpo vibrante, mesmo mediante o ato da leitura silenciosa – configurando um grau menos intenso de performance, mas ainda assim, teatralizando as cenas lidas.

As relações corporais, perceptivas e sensoriais permitem que a voz extrapole o texto escrito. Entende-se que Benveniste (1989) e Zumthor (2007) entram em

consonância em suas elucidações ao apontarem que, em ato enunciativo, a partir do qual instaura-se uma voz, um corpo dirige-se a outro em situação de comunicação. Essa situação gera um momento único e irrepetível, a partir da voz que é presentificada no aqui e agora, ou seja, permite a instauração de um ato performático. Desse modo, um texto que possua intencionalidade poética agregará timbre, ritmo, entonação, altura, velocidade, intensidade, gestos, além de outras qualidades que resultam em uma incorporação da presença da performance.

Com base nisso, percebe-se que a linguagem do Casmurro sujeito da enunciação, mesmo escrita, é sentida como vocal, pois possibilita este aflorar de emoções no corpo do leitor, seja para aceitar seu discurso acusador, seja para contrariá-lo. Em qualquer dessas posições, o leitor se apraza e performa:

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são as **transformações do próprio leitor**; transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm (ZUMTHOR, 2007, p. 53, grifo nosso).

A performance é então, para Zumthor, um momento de recepção: momento privilegiado em que um enunciado é realmente concretizado, pois é recebido. Portanto, ao se afirmar que há a escuta de vozes em *Dom Casmurro*, estas vozes são ouvidas unicamente mediante uma leitura performática da enunciação, na qual o leitor pode ver a encenação dos sujeitos figurados na escrita através de sua imaginação criadora. Nessa vocalização narrativa, o timbre, a intensidade e a sinuosidade marcam diversos episódios e reverberam em consonância, atualizando este texto ficcional em um imbricamento de múltiplas vozes *na* e *pela* enunciação.

A envergadura performática que se abre em *Dom Casmurro* é tamanha que se pode observar trechos em que ocorre algo que poderia ser considerado como metaperformance²¹. O exemplo que aclara a noção mencionada é o capítulo XXIII – “Prazo dado”, em que o narrador-poeta coloca em prática o plano arquitetado por ele e Capitu, iniciado pela intimação feita a José Dias no início do capítulo. O próprio narrador investe mais de dois capítulos precedentes para elucidar o excesso de

²¹ No plano etimológico, a partícula “meta” do referido vocábulo indica o “alcance”, a “chegada” ou o “fim” de algo, exprimindo também a noção de mudança, transcendência e reflexão. Seu uso está impresso em outras expressões dos estudos da narrativa, como metaficção, metanarrativa, metalinguagem, metaliteratura, entre outros. A designação “metaperformance” caracteriza uma manifestação artística marcada por diferentes graus de performance dentro do mesmo texto poético. Dessa forma, se o texto *Dom Casmurro* é performático, quando uma figura performa dentro deste texto, aí ocorre a metaperformance.

cuidado que Capitu teve para instruí-lo de quais palavras usar e qual a acentuação adequada para cada termo, de modo que a convocação não soasse ríspida, tampouco acanhada. Na cena em que a voz de Bentinho efetivamente enuncia ao agregado, há a necessidade de performar a leitura da sentença enunciada: “Preciso falar-lhe amanhã, sem falta; escolha o lugar e diga-me”, pois uma leitura que não envolvesse expressividade na voz não incorporaria o tom desejado à convocação. O capítulo segue com a descrição da cena singular que coloca o agregado como leitor-*performer*²²:

José Dias vinha andando cheio de 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 cólera (ASSIS, 2016, p. 131).

O leitor real acessa variadas vozes neste capítulo. A primeira, do Casmurro sujeito da enunciação, que rememora a cena da mocidade, a segunda provém do tom grave advindo da boca de Bentinho em situação de diálogo, e há ainda a ressonância da voz de José Dias em ato de leitura cantado, compassado e propriamente entoado, garantindo uma verdadeira performance do texto lido às suas interlocutoras da cena figurativa. É possível escutar a voz do agregado interpretando o lido, gesticulando, entoando outras diferentes vozes, encenando e, acima de tudo, performando no interior da enunciação. Por intermédio de sua percepção poética e de sucessiva atividade performática, a cena salta do que é textualmente construído e impresso no papel e invade a imaginação do leitor real, resultando em variados graus de performance: há a performance de leitura do leitor real, instaurada pela performance de leitura da personagem no interior do texto. É um capítulo de metaperformance ressonante.

Todas essas afirmações passam, como se vê, pela exigência perceptiva do corpo, pois é o corpo do leitor que constrói a vocalização. Dessa forma, quando o leitor debruça seu corpo diante de uma obra literária como *Dom Casmurro*, o discurso do narrador passa a ser ficcionalmente presentificado e colocado de maneira movente diante de seus olhos e ouvidos. Ao se posicionar como um ouvinte

²² O termo designa um corpo em cena que, ao imaginar o que lê, experimenta o prazer poético e anseia refazer o lido. Com isso, este leitor opera uma transformação do texto poético, alargando e metamorfoseando seus sentidos, assim, a voz proveniente do poeta traça o percurso que o espírito do leitor escuta e anseia operar.

atento e volúvel para captar as pistas entoadas pela voz do narrador, o leitor se situa de maneira mais apta a preencher as diversas lacunas e espaços vazios que imbricam toda a conjuntura deste texto poético e fazem saltar o que ficou por dizer. Preencher estes lugares representa não somente atuar diante do texto, mas atualizar o texto. É o leitor o elemento final do processo de criação.

Dando atenção especial a este elemento, o teórico alemão Wolfgang Iser trata de uma questão fundamental do fenômeno da leitura: a assimetria existente entre texto e leitor. A questão torna-se importante mediante ao fato de que “o texto jamais dará a garantia de que sua compreensão seja a certa. [...] o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto” (ISER, 1999, 102-3). *Dom Casmurro* é recebido de maneira individual, portanto, a relação do leitor com a narrativa depende exclusivamente do sucesso de sua interação com o texto, o qual é atribuído à sua capacidade de modificação das representações do texto literário.

Segundo Iser (1999), a relação diádica entre texto e leitor constrói o efeito estético que, apesar de motivado pelo texto, requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas. Para que seja bem-sucedida a comunicação entre ambos os componentes, Iser (1999, p. 104) assinala que “é preciso que a atividade do leitor seja de alguma forma controlada pelo texto”. O leitor é induzido a agir no texto, conforme elucida o teórico:

Os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo.” [...] Ao indicarem uma relação não formulada, os lugares vazios liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação dos leitores; eles ‘desaparecem’ no momento em que tal relação é representada (ISER, 1999, p. 126-7).

É aberta a dimensão da multiplicidade de representações que carrega um texto permeado de potencialidade literária. A lógica associativa criada pelo jogo discursivo do narrador é a questão fulcral da obra analisada em questão, pois fomenta o imaginário do leitor ao permitir que suas representações ganhem vida ao fazer aparecer o não-dito no texto. Pode-se elencar inúmeros trechos em que o não-dito do texto estabelece a dialética do mostrar e ocultar em *Dom Casmurro*, a título de exemplo, um capítulo subsequente à inserção da personagem Escobar no núcleo familiar de Bentinho, LXXVIII – “Segredo por segredo”, em que Bentinho afirma que em sua casa todos ficaram gostando dele e o jovem responde: “Também eu fiquei

gostando de todos, mas é possível fazer distinção, confesso-lhe que sua mãe é uma senhora adorável” (ASSIS, 2016, p. 256).

Após o destaque dado à Dona Glória, em um intervalo de quinze capítulos, ocorre um novo diálogo entre ambos os seminaristas, desta vez elencando as características e qualidades da matriarca dos Santiago de modo mais detalhado:

Quando eu referi a Escobar aquela opinião de minha mãe (sem lhe contar as outras naturalmente) vi que o prazer dele foi extraordinário. Agradeceu, dizendo que eram bondades, e **elogiou também minha mãe, senhora grave, distinta e moça, muito moça...** Que idade teria?

—Já fez quarenta, respondi eu vagamente por vaidade.

—Não é possível! exclamou Escobar. Quarenta anos! Nem parece trinta-**está muito moça e bonita.** Também a alguém há de você sair, com esses olhos que Deus lhe deu; são exatamente os dela. **Enviuvou há muitos anos?** Conte-lhe o que sabia da vida dela e de meu pai. **Escobar escutava atento, perguntando mais, pedindo explicação das passagens omissas ou só escuras** (ASSIS, 2016, p. 283, grifo nosso).

Poucos capítulos depois, Bentinho e Escobar já estão fora do seminário e o narrador levanta algumas informações referentes aos seus cinco anos de formação como bacharel em direito. Mais uma pista é mostrada na enunciação de Casmurro ao elucidar que Escobar passou a negociar café:

Era opinião de prima Justina que ele afagara a ideia de convidar minha mãe a segundas núpcias; mas, se tal ideia houve, cumpre não esquecer a grande diferença de idade. Talvez ele não pensasse em mais que associá-la aos seus primeiros tentames comerciais (ASSIS, 2016, p. 297, grifo nosso).

Percebe-se crescentes índices nas falas que o narrador insere na boca de Escobar e das demais personagens. Primeiro, o seminarista revela grande admiração pela mãe do amigo, de modo que se abre uma lacuna acerca da intenção da personagem. A representação do leitor ganha contornos a partir do breve interrogatório sobre Dona Glória, com questionamentos pouco usuais vindos de um rapaz e, por fim, o que era ocultado passa a ser remetido por intermédio do julgamento da sempre insinuada prima Justina. A suposição desta personagem faz emergir de um pano de fundo algo que antes se supunha, permitindo que o dito deste trecho ganhe maior significância no texto (ISER, 1999).

Por mais que se pressuponha as intenções de Escobar, nada se confirma, permanecendo um espaço vazio a ser preenchido pelo leitor. Neste viés, é possível aliar as perspectivas de Iser (1999) às ideias de Zumthor (2007), pois o processo em que se manifesta o não-dito e os lugares vazios na leitura apenas se completa na imaginação do sujeito que lê. Durante a leitura, este sujeito passa a performar e

modificar ativamente as representações preestabelecidas em um processo de constante desabituação.

Em meio à linguagem deste narrador-poeta melancólico é fundada a complexidade no texto, a partir da qual a constituição de sentido é dificultada em diferentes graus. À vista disso, o leitor abandona suas representações já formadas e desautomatiza o seu olhar, tornando-se capaz de libertar seus prévios hábitos perceptivos. As expectativas habituais da fala cotidiana são quebradas pelo estranhamento ao se encarar uma obra de arte verbal revestida de carga poética. Em *Dom Casmurro*, a noção de estranhamento se instaura sobretudo através das interrupções da conectabilidade entre os segmentos textuais, as quais ocorrem em diversos trechos em que o narrador suspende a rememoração de um fato e abre o texto para tratar de outra história ou situação.

A título de exemplo, o capítulo LIV – “Panegírico de Santa Mônica” representa claramente a suspensão da conectabilidade, pois antes de contar sobre a experiência de ida ao seminário, o narrador faz uma digressão relativa especificamente a um colega seminarista que, sendo muito talentoso, escreveu versos em louvor à referida Santa. Detalhes são longamente fornecidos ao leitor a respeito do texto do panegírico e sobre a vida do autor.

Essa digressão leva à outra lembrança, desta vez trata-se da digressão metalinguística em que Bentinho tentara compor um soneto à Capitu. A partir desta cena de rememoração, o leitor percebe que antes de escrever de modo articulado na adolescência, a figura de Bento Santiago arriscou poetizar em versos, a fim de realizar uma criação artística que aliasse harmoniosamente ideia e forma. O capítulo em que se lê Bentinho na tentativa de ser explicitamente um poeta, fazendo uso da linguagem em versos serve de abertura para uma sequência de capítulos que implantam mais espaços vazios na narrativa, os quais o próprio narrador deixa claro que existem em seu texto, e ainda convida o leitor a preenchê-los: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ASSIS, 2016, p. 213).

Nestes momentos da história, o leitor performático passa a atuar mais assiduamente na captação das minúcias e estratégias de inserção destes episódios, os quais são enunciados com o intuito de distraí-lo e envolvê-lo, até resultar na crença da total culpabilidade de Capitu. Aliado às explanações precedentes, cabe

evidenciar a afirmativa do filósofo Walter Benjamin (1989, p. 203): “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”. A liberdade do leitor para interpretar a história e ampliá-la é exigência fundamental das narrativas de Machado de Assis, que possuía como intenção despertar o gosto pela leitura – seja o gosto estético ou, precisamente, o gosto poético.

Se esta obra machadiana é uma narrativa dissertativa poética, remonta-se a noção de que a melodia do texto se dá pela casmurrice enunciativa daquele que narra. É a casmurrice que abriga o olhar do homem cioso de tudo e de todos. Conforme a história se desenvolve, o quadro da mulher adúltera é cada vez mais pincelado e preenchido pelo narrador, entretanto, o leitor real e performático adentra as lacunas impressas em seu contar, sobretudo nas digressões, e assim vai desvelando a segunda história que é contada por sua faceta gravemente sorumbática. Em episódios mais avançados da trama essa faceta é amplificada e pode ser preenchida pelo leitor, como é o exemplo que se encontra no capítulo CXIII – “Embargos de terceiros”:

é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim. senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança (ASSIS, 2016, p. 330).

O drama que move a diegese somente pode ser impresso pelo olhar de uma figura intrinsecamente atordoada. O narrador busca induzir e direcionar o leitor a fim de tecer sua cumplicidade e o estimular a não focar nas confissões de sua postura, ele procura um leitor que tende a executar uma leitura mais emotiva do que crítica. Um leitor distraído é levado a reter mais atenção no trecho subsequente, em que é enunciado: “É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê” (ASSIS, 2016, p. 330); Casmurro notadamente busca agregar força à sua própria opinião ao inserir o sinal gráfico de parêntesis para acentuar que a percepção não nascia apenas de si mesmo. A simples inserção de uma segunda opinião pode levar o leitor a interpretar e preencher a história a favor da voz que conta.

O leitor desavisado e não performático, por mais que tenha lido nas linhas anteriores a nítida faceta ciosa que o próprio narrador confessa possuir – além de

tantos outros trechos em que a impressão é dada, mesmo que de modo fragmentário –, acaba por deter-se na superficialidade do que se expõe sobre o caráter da personagem Capitu, alimentada e difundida por uma voz amargurada.

Outro aspecto capaz de estimular aquele que lê a solidarizar-se com a voz melancólica de Casmurro é observar o quão sua figura é mergulhada no vazio da morte e a compadecer-se disso. Nos episódios encenados no palco que é *Dom Casmurro*, as personagens vão sumariamente desaparecendo da vida do narrador que já na infância mal se lembrava da presença do pai. Ocorre a morte de Escobar, os sucessivos falecimentos da mãe, de José Dias, de prima Justina, além de Capitu e do filho Ezequiel. Os acontecimentos reverberam para compreensão de como os laços se desfiam e como o isolamento e a solidão tomam espaço no interior de Bento Santiago, que decide enfrentar as perdas sozinho. Este peso serve também de manancial para a sua composição, via uma linguagem digressiva e fragmentada de um *eu* melancólico, ainda que muitas vezes seja entoada por uma melodia sarcástica e irônica.

A narração de Casmurro não se dá por uma escritura lamuriosa ou tediosa, pelo contrário, seu discurso ficcional transgride, em muito, o campo do ensimesmamento, revelando recursos como ironias, alegorias e a própria metalinguagem, que além de impor ritmo à narrativa, contribuem para que o leitor não se desinteresse pela leitura: “todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos” (ASSIS, 2016, p. 82). Este sarcasmo é, contudo, um véu.

Acredita-se que o investimento em ironias que ocorre em toda esta obra é mais um dos artifícios empregados pelo sujeito que narra de modo a velar a toada melancólica de seu contar. Este contar articulado e lírico resulta em uma escrita que, conforme elucidado, apenas pode ser captada por um leitor que performa na leitura de diferentes vozes figuradas no interior da narrativa e que ainda é dotado de volubilidade para ir além da superfície textualmente elaborada.

2.3 A fala dúbia na escrita: a amplificação da forma narrativa

Observou-se nos tópicos anteriores o quanto destrinçar a voz de Casmurro possibilita adentrar a concepção de seu *eu* interior de narrador-poeta. O crítico argentino Julio Cortázar (2008, p. 85) afirma que “toda poesia é fundamentalmente imagem”, e ainda intensifica a concepção explicando que (2008, p. 87) “o mesmo

homem que julga, racionalmente, que a vida é dolorosa, sente o obscuro prazer de enunciar esse fato com uma imagem”.

Ora, se poesia é imagem, o nosso maduro narrador-poeta constrói e reconstrói a imagem de sua vida dolorosa a partir de suas impressões. Esta mesma figura, que julga que sua vida é repleta de dissabores, revela que o ato de contar lhe fornece um gosto particular envolto de prazer, eis a construção da imagem feita pelo ato de enunciar:

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma cousa que não sei se explico bem, e é que as **dores** daquela quadra, a tal ponto **se espiritualizaram com o tempo que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros. A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento**, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada (ASSIS, 2016, p. 253, grifo nosso).

Esse trecho representa todo o conteúdo do capítulo LXXVII – “Prazer das dores velhas”. Casmurro recorta de sua memória um episódio em que afirma que seu “coração de brasa” não raciocinou, mas deduziu que Capitu e um cavaleiro trocavam olhares. A seleção desta cena representa um recorte pretendido pelo narrador-poeta, que elege o fato de modo a compor a imagem da criatura particular que era Capitu, mais mulher do que ele era homem.

Não deixando de lado o embrião do romance, que é o conto “O agregado (capítulo de um livro inédito)”, vale ressaltar outra assertiva de Julio Cortázar (2008, p. 234): “A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime “normal” da consciência”. Segundo ele, o conto breve não tem uma estrutura de prosa, sua posição é defendida tomando como base seus aspectos inerentes como a pulsação interna, o ritmo, a tensão e o imprevisto que fazem com que os contos sejam como uma espécie viva, um organismo completo e possuidor de ciclos demarcados que penetram no leitor que os mereça, ou seja, para nós, o leitor-*performer*. Para Cortázar (2008), o poeta (o contista) e o leitor se comunicam de maneira imprevisível por meio da obra. Não se pode perder de vista que *Dom Casmurro* é uma forma narrativa misteriosa, um conto ampliado que recebe novas versões a partir da publicação em periódico, em 1896.

Além disso, outros aspectos puramente imagéticos são investidos de modo que a experiência de leitura seja um processo desautomatizador, a própria metáfora que aqui fora elencada acerca da vida como uma ópera revela a natureza imagética

que engendra esta produção machadiana. Estas noções encaminham para o entendimento de que *Dom Casmurro* se faz na hibridização não somente de gêneros – conforme exposto no capítulo anterior –, mas da forma de contar, ou seja, de uma linguagem pautada em um princípio transmodal que incorpora componentes de variadas funções de linguagem. O discurso dessa voz que narra é articulado e transcorre pelos fatos narrados com movimento e dinamicidade, acarretando uma narração permeada por ecoantes significações.

Ao conceber uma narrativa que traduz diferentes modos literários em termos de linguagem, essa produção engloba um processo marcadamente subjetivo presente no plano de expressão da voz mediadora de Bento Santiago, revelada por recursos imagísticos e metafóricos que inserem seus sentimentos, percepções, pensamentos, atitudes e um produto de reflexão mental de raízes dramáticas no relato. O drama de *Dom Casmurro* nasce da suposição, sustenta-se nela e com ela permanece. As tensões e conflitos são intermediados por essa voz que controla a ordenação temporal, a partir da qual se funda a figuração das personagens que coexistem em espaços demarcados.

A respeito deste movimento de hibridização e da diversidade potencial de algumas obras literárias, o crítico Roland Barthes elucida que

Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda a matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse as suas narrativas" [...] "a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, 2011. p. 19).

Dom Casmurro é uma mistura ordenada de variadas substâncias, sobretudo no que se refere ao investimento da linguagem instauradora das imagens, dos gestos significativos, de vozes denunciadoras, além de olhares supostamente auto delatores. Os códigos são subvertidos em diferentes níveis de enunciação. A função metalinguística da prosa sofre consecutivas interferências da função expressiva poética, a qual possui germe no conto publicado em *A República*. Em incontáveis trechos, a estruturação da narrativa é articulada na dinâmica da reflexão da escrita e do contar: “Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete” (ASSIS, 2016, p. 122). A

aceitação da teoria do tenor italiano e a decisão de contar a própria ópera são a perfeita conjugação de diferentes códigos que se traduzem continuamente e evocam a força da narrativa.

Mediante a esta instância de hibridização do relato em uma forma metalinguística e emotiva, o tartamudeio presente nas obras machadianas foi adentrado primeiramente pelo crítico Sílvio Romero, em 1897²³, contemporâneo do Bruxo do Cosme Velho, e mais tarde retomado por Haroldo de Campos, que afirmou:

Em Machado o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O “perpétuo tartamudear” da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do ‘igual’, por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença (CAMPOS, 1982, p. 64).

O “estilo gaguejante” que fora atribuído às produções de Machado de Assis reitera a força expressiva da figuração da voz de um dos principais narradores da literatura brasileira, e confirma a organicidade de seu processo de contar, passando e repassando suas reminiscências e, também, cifrando a história:

Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares, mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas. Ora, de todas as daquele tempo creio que a mais doce é esta, a mais nova, a mais compreensiva, a que inteiramente me revelou **a mim mesmo** (ASSIS, 2016, p. 158, grifo nosso).

Por mais que Bento Santiago tenha um alto poder retórico, sendo um ex-seminarista e um advogado já experiente no presente em que está contando, os índices da toada sorumbática que invadem a escritura independem de seu controle, fazendo nascer do tartamudeio um poeta que enuncia a partir da metalinguagem poética. Toda linguagem dessa voz que narra passa por uma consciência pensante e vacilante, em que predomina a imaginação sobre a memória.

Urge evidenciar a importância de múltiplos elementos visuais, táteis e, sobretudo, auditivos que concretizam o drama em *Dom Casmurro*. O foco permanece na importância da vocalização, que é a fonte deste texto verdadeiramente poético. A voz é o instrumento fundador da história desde “O

²³ A primeira inscrição a respeito do “tartamudeio machadiano” está presente no trecho: “Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum perpétuo tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomado por uma coisa conscientemente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra” (ROMERO, 1897, p. 82–83). Sob a referência completa: ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: estudo comparativo de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

agregado (capítulo de um livro inédito)” e permanece como força motriz para a constituição do romance. O que confirma a importância da voz é a cena do capítulo III – “A denúncia” que já estava montada no conto de 1896 e que no romance movimenta-se mais claramente de forma cíclica e autorreflexiva, a partir da tríade de vozes de Bentinho, Bento Santiago e poeta Casmurro.

O fito do narrador é de reconstruir e reconfigurar seu passado, se inocentando dos fatos retratados e inculcando a outros, e, neste processo em que muitas vozes ecoam, a perspectiva de interiorização frente ao mundo confirma-se latente, o que faz com que os procedimentos de mediação da voz narrativa de Casmurro sejam expressos pelo filtro marcadamente subjetivo e interior. Com isso, reafirma-se que o lírico adentra o discurso articulado em prosa, tal como uma melodia que entra na narração, pois os estados emotivos daquele que narra estão expressos melodicamente.

Esse ritmo narrativo reproduz diferentes velocidades incutidas ao relato, mais rápidas ou mais lentas, a depender do que se conta. Aliado a isto, a terceira voz não se acanha ao afirmar que será o poeta daquela escritura e é por meio da mediação da voz que se funda o romance, na cena da denúncia do terceiro capítulo. Conforme fora abordado previamente, é o ato de colocar-se às escondidas que desencadeia a narrativa.

Voz e ouvido, boca e orelha são os componentes movimentadores da diegese e estabelecem a emoção do relato. O poeta Casmurro, ao relembrar a denúncia na sesta, exprime a força da emoção que só é compreendida no presente da enunciação, como se percebe no excerto do capítulo XII – “Na varanda”:

Pois, francamente, **só agora entendia a emoção** que me davam essas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse. Os silêncios dos últimos dias, que me não descobriam nada, agora os sentia como sinais de alguma cousa, e assim as meias palavras, as perguntas curiosas, as respostas vagas, os cuidados, **o gosto de recordar a infância**. Também adverti que era fenômeno recente **acordar com o pensamento em Capitu, e escutá-la de memória**, e estremecer quando lhe ouvia os passos (ASSIS, 2016, p. 105, grifo nosso).

Bentinho escuta, compreende e obedece a hipótese que nasce a partir da fala denunciadora de José Dias. É a denúncia do agregado que muda sua vida para sempre: “este livro seria talvez uma simples prática paroquial, se eu fosse padre, ou uma pastoral, se bispo, ou uma encíclica, se papa, como me recomendara tio

Cosme: "Anda lá, meu rapaz, volta-me papa!" Ah! por que não cumpri esse desejo?" (ASSIS, 2016, p. 223).

O trecho revela certo anseio em ter cumprido a promessa da mãe, de modo a apagar de sua vida as amarguras que a mente imaginativa tramou. Muito antes do tempo presente da enunciação pode-se ouvir os traços delatores no discurso do narrador, os quais ele acredita poder esconder, mas que estão presentes no interior de seu contar.

Nesta linha, as postulações de Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura* são retomadas, pois o medievalista elucida que

voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto [...] "a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página (ZUMTHOR, 2007, p. 86-7).

Nesta focalização do corpo, percebe-se o quanto o corpo daquele que opera a leitura do texto poético é capaz de reconstruir o lido à medida que se abre para ouvir o texto, ainda que mediante a uma leitura silenciosa. O leitor performático é então este reconstrutor do texto que a cada ato de leitura é um captador de sentidos em potencial e preenchedor dos lugares vazios, bem como do tartamudeante desdizer do dito. Assim, as configurações do texto se reconstroem no sentir, no tatear e principalmente no ouvir.

A índole vocal e sonora da forma narrativa de *Dom Casmurro* permite a instalação de uma voz que trilha um percurso emocional a partir do qual ressonâncias simbólicas penetram a superficialidade do texto. O texto abriga intenções poéticas em seus pormenores figurativos. Tudo que é dito no texto é permeado por informações subjetivizadas que fazem brotar a qualidade histriônica e paralelamente ensimesmada do narrador. Por estes artifícios de linguagem e pela narrativa fundadora "O agregado (capítulo de um livro inédito)" que se confirma o quanto o romance *Dom Casmurro* retém a qualidade de cifrar uma história em outra, fazendo reverberar a forma do conto com toda sua pulsação interna, ritmo e tensão, ou seja, como uma espécie viva de conto estendido.

A história principal revela um narrador que inculpa aqueles a quem já não há mais a possibilidade de confrontar, ao mesmo tempo em que se constrói abaixo desta história uma outra, cujo percurso traçado pela voz do poeta objetiva refazer

seu próprio espírito. A partir dessa noção, a audibilidade é elemento essencial para compreender a enunciação envolta por desconfiança que traduz no enredo a toada da fala do narrador que faz o possível ser o verdadeiro e, mediante a isto, o capítulo que se segue aborda justamente os traços e efeitos da auditividade e leiturabilidade na construção diegética de *Dom Casmurro*.

3 A DENÚNCIA DA VOZ AO OUVIDO NA ARTE DA ESCRITA

3.1 O enigma do adultério de Capitu nas correlações insólitas semânticas

Conforme evidenciado no capítulo anterior, a escrita fragmentária que compõe *Dom Casmurro* se dá por movimentos interiorizados da mente do sujeito da enunciação. Ao escrever o seu contar, Casmurro emprega como motor de sua narração uma seleção de imagens que deseja projetar e fazer ressoar na mente do leitor, contudo, as referências que esse narrador-poeta insere no relato criam diversas dissociações e cenas que simulam, reforçam ou omitem os traços de seu temperamento e das demais personagens abarcadas na história.

É dessa forma que o maduro e melancólico Bento Santiago modaliza o seu texto e transfigura a realidade vivida. Seu contar conjuga memória e imaginação, construindo uma rede de correlações insólitas que, uma vez feitas na mente deste *eu* ensimesmado, passam a ecoar no narrado. Os acontecimentos enunciados por essa casmurrice revelam seu modo ambíguo e tortuoso de interpretar a realidade. Ainda que figurativamente desdobrado em uma tríade de figuras, a voz do autor da escrita emana de um corpo que é capaz de perceber apenas uma fração do real, pois o que se conta em *Dom Casmurro* é um recorte, uma seleção que passa por suas noções preconcebidas, por seu conhecimento prévio, vieses e distorções cognitivas, além de fragmentos de experiências passadas. É essencial esclarecer que o mesmo recorte da realidade pode ser identificado de maneiras distintas por diferentes indivíduos ou, ainda, por um único indivíduo em momentos variados de sua vida (LOFTUS; PICKRELL, 1995).

Pesquisas desenvolvidas no âmbito da psicologia revelam que a mente humana é capaz de alterar a memória. A investigação, desenvolvida ao longo de vinte anos, pelas especialistas norte-americanas Elizabeth Loftus e Jacqueline Pickrell, intitulada “The formation of false memories” (1995), foi um dos estudos pioneiros que levantou os seguintes resultados:

Memory can be altered via suggestion. People can be led to remember their past in different ways, and they can even be led to remember entire events that never actually happened to them. When these sorts of distortions occur, people are sometimes confident in their distorted or false memories, and often go on to describe the pseudomemories in substantial detail. These findings shed light on cases in which false memories are fervently held [...]
(LOFTUS; PICKRELL, 1995, p. 725).²⁴

²⁴ A memória pode ser alterada por meio da sugestão. As pessoas podem ser levadas a se lembrar de seu passado de maneiras diferentes e podem até ser levadas a se lembrar de eventos inteiros

Hoje, entende-se que as memórias são constantemente construídas, reconstruídas, alteradas, enfraquecidas, fortalecidas e, até mesmo, criadas. Segundo Loftus e Pickrell (1995), a maleabilidade da memória implica em uma mudança de interpretação do ambiente e das situações que cercam o indivíduo, podendo fazê-lo lembrar de eventos que jamais aconteceram. A mente humana é capaz de dar sentido e justificar algum evento por intermédio de memórias distorcidas ou falsas, com o fito de formar uma interpretação coerente à nova perspectiva que passa a ser adotada.

Este procedimento de percepção exercido pela mente humana é empregado pelo corpo do sujeito da enunciação que assume o contar na obra *Dom Casmurro*. O leitor tem contato apenas com as memórias que a mente melancólica e o interior amargurado transmitem; as posturas, os diálogos, as cenas, os detalhes – absolutamente todo o relato é sugerido e representado pelas reminiscências deste sujeito, o que mantém o leitor-*performer* em alerta. Assim, a leitura performática desnuda tal realidade percebida por essa única voz que enuncia persuasivamente e, assim, detém os diversos meandros que compõem a totalidade desse texto poético.

As capacidades cognitivas como a linguagem, as tensões, percepções, e memórias, bem como outras habilidades que encaminham para a noção de consciência, criam de maneira ativa o mundo habitado pelo corpo. Se este corpo está tomado pela melancolia, tais capacidades cognitivas sofrem ainda mais alterações. Segundo Sigmund Freud (2010), quando o indivíduo se encontra no estado esmagado da melancolia, sua consciência cria uma constelação mental repleta de ambivalências que se fixam na região responsável por resguardar os traços de memória. Ressalta-se, portanto, que em 1915, Freud já compreendia a ambivalência das memórias enquanto força motora da mente melancólica.

Há a necessidade de apresentar tais aspectos, ainda que de modo rudimentar, pois durante um longo período do século XX, as análises críticas de *Dom Casmurro* permaneceram inertes. A falta de difusão de estudos acerca de como se conjuga a *psique* humana, no que tange à assimilação do real, impossibilitou que as leituras *escutassem* o cerne da voz ensimesmada do narrador-

que nunca aconteceram com elas. Quando esses tipos de distorções ocorrem, as pessoas, por vezes, confiam em suas memórias distorcidas ou falsas e frequentemente passam a descrever as pseudo memórias em detalhes substanciais. Essas descobertas lançam luz sobre casos em que memórias falsas são mantidas com fervor [...] (tradução nossa).

poeta. Acreditava-se que as memórias eram arquivos precisos da realidade e, desse modo, a caracterização de Capitu enquanto uma figura feminina astuta, sagaz e certamente adúltera foi encarada como incontestável – justamente por ser pautada pela rememoração; enquanto isso, os questionamentos acerca do estado emocional do narrador demoraram a ser feitos.

Entretanto, passividade não é uma característica do leitor atual que progressivamente trabalha sua volubilidade no ato da leitura, interpretando os eventos e situações narradas a partir de memórias remotas, isto pois, atenta-se mais ao fato de que a enunciação de Bento Santiago se trata de uma reconstrução instável de experiências. Em múltiplas passagens de *Dom Casmurro* são apreendidas suas tentativas de persuadir o leitor, contando em tom veemente e assertivo. Explicitações dessa característica são dadas em trechos como o que se segue, presente no capítulo XLV – “Abane a cabeça, leitor”, no qual Casmurro enuncia: “Todavia, **não há nada mais exato. Foi assim mesmo** que Capitu falou, com tais palavras e maneiras” (ASSIS, 2016, p. 185, grifo nosso).

Apesar da firmeza com que a fala de Capitu é rememorada e contada, em outras passagens o tom é antagônico, como no capítulo LIX – “Convivas de boa memória”:

[...] conquanto **a prova de ter a memória fraca** seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta. **Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário**, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e **somente raras circunstâncias**. [...] **é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição**. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem (ASSIS, 2016, p. 212, grifo nosso).

Em um intervalo curto entre as partes ressaltadas, a narração expõe contradição enunciativa: em um primeiro momento há a fala de outra personagem lembrada com absoluta clareza, enquanto em outro, há a confissão do narrador possuir péssima memória. No segundo trecho, o sujeito da enunciação busca se eximir de revelações obscenas dadas no episódio anterior, dessa forma, suas experiências são enfraquecidas ou fortalecidas a depender do que deseja transmitir ao leitor, criando obstáculos para que se desvele o caráter e o interior daquele que conta. Ao final do livro, tal característica do relato é plenamente ilustrada no capítulo CXXXVI – “A xícara de café”, pois, para diminuir a gravidade da tentativa de envenenar o próprio filho, Casmurro afirma: “Leitor, houve aqui um gesto que eu não

descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico” (ASSIS, 2016, p. 371).

A voz de Casmurro emana a realidade percebida e balizada a partir da reconstrução que a mente faz sobre os acontecimentos de sua vida. De acordo com Hélio de Seixas Guimarães (2017), o narrador de *Dom Casmurro* busca ainda convencer o leitor por meio de recursos de aproximação, empregando expressões como “leitor amigo” – feita uma dezena de vezes ao longo de toda a diegese. Além disso, assegura que o relato se configura como uma confissão, o que incita o estabelecimento de uma aliança com o leitor:

Eu, uma vez que confesso tudo, digo aqui que não tive tempo de soltar as mãos da minha amiga; pensei nisso, cheguei a tentá-lo, mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios (ASSIS, 2016, p. 166, grifo nosso).

É desse modo que a narração do melancólico sujeito da enunciação vai desdizendo o dito e moldando o relato. Ao recuperar uma memória, o narrador-poeta evoca uma informação retida em seu *eu* consciente, e são numerosos os fatores que corroboram para que essa evocação ocorra: sons, ruídos, gestos, aparências, cores, entre outros. Suas interpretações específicas de tais rememorações dão materialidade à diegese. Em capítulos de auditividade pulsante, como o LVIII – “O tratado”, o narrador-poeta faz afirmações veementes que, em uma leitura atenta, não passam despercebidas, tais como: “sendo este livro a verdade pura” (ASSIS, 2016, p. 210), e após poucas linhas: “Não podendo rejeitar de mim aqueles quadros, recorri a um tratado entre a minha **consciência** e a minha **imaginação**” (ASSIS, 2016, p. 210, grifo nosso).

Este aspecto acerca da capacidade imaginativa de Casmurro é mencionado em diversas passagens da obra, pois é seu maior trunfo. Há, inclusive, capítulos inteiros destinados apenas a jogar luz nessa característica do seu narrar. Os capítulos XVII – “Os vermes”, XXIX – “O imperador”, XLIX – “Uma vela aos sábados”, LVIII – “O tratado” e LIX – “Convivas de boa memória” são alguns dos exemplos claros da imaginação invadindo aquilo que é afirmado no prólogo como sendo fiéis reminiscências. Cabe destacar um curto excerto do capítulo XL – “Uma égua”, pois nele a máscara de contador de verdades absolutas cai e sua faceta agudamente imaginativa é transmitida via o próprio discurso:

Já conheceis as minhas fantasias. contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa de Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, [...] Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos (ASSIS, 2016, p. 172).

Assim, o narrador entrega ao leitor o funcionamento de sua mente e a sua capacidade de criar e recriar espaços, circunstâncias e acontecimentos de maneira viva, rápida e inquieta, permitindo que uma suspeita advinda do menor gesto renda a mais plena convicção de um evento abstrato enquanto fato concreto. O ponto que se anseia destacar é o de que, muitas vezes, o leitor é levado a enfocar tanto nas assertivas acerca da personagem Capitu que acaba se tornando alheio às alegações que o sujeito da enunciação faz sobre si mesmo. Atentemo-nos ao exemplo: no capítulo XVIII – “Um plano”, Capitu fica abalada com a notícia da denúncia de José Dias e exclama que se fosse rica, faria Bentinho fugir para a Europa metido em um pacote. Bastou essa afirmação para que o narrador acrescentasse um comentário subsequente com capacidade de ressoar em qualquer leitor:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já **ideias atrevidas**, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos (ASSIS, 2016, p. 120, grifo nosso).

Essa passagem se dá após sucessivas apresentações terem sido feitas: o narrador apresenta o livro, o título, as personagens que envolviam seu círculo familiar na adolescência, além de narrar o episódio primordial da denúncia, e expõe tudo isso embalando sua enunciação por variadas metáforas. Assim sendo, ao alcançar o capítulo XVIII da narrativa, o leitor é convidado pela expressão “como vês” a perceber na enunciação apressada da jovem Capitu a carga de ousadia que o narrador percebe no tempo presente em que conta. O investimento no adjetivo “atrevida” penetra no leitor influenciável, o qual passa a construir Capitu como uma garota hábil e sinuosa - aquela que alcança tudo de maneira surdina.

Casimiro se utiliza de correlações semânticas que, além de imprimir unicidade em seu discurso, tendenciam o julgamento do leitor, ainda que haja evidências – como se verá à frente – de que a mente do corpo que está narrando incita ideias infinitamente mais atrevidas e intensas do que Capitu emana ao afirmar que isolaria Bentinho em outro continente.

Há vinte e dois capítulos que separam as ditas “ideias atrevidas” de Capitu das declaradas “fantasias” provenientes da imaginação de Bentinho. A lacuna entre os respectivos capítulos XVIII e XL exala a natureza de cifrar uma história em outra, e, com isso, mesmo quando o narrador reserva um capítulo inteiro para enunciar sobre os frutos de sua mente imaginativa, o leitor desprevenido se encontra preso ao que fora afirmado previamente sobre a personagem feminina, de modo tendencioso.

Ao camuflar suas imaginações, Casmurro torna as experiências e vivências de Capitu deveras mais destacadas do que as suas. Os capítulos XXXI – “As curiosidades de Capitu” e o já mencionado LVIII – “O tratado” revelam esse aspecto. No primeiro, apresenta-se uma confissão mesclada com clareza persuasiva:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. **Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição** (ASSIS, 2016, p. 148, grifo nosso).

A ideia da jovem figura feminina curiosa e provocante ganha força através do substantivo “curiosidades”, o qual é trazido no título e é repetido em outros três momentos – duas vezes no mesmo capítulo: “As curiosidades de Capitu dão para um capítulo” (ASSIS, 2016, p. 148); “Tudo era matéria às curiosidades de Capitu [...]” (ASSIS, 2016, p. 150); e uma vez mais no capítulo subsequente, XXXII – “Olhos de ressaca”, repetindo exatamente o trecho: “Tudo era matéria às curiosidades de Capitu” (ASSIS, 2016, p. 151). Ainda que em uma leitura silenciosa, a repetição das sentenças cria um eco na mente daquele que lê superficialmente, gerando uma construção do caráter da personagem, a qual é repercutida ao longo da leitura.

O fato de as curiosidades de Capitu serem levantadas no primeiro terço do relato faz com que a repetição da palavra ganhe conotação mais ousada, ainda que seus interesses sejam centrados em idiomas, jogos, desenhos, quadros e mobília. Assim, quando se alcança o segundo terço da obra, precisamente no capítulo XCVII – “A saída”, as curiosidades do jovem Bentinho em relação a outras moças, durante o período em que deixa o seminário e vai estudar leis em São Paulo, são escancaradas ao leitor:

Não sei se alguma vez tiveste dezessete anos. Se sim, debes saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso. **Eu era um curiosíssimo**, diria o meu agregado José Dias, e não diria mal. O que essa qualidade superlativa me rendeu **não poderia nunca dizê-lo aqui, sem cair no erro que acabo de condenar**; a análise das minhas emoções daquele tempo é que entrava no meu plano. Posto que

filho do seminário e de minha mãe, **sentia já, debaixo do recolhimento casto, uns assomos de petulância e de atrevimento**; eram do sangue, mas eram também **das moças** que na rua ou da janela **não me deixavam viver sossegado**. Achavam-me lindo, e diziam-mo; algumas queriam mirar de mais perto a minha beleza, e a vaidade é um princípio de corrupção (ASSIS, 2016, p. 295, grifo nosso).

Verifica-se o modo de imersão de lugares vazios no relato. Na esteira dessa confissão de petulância, atrevimento, vaidade e corrupção, cabe mencionar o capítulo LVIII – “De preparação”, o qual por si só já causa estranhamento no leitor e incita uma leitura atuante para interceptar as informações que receberá. Este capítulo é seguido pelo intitulado “O tratado”, no qual se relata a cena da moça caindo na rua e deixando à mostra suas ligas e meias azuis, sublinhando o quão a mente de Bentinho era atrevida nos tempos da adolescência no seminário:

As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. Não formulei isto por palavras, nem foi preciso; o contrato fez-se tacitamente, com alguma repugnância, mas fez-se. E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora (ASSIS, 2016, p. 210-1).

O excerto transpõe pela linguagem as imagens nítidas de pensamentos e ideias demasiado atrevidas do narrador quando jovem. A justificativa para intentar disfarçar a busca pelas pernas feminis em sonhos e devaneios é feita ao longo do capítulo por expressões de esconjuros, contudo, no desfecho do episódio, a vida seminarista é antagonicamente usada como subterfúgio para evocar as imagens livremente. Além disso, o uso excessivo de reticências neste capítulo confere sonoridade e intensidade ao relato caloroso, exalando o desejo que a cena se repetisse: “algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível...” (ASSIS, 2016, p. 210). O emprego do sinal gráfico de pontuação é ainda explicado: “Vou esgarçando isto com reticências para dar uma ideia das minhas ideias, que eram assim difusas e confusas; [...]” (ASSIS, 2016, p. 210).

Como se percebe, o sujeito da enunciação não cessa de oferecer diversas manifestações de que sua imaginação é infinitamente mais aguçada do que a da racional Capitu. Porém, como grande parte desses indícios estão mascarados na forma híbrida de narrar advinda do conto, ou seja, apresentam-se abaixo da história principal que se lê nas linhas superficiais, o leitor desprovido de atenção acaba por

cair na armadilha investida em toda a conjuntura da obra, se fixando nos grandes “saltos” femininos e se esquecendo dos “saltinhos” surdinos e hábeis que Santiago emana sobre si. Por outro lado, na atualização que o leitor performático investe no ato da leitura, as caracterizações que Casmurro oferece a respeito de Capitu deslindam mais camadas sobre aquele que conta do que sobre quem se conta.

Assim sendo, a narração transgressora do maduro Santiago é desvelada e atestada. A característica substancial do seu contar ganha destaque por meio da construção de redes interpretativas que colaboram para montar o enigma do adultério de Capitu: a unicidade da voz do narrador.

A respeito da questão da unicidade vocal, é essencial ressaltar o escritor Italo Calvino que, postumamente, oferece em *Sob o sol-jaguar* (1995), três narrativas das cinco que pretendia elaborar a respeito dos sentidos humanos. No texto dedicado à audição e intitulado “Um rei à escuta”, o narrador apresenta sua concepção sobre o que configura a questão da voz, conferindo ao fenômeno vocal caráter pleno e único, englobando a fala e uma rede de conexões sensoriais advindas de um corpo e seu interior. Segundo a narrativa de Calvino (1995), na voz a letra é excedida e os sentimentos e intenções da mente são postos para fora a partir de ondas sonoras.

Tais aspectos foram rastreados por Adriana Cavarero em *Vozes plurais – Filosofia da expressão vocal* (2011), pois, foi fundamentada na narrativa de Calvino que a filósofa retirou a significação do fenômeno da voz: “Uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes” (CALVINO, 1995, p. 79). Ao refletir sobre o tema, Cavarero aponta para a unicidade, pois garante que um corpo é inimitável.

A decifração do som e da semântica fica a cargo do ouvido, sendo a audição a captadora do que habita de modo mais secreto e verdadeiro em um corpo. Segundo Cavarero (2011, p. 20) a emissão fônica comunica e revela “a unicidade verdadeira, vital e perceptível de quem a emite”. No caso de *Dom Casmurro*, a diegese nasce a partir da denúncia da voz sinuosa e convincente do agregado José Dias; essa figura é o “ponto de contágio” que faz nascer a narração poética e sonora que compõe e se insere no drama melancólico de Bento Santiago. Cavarero (2011) afirma ainda que cada indivíduo é capaz de chamar e contagiar o outro por intermédio de sua voz, gerando reciprocidade. Nesse sentido, corroborando com as postulações a respeito de enunciação, segundo Émile Benveniste (1991) e a ideia

de performance, segundo Zumthor (2007), a voz implica o ouvido, reclamando do outro um jogo de dimensão relacional, pois demanda decodificações e interpretações sonoras e semânticas.

Partindo de Calvino, Cavarero atualiza e acentua a discussão a respeito das articulações sonoras, em uma reflexão sobre a linguagem rendida à soberania da voz. Este aspecto marca a principal contribuição das postulações da filósofa para o presente estudo, pois o campo da palavra em que a voz domina é a poesia. Sendo o melancólico Casmurro um poeta, o estado musical de sua alma dobra e desdobra as intenções de sua mente e constrói um texto poético altamente ritmado, embora apresentado por intermédio da escrita. Em um certo momento da narrativa é afirmado “mas eu não estou aqui para emendar poetas” (ASSIS, 2016, p. 153). Realmente, Casmurro está a escrever para ser ele próprio o poeta do espetáculo teatralizante que é a reconstrução de sua vida.

Essa forma é percebida, sobretudo, na voz sedutora de José Dias, pois instaura uma multiplicidade de ritmos ao relato, na medida que sua fala cruza, recruza, compassa e descompassa as cenas. Os ritmos do corpo da figura do agregado, bem como do sujeito da enunciação, são transpostos para a escrita de *Dom Casmurro* e permitem que, por mais que a obra seja recebida pelo leitor exigindo leiturabilidade visual, ela é sentida como vocal. Inclusive, diversas cenas passam pelo filtro da audição, sobretudo suas imaginações e recriações mentais, como no capítulo XXIX – “O imperador”: “**Tudo isso vi e ouvi**. Não, a imaginação de Ariousto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados” (ASSIS, 2016, p. 143, grifo nosso).

Em meio a tais aspectos, as palavras enunciadas por Casmurro ganham esfera acústica e devem ser encaradas como uma articulação sonora orquestrada por suas distorções memoriais. Segundo Cavarero (2011, p. 29) quando as palavras são “emitidas pela boca de alguém e dirigidas ao ouvido de outro”, tal articulação se concretiza. Desse modo, a movência e as lacunas do relato invadem o leitor – ouvinte da obra –, reivindicando um processamento mais apurado de leitura, de modo que seja possível interceptar a frequente ambiguidade que embala o contar. É necessário, portanto, perspicácia para capturar a pluralidade das correlações entoadas por Bento Santiago, a partir da forma enigmática inaugurada por José Dias.

3.2 A auditividade e a leituraabilidade no jogo da ambiguidade na vida

Em grande parte das produções machadianas, o papel do leitor enquanto produtor de significados é diretamente desempenhado por uma habilidade específica denominada de leitura auditiva. Na obra *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, de 1955, Antonio Candido (2011) inicia a discussão sobre essa forma particular de leitura oriunda do princípio da oralidade:

Deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela e favorecendo, ou mesmo requerendo, no escritor, certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós [os brasileiros] a formação dum estilo realmente **escrito** para ser **lido**. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas (CANDIDO, 2011, p. 91, grifos no original).

Ora, se um escritor supõe que seu leitor ouve o som das vozes manifestadas em sua escrita, é matéria atrativa investir em tentativas de conquistá-lo pela sinuosidade e movimentos que a voz é capaz de propagar em um texto, sobretudo ao construir a figura de um narrador que escreve a própria história em busca de cumplicidade. Não obstante, Candido (2011) evoca Machado de Assis como precursor de um estilo que influenciará as evoluções literárias do século XX, baseadas em uma escrita que além de comover, convence.

Confirma-se, assim, que algumas narrativas não são escritas para serem apenas lidas, mas ouvidas. Vale esclarecer que, apesar de a ideia de auditividade estar intrinsecamente ligada à oralidade - conforme Zumthor (2007), “voz implica ouvido” - o conceito que centraliza este ponto da investigação joga luz diretamente ao que o ouvido do leitor apreende de modo ambíguo, visceral e totalmente sensível a partir de um texto poético.

Nessa linha, retomando uma das bases teóricas pioneiras a respeito do conceito de auditividade, cumpre destacar Luiz Costa Lima, na produção *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (1981), pois nela o crítico inaugura o termo “auditividade”, enquanto fenômeno intrínseco e característico da literatura brasileira. As discussões de Lima (1981) trazem como arcabouço a ideia de o sistema intelectual do Brasil ser construído a partir de uma cultura auditiva, a qual visava a geração de um efeito imediato no leitor que entrasse em contato com as composições escriturais e, assim, seria embalado por uma espécie de escuta do

texto. Desse modo, o convencimento do leitor é mais relevante do que o entendimento - concretizando a submissão através da sedução.

Nesse viés, são identificados procedimentos narrativos arquitetados por Casmurro que impulsionam a produção de certos efeitos de sentido sensuais no leitor, como o fato de estar escrevendo no momento em que conta, de modo improvisado e, portanto, provavelmente não calculado: “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer” (ASSIS, 2016, p. 295). Essa suposta improvisação da escrita corrobora para o convencimento do leitor desatento, desdobrando escrita e escuta. O procedimento de exibição de uma obra *in progress* é elencado, inclusive, pela teórica Marília Librandi-Rocha em seu trabalho “Escritas de ouvido na literatura brasileira” (2015),²⁵ estudo direcionado a tratar a dimensão sonora do texto e a corporeidade que reconstrói os escritos, na medida em que se abrem a novas leituras.

Focalizando a tática persuasiva de comunicação poética, o pesquisador Gabriel Borowski, em *Auditividade Machadiana: o oral e o auditivo nos romances de Machado de Assis* (2018) analisa a conjuntura dos romances machadianos e elege *Dom Casmurro* como o melhor exemplo de emprego da persuasão auditiva, destacando três elementos essenciais desta narrativa, sendo:

a obliteração das cadeias demonstrativas, a aparente provisoriedade do relato e o processo do envolvimento do leitor por meio de uma rede de lacunas. Os recursos, servindo-se dos aspectos da oralidade enquanto ilusão de um contato imediato entre o narrador e o destinatário, escondem uma série de artimanhas cuja decifração revela uma dimensão oculta do romance (BOROWSKI, 2018, p. 178).

Concordando com a análise de Borowski, a auditividade também é encarada enquanto engrenagem fundamental da enunciação instaurada na narrativa de 1899. A finalidade persuasiva do relato permite que características memoriais que o narrador deseja jogar luz sejam conceitos gravados pela “continuidade e repetição” (ASSIS, 2016, p. 212) e que criam “pernas longuíssimas a ideias brevíssimas” (ASSIS, 2016, p. 234), como o faz José Dias.

²⁵ As teorias contemporâneas de Librandi-Rocha retomam a importância da auditividade na literatura brasileira e garantem avanços fundamentais para este campo de estudo, contudo, seu enfoque não se dirige à finalidade persuasiva que no processo de comunicação poética, portanto, a completude de seus conceitos será trazida em uma futura investigação.

A cena da denúncia, que posiciona Bentinho em estado de escuta atrás da porta, oportuniza que o leitor também posicione seu próprio corpo para a escuta do texto. A respeito deste aspecto, entende-se que

todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

Assim sendo, o leitor “estende a orelha”²⁶ para ler sonoramente o que se apresenta visualmente pela escrita. A teoria da vida como uma ópera proporciona a este leitor-ouvinte apreender as reações e o peso ótico que carregam as palavras emanadas pelas figuras da história. Além desses momentos que se situam metaforicamente no campo da escuta, há outros em que o narrador expõe claramente que escreve para ser ouvido: “Escutai, a anedota é curta” (ASSIS, 2016, p. 113). Desse modo, analisar a auditividade inscrita em *Dom Casmurro*, bem como a leiturabilidade, enquanto habilidade específica de leitura, promove uma melhor compreensão dessa forma de narrar enquanto uma das forças motrizes que imortalizam essa obra literária.

A partir daqui, resta demonstrar como a enunciação é marcada por cálculos e capacidade dedutiva, princípios advindos da figura de José Dias, desde a versão do conto de 1896. Essa personagem é responsável por plantar dúvidas, angústias e receios em Bentinho, além de influenciar os demais envolvidos na trama. Seu discurso repleto de silogismos lança as palavras, tal como “a semente lançada à terra, assim de passagem, como para acostumar os ouvidos da família” (ASSIS, 2016, p. 161). O mais importante é que a unicidade da voz sedutora do agregado é tão intensa que resulta no fato de praticamente todos os rastros que implantam o enigma do adultério de Capitu serem introduzidos primeiramente por ele.

É José Dias que semeia as maiores ambiguidades nas cenas narradas. Sua influência advém do poder de sua voz, caracterizada pela capacidade de enunciar além do que está dito. Para sair do campo da abstração, cumpre traçar o percurso da voz única e persuasiva do agregado, de modo que, posteriormente, se observe com maior clareza como o ouvido de Bentinho foi tomado por essa marca e como o maduro Casmurro incorporou tais traços em sua própria toada.

²⁶ O termo provém de teorias do filósofo contemporâneo Jean-Luc Nancy, em seu ensaio “À escuta”, texto em que discute a questão da ressonância enquanto um constante reenvio de sentidos, de uma caixa em que as significações ecoam. Assim sendo, a escuta se dirige para a busca do som e do sentido, gerando significado (NANCY, 2013).

Inicialmente, um ponto da narrativa que se pode destacar é o passeio a sós com Bentinho, posterior à cena da denúncia, em que o agregado lança: “A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2016, p. 134). No mesmo capítulo, emana uma mentira descarada para o filho de Dona Glória, afirmando que quem lembra que deve mandá-lo para o seminário é a própria dona da promessa. Sobre este ponto, é importante retomar Prima Justina e sua aguçada percepção:

Prima Glória pode ser que, em passando os dias, vá esquecendo a promessa; mas como há de esquecer se uma pessoa estiver sempre, **nos ouvidos, zás que darás**, falando do seminário? E **os discursos que ele faz**, os **elogios** da Igreja, e que a vida de padre é **isto e aquilo**, tudo com aquelas palavras que só ele conhece, e **aquela afetação**... Note que é só para fazer mal, porque ele é tão religioso como este lampião. Pois é verdade, ainda hoje. Você não se dê por achado... Hoje de tarde **falou como você não imagina**... (ASSIS, 2016, p. 134, grifo nosso).

A camuflada Prima Justina é mais perspicaz do que se parece em uma leitura desprovida de auditividade, pois ela aponta José Dias como “bajulador”, “intrigante”, “especulador” e “grosseirão”. Com isso, as vezes em que José Dias controla a percepção de Bentinho tornam-se proeminentes no relato; um bom exemplo de como se dá este mecanismo de controle ocorre na explanação da primeira ideia para tirar o jovem do seminário, aliando a falta de vocação religiosa à uma dissimulação acerca da saúde. Alegariam a necessidade de mudar de ares, assim, o agregado sequencia a apresentação do plano questionando o garoto: “Você por que não tosse?”. O seminarista não entende de imediato e a voz sinuosa mostra que controlará como se apresentará a mentira: “Já, já, não, mas eu hei de avisar você para tossir, quando for preciso, aos poucos, uma tossezinha seca, e algum fastio; eu irei preparando a Excelentíssima...”; quando Bentinho finalmente entende que a ideia era fingir que estava doente para embarcar para Europa, José Dias desvia hesitando persuasivamente: “Mostrar a verdade, porque, francamente, Bentinho, eu há meses que desconfio do seu peito. Você não anda bom do peito. Em pequeno, teve umas febres e uma ronqueira...” (ASSIS, 2016, p. 218-9).

Entretanto, não se pode negar que é a personagem do agregado que participa das etapas mais importantes da vida de Bento Santiago, sendo realmente seu companheiro: é a única personagem que lhe faz visitas no seminário, que tem a “fineza” de ir a São Paulo assistir sua cerimônia de graduação como bacharel em

direito; foi o único a visitar os recém-casados na Tijuca “levando abraços dos nossos e palavras suas, mas palavras que eram músicas verdadeiras; não as ponho aqui para ir poupando papel, mas foram deliciosas” (ASSIS, 2016, p. 307).

Esses momentos da narrativa e falas de José Dias manifestam o quanto essa figura é como uma fonte de ditos persuasivos e convincentes. Há de se destacar também a diferença de julgamento do agregado em relação ao caráter de Capitu que, enquanto jovem vizinha era considerada vaidosa e adúladora, mas ao estar prestes a entrar para a família Santiago passa a ser um “anjíssimo”, digna de louvores. Sem contar o fato de se referir a Ezequiel como “o filho do homem” - dizer sabidamente bíblico, mas que o narrador afirma que deixara a católica Capitu agastada.

Percebe-se, inequivocamente, o quanto a voz dessa personagem influencia a narração, somando rastros sugestivos que depõem contra Capitu - incluindo os comentários maledicentes de Prima Justina. Tais expressões persuasivas constroem camadas interpretativas que corroboram para a preservação das premissas que habitam a mente de Casmurro, contribuindo para o direcionamento do raciocínio do leitor e, por vezes, desafiando sua escuta: “A tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, cousa que não era necessário dizer, mas **há leitores tão obtusos, que nada entendem, se lhes não relata tudo e o resto.** Vamos ao resto” (ASSIS, 2016, p. 321, grifo nosso).

Ainda sobre a relação de Bentinho e José Dias, cumpre não olvidar o capítulo CXLIII – “O último superlativo”, no qual é apontado que ambos já moravam juntos e que o astuto agregado, que encarava a homeopatia como a única verdade, rende-se à alopatia ao perceber que sua doença avançava. Sua morte é contada com pesar pelo narrador-poeta, que conclui questionando: “Por que hei de negar que chorei por ele?” (ASSIS, 2016, p. 383). Das variadas mortes que ocorrem ao entorno de Casmurro, essa é a única em que conta detalhes e emana qualquer sinal de comoção.

À vista desses aspectos, é inegável o quanto a voz de José Dias marca a completude de *Dom Casmurro*, fazendo nascer a narração e instaurando o enigma da ambiguidade que circunda a personagem Capitu. A figura do jovem Bentinho foi influenciada por essa voz e, quando adulto, Bento Santiago começou a se aliciar a tal sedução, enquanto na maturidade, a unicidade da voz persuasiva do agregado foi

finalmente internalizada por Casmurro, que incorporou em seu modo de contar os mecanismos que tornam a diegese lacunar, cifrada e auditiva. Se o ouvido de Casmurro foi tomado por José Dias, indiretamente as mesmas estratégias são investidas por ele para tomar o ouvido do leitor e atraí-lo. Eis a unicidade da voz perpetuada no relato.

O crítico Roland Barthes afirma em seu ensaio “A escuta” (1982) que é no espaço da escuta que se pode decodificar o ambíguo, o mudo, o obscuro, pois dessa forma, o lado mais secreto do sentido pode ser captado, sendo o papel da escuta fazer com que “aquilo que estava confuso e indiferente torne-se distinto e pertinente, e que toda a natureza tome a forma particular de um perigo ou de uma presa; a escuta é a operação por excelência desta metamorfose” (BARTHES, 1982, p. 219).

No jogo de transferência estabelecido entre o corpo que emana e o corpo que escuta, a relação dos dois sujeitos os torna íntimos. O leitor, se propondo a ler as reminiscências do melancólico Casmurro, se coloca à disposição auditiva e se abre a ouvir sua intimidade, estabelecendo, assim, uma relação com o outro que soa como uma confissão auricular – como um confessorário em que boca e orelha se encontram. No capítulo CXXXVIII – “Capitu que entra” o leitor presencia o enfrentamento das premissas sombrias de Bento Santiago com a surpresa e a firmeza Capitu. Reproduzir alguns trechos desse magistral episódio será um caminho para fechar, por ora, as explanações da conjugação substancial que voz e ouvido impõem nesta obra.

Após exclamações emanadas por Bento Santiago, afirmando não ser o pai de Ezequiel, Capitu entra na sala em que estavam e questiona o que houve entre ambos, afirmando ter ouvido apenas “choro e rumor de palavras.” Casmurro acreditava que ela ouvira tudo, mas que não confessaria, pois perderia a possibilidade de reconciliação: “negou a audiência e confirmou unicamente a vista” (ASSIS, 2016, p. 373), o que reforça a relevância da audição em detrimento da visão. Com isso, Casmurro reitera a afirmação que desesperadamente fez a Ezequiel e, Capitu indignada, retruca de modo que os diálogos se seguem:

— [...] Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, **fale! fale!** Despeça-me daqui, mas **diga** tudo primeiro.

— Há cousas que se não **dizem**.

— Que se não **dizem** só metade; mas já que **disse** metade, **diga** tudo (ASSIS, 2016, p. 374, grifo nosso).

A reação de Capitu após a alusão a Escobar transtorna o melancólico marido: “Capitu não pôde deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um **tom juntamente irônico e melancólico**: “—Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (ASSIS, 2016, p. 375, grifo nosso). Enquanto isso, Santiago “não pedia outra coisa mais que a plena justificação dela”. Talvez tenha se lembrado do capítulo da juventude, intitulado LXXVI – “Explicação”, no qual cobrou uma explicação da vizinha após declarar que a flagrou *olhando* para o dândi que passava a cavalo pela rua e, naquele momento, a menina responde que: “Se olhara para ele, era prova exatamente de não haver nada entre ambos; se houvesse, era natural dissimular” (ASSIS, 2016, p. 252).

Confiando nas distorções de sua visão e nas premissas que construiu pela recepção dos indícios oferecidos por outras personagens abarcadas à diegese, o narrador confronta a esposa e lhe exige alguma defesa. Capitu não se defendeu, apenas usou de sua voz para apontar a “casualidade da semelhança”. O leitor performático se atenta ao espaço vazio que se estabelece a respeito da “casualidade da semelhança”, retomando o capítulo LXXXIII – “O retrato”, em que o pai de Sancha afirma que Capitu era muito parecida com sua falecida esposa, tanto em relação à aparência quanto ao gênio, e encerra com a afirmação de que “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (ASSIS, 2016, p. 265).

Casmurro confessa no capítulo LXXXII que um de seus costumes sempre foi concordar com a opinião de seu interlocutor, então é natural que após a imposição da firme voz de Capitu ao ser confrontada, o narrador escreve no capítulo seguinte, CXXXIX - “A fotografia”, a afirmação: “Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado” (ASSIS, 2016, p. 376). Mas a entrada repentina de Ezequiel no recinto gerou a seguinte cena visual: “Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura” (ASSIS, 2016, p. 376). Uma vez mais, Casmurro confia no visual, nos gestos, nos olhares, mas seus ouvidos não recebem confissão auricular alguma.

Aludindo uma vez mais a Barthes:

Uma escuta livre é essencialmente aquela que circula, que permuta, que desagrega, por sua **mobilidade**, a malha estabelecida que era imposta à palavra”. [...] ao “desconstruir-se”, **a escuta exterioriza-se, obriga o indivíduo a renunciar sua “intimidade”**. [...] nenhuma lei pode determinar nossa escuta: a liberdade de escuta é tão necessária quanto a liberdade de palavra (BARTHES, 1982, p. 228, grifo nosso).

Isso explica os motivos de, na tentativa de induzir o leitor a grafar Capitu como adúltera, o narrador Casmurro renuncia sua intimidade e abre de forma incalculada variados rastros de sua personalidade insegura, mimada e perturbada, enviando tais características diretamente à escuta do leitor performático, por mais que intente construir persuasivamente a traição. O aspecto que o marca pela cicatriz da dúvida e o torna um poeta melancólico é o fato de que seu ouvido jamais recebeu a confirmação de seus silogismos, pois Capitu: “De boca, porém, não confessou nada” (ASSIS, 2016, p. 376).

Por meio da análise da dimensão escritural e auditiva desta obra, a forma tartamudeante que insiste em “explicar o explicado” busca aliciar o leitor desprovido de volubilidade, mas acaba por despertar o leitor performático. As exatas cento e trinta e nove vezes que o verbo “ouvir” incide na diegese denotam o quanto uma leitura auditiva deve ser exercida de modo a adentrar o lido, ouvindo o texto.

O leitor performático de *Dom Casmurro* compreende que não é possível preencher todos os espaços vazios da enunciação, mas as associações que passa a realizar, à medida que compreende a narração cifrada advinda de uma voz única, acabam o tornando apto a ler os grandes saltos, os cortes, as inferências, as fragmentações e as projeções sonoras tecidas no texto pela costura das inclinações e inserções das recordações do narrador. Essa especificidade das obras machadianas é mais um dos pontos que torna sua produção inquietante e, por isso, inesgotável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mãos de Machado de Assis grafaram inovações artístico-literárias e sociais para o Brasil. O processo evolutivo de sua poética é incontestável: a imersão em seus antecedentes criativos e o constante exercício de escrita o encaminharam para a criação de um método de escrita inovador que garantiu a expressão identitária de “estilo machadiano”. Os estudos habituais, as práticas constantes e o comprometimento projetaram este homem de origem simples à atemporalidade e à ascensão universal, ainda que tenha nascido e vivido em um complexo contexto brasileiro do século XIX.

A variedade de modalidades literárias que o escritor produziu, aliando críticas sociais contundentes ao refinamento estético, resultou em uma vasta obra metaperformática a ser constantemente redescoberta, sobretudo no âmbito da educação básica. Suas produções transpõem a conjugação entre o desafio e o prazer e, quando adentradas sob uma mediação de leitura que se paute em um instrumental crítico compreensível, se intensifica o aprofundamento no universo machadiano. Uma das motivações que embalou o desenvolvimento desta investigação foi o anseio por levar novas possibilidades de leitura e análise, tanto para os leitores ainda principiantes no universo do Bruxo do Cosme Velho, quanto para o progresso da fortuna crítica de *Dom Casmurro* que, mesmo vastíssima, carece de explorações no que tange à sua dicção textual fronteiriça e às concepções da unicidade da voz e da escuta.

Durante o processo desta pesquisa, foi percebido que ler e interpretar os escritos de Machado de Assis é, na verdade, ser interpretado por ele. Conforme Guimarães (2017, p. 277): “nossas limitações e nossos pontos cegos [são] “denunciados” por seu texto, capaz de acolher interpretações diversas.” Assim, Machado insiste em dar uma espécie de piparote no leitor, mostrando que as interpretações se modificam perpetuamente, a depender da postura adotada ao adentrar o texto.

O rastreio do conto precedente “O agregado (capítulo de um livro inédito)” (1896) desencadeou os questionamentos sobre a prosa discursiva de *Dom Casmurro* se constituir enquanto uma forma impura, pois transgressora. Percebeu-se que a quebra de barreiras entre os gêneros literários era algo já consciente e impresso pelo escritor que, provavelmente, percebia a literatura sempre às margens,

moldada por discursos limítrofes. Desse modo, um romance-conto-poesia é colocado a público em 1899, abrindo um novo século com uma produção que apenas começou a ser discutida com a profundidade que requer mais de sessenta anos após a publicação – ainda que Casmurro afirmasse que o livro se tratava do “puro ciúme, leitor das minhas entranhas” (ASSIS, 2016, p. 221).

Com a proposta ousada de ouvir os rastros dessa enunciação melancólica e, com o intuito de responder a problemática estabelecida inicialmente, partiu-se do seguinte objetivo geral: analisar a maneira híbrida com que a forma do conto se insere à conjuntura do romance *Dom Casmurro*, evidenciando a voz melancólica do narrador, a qual reclama por uma escuta performática.

O problema desta pesquisa direcionou o trabalho para as seguintes diretrizes basilares: o alargamento dos limites entre os gêneros literários e a imersão do conto breve no romance; a percepção de uma voz melancólica que narra para ser ouvida; e a captação, pela escuta, da persuasão da voz única do sujeito da enunciação. Com base nessas diretrizes, a condução do estudo resultou em uma divisão em três capítulos.

No primeiro, foram apresentadas as condições centrais de composição da diegese e percebeu-se que a forma do conto, instaurada a partir de “O agregado (capítulo de um livro inédito)” – uma narrativa breve, publicada previamente em periódico –, o qual serviu como raiz construtora da forma narrativa mais extensa. Atestou-se que *Dom Casmurro* envolve um hibridismo de gêneros, pois assimila as teorias do conto moderno e, assim, conta a história principal nas linhas superficiais do discurso, enquanto cifra outra narrativa nas vísceras da enunciação, gerando efeitos no leitor capacitado a interceptar tais rastros de linguagem.

A partir da percepção de que tal hibridização se dava pela escrita ecoante do narrador, o segundo capítulo tratou de destrinchar os aspectos intrínsecos da voz do casmurro sujeito da enunciação. Com isso, a melancolia proveniente de seu temperamento interior amargurado conferiu a Bento Santiago uma voz poética e ensimesmada que, ao deitar no papel suas memórias, reconstrói sonoramente o enigma que orchestra a sua vida. Assim, aspectos teatralizantes da voz daquele que conta em *Dom Casmurro* foram discutidos, revelando que essa voz enuncia performaticamente e exige uma leitura performática em retorno. Nessa esteira, o papel do leitor foi salientado e balizou a direção do terceiro capítulo do estudo.

Na última sessão da investigação, foi explorada a voz persuasiva que conta a partir de memórias instáveis em busca de alcançar o convencimento do leitor. O poeta melancólico narra a história de sua vida ambigüizando o relato e reivindicando a escuta daquele que o lê, tal como se estivesse se confessando por vias óticas. A relevância da auditividade é destacada neste capítulo, pois Bento Santiago se tornou poeta Casmurro ao deixar que seus ouvidos fossem levados pela sedução de outras vozes - principalmente a de José Dias, ponto fundado no conto publicado em *A República*, em 1896. Desse modo, a narrativa de *Dom Casmurro* intenta reproduzir o mesmo processo sinuoso, tornando sua voz um mecanismo de convencimento em potencial e justificando os tartamudeios, cortes e interrupções presentes na diegese.

Embasados por fundamentações teóricas consistentes, ao final da discussão se verifica que uma forma potente de deslindar esta narração cifrada e obscura é por meio da operação de uma leitura silenciosa que imponha graus de performance, tendo em vista que se trata de um drama orquestrado pela melancolia e por um modo de narrar triádico. Assim sendo, a participação do leitor preenchedor de espaços vazios da narrativa permite a interceptação das mediações visuais, gestuais e auditivas que movem a trama.

Por meio da linguagem poética, a expressão da alma do sujeito que conta a história vai descarregando uma escrita palpitante, plasmando a unicidade de sua enunciação. Casmurro é, portanto, um poeta que acata a lógica discursiva e persuasiva de José Dias, narrando por artifícios sarcásticos e emocionais que resultam em uma criação rítmica, singular e ressonante, a qual cria camadas interpretativas e escalona distintas percepções.

Essa narração oblíqua estende as fronteiras das técnicas de escrita, fazendo pulsar a função auditiva dessa importante obra de Machado de Assis. Assim, a denúncia que parte da voz até o ouvido faz imergir a forma do conto na narrativa do romance *Dom Casmurro*, anunciando, no último ano do século XIX, o surgimento de um sujeito que narra e escreve de modo especular, ultrapassando a lógica.

Destarte, o espaço para o desenvolvimento de pesquisas e discussões que estendam as modestas explorações iniciadas nesta dissertação se mantém permanentemente aberto. O poeta angustiado e melancólico sempre irá suscitar, comunicar e estimular a sensibilidade do leitor e, a sinfonia que se reproduz no ato de leitura de *Dom Casmurro* faz nascer um outro, um corpo que atualize texto

poético e busque ultrapassar as sucessivas armadilhas que fragmentam e estilhaçam a persuasão narrativa: o leitor performático.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Melancolia 1. In: AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. Cap. 2. p. 33-38. Tradução de: Selvino José Assmann.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 8-9.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. Tradução de: Ana Maria Valente.

ASSIS, Machado de. **Contos esparsos**: Machado de Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. Organização e prefácio de: Raimundo Magalhães Junior.

ASSIS, Machado de. **Correspondência de Machado de Assis**: tomo III, 1890-1900. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011. Organização por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**: volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. Organizada por Afrânio Coutinho.

ASSIS, Machado de. Um agregado: (capítulo de um livro inédito). In: ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. v. 12. Apêndice. p. 263-267. Texto estabelecido pela comissão Machado de Assis.

ASSIS, Machado de. Várias histórias. In: **Machado de Assis: obras completas**. Maringá, PR: Viseu, 2020. p. 3088-3240. *E-book* (3440 p.) ISBN: 978-85-300-1383-7. Disponível em: <https://www.eviseu.com/pt/livros/1402/machado-de-assis/>. Acesso em: 13 jan. 2022.

BAPTISTA, Abel de Barros. A emenda de Sêneca: Machado de Assis e a forma do conto. **Teresa**: Revista de Literatura brasileira, São Paulo, n. 6-7, p. 207-231, 2006.

BARTHES, Roland. A escuta. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 217-22. Tradução de: Léa Novaes.

BARTHES, ROLAND. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. BARTHES, Roland et al. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19 - 62. Tradução de: Maria Zélia Barbosa Pinto.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo, SP: Editora brasiliense, 1989. p. 197 - 221. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 1991. Cap. 21. p. 284-293. Tradução de: Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas, SP: Pontes Editores, 1989. Cap. 5. p. 81-90. Tradução de: Marco Antônio Escobar.

BLANCHOT, Maurice. Para onde vai a literatura?: o desaparecimento da literatura. In: BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Cap. 4. p. 285-295. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés.

BOROWSKI, Gabriel. **Auditividade Machadiana: o oral e o auditivo nos romances de Machado de Assis**. Cracóvia, Polônia: Editora Universidade Jaguelônica, 2018. *E-book* ISBN 978-83-233-9794-6. Disponível em: https://www.academia.edu/42970198/Auditividade_machadiana_o_oral_e_o_auditivo_nos_romances_de_Machado_de_Assis Acesso em: 15 dez. 2021.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 73-125.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALDWELL, Hellen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022. Tradução de: Fábio Fonseca de Melo.

CALVINO, Italo. Um rei à escuta. In: **Sob o sol-jaguar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Tradução de: Nilson Moulin.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 63-67, jul. 1982.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CATITA, Flávia Barretto Corrêa; SCHOEPS, Luciana Antonini. Três cartas de Mário de Alencar a José Veríssimo e o legado machadiano das folhas velhas. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 12, n. 26, p. 199-219, abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-68212019122611>. Acesso em: 6 dez. 2021.

CAVARERO, Adriana. Introdução: a voz segundo Calvino. In: CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 15-31. Tradução de: Flavio Terrigno Barbeitas.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa.

FERREIRA, Samara Marçolla. **A denúncia da voz ao ouvido**. 2022. Ilustração.

FISCHER, Luís Augusto. Introdução: uma história inesgotável. In: ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016. p. 11-66.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**: obras completas volume 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194. Tradução de: Paulo César de Souza.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Dom Casmurro e o leitor lacunar. In: Guimarães, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin editorial: EDUSP, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis, o escritor que nos lê: as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. 2001. 436 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001.

HEISE, Eloá. **Fausto**. UNIVESP TV. São Paulo: Univesp TV. (29 min.), son., color. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1xOc4bPFY0Q>. Acesso em: 11 out. 2022.

ISER, Wolfgang. A interação entre o texto e o leitor. In: ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 95 - 198. Tradução de: Johannes Kretschmer.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 19, n.19, p. 131-148, 13 abr. 2015.

LIMA, Luiz Costa (org.). A questão dos gêneros. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**: vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Cap. 7. p. 253-292.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOFTUS, Elizabeth F; PICKRELL, Jacqueline e. The Formation of False Memories. **Psychiatric Annals**, [S.L.], v. 25, n. 12, p. 720-725, dez. 1995. SLACK, Inc.. <http://dx.doi.org/10.3928/0048-5713-19951201-07>. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1996-29546-001>. Acesso em: 06 dez. 2022.

MAGALHÃES JÚNIOR., Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MALARD, Letícia. *Dom Casmurro* começou na imprensa por José Dias. **Scripta: Linguística e literatura**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 123-128, 2000. Semestral. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10353>. Acesso em: 4 jan. 2022.

NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). **Outra Travessia**, [S.L.], n. 15, p. 160-172, 3 out. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p159>.

PEREIRA, Ana Cristina Ribeiro. **A natureza persuasiva de Dom Casmurro e a singularidade feminina**: uma leitura através dos contos. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 86-115. Tradução de: José Marcos Mariani de Macedo.

PLATÃO. A República: livro III. In: PLATÃO. **As grandes obras**. São Paulo: Mimética Editora, 2019. Cap. 21. p. 1396-1444. Tradução de: Carlos Alberto Nunes e Maria Lacerda de Souza. *E-book*.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2009. *E-book*. Tradução de: Oscar Mendes e Milton Amado.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: estudo comparativo de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

ROUANET, Sérgio Paulo. A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. **Teresa**: Revista de Literatura brasileira, São Paulo, n. 6-7, p. 318-338, 2006.

SILVA, Maximiano de Carvalho. **O romance Dom Casmurro de Machado de Assis**. Niterói: Ed. UFF, 2014.

SILVA, Tiago Ferreira. A vida apertada numa hora – Machado de Assis: contista e teórico do conto. **Forma Breve 14**: Revista de Literatura, Aveiro, p. 433-445, 2017.

SOARES, C. S.. **Análise**: A invenção do “Bruxo do Cosme Velho”. 2021. Elaborada por Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.brasildefatorj.com.br/2021/09/29/artigo-a-invencao-do-bruxo-do-cosme-velho>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

TODOROV, Tzvetan. O aspecto verbal: Modo. Tempo e O aspecto verbal: Visões. Voz. In: **Estruturalismo e Poética**. 4.a ed. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 53-73. Tradução de: José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros.

TODOROV, Tzvetan. Os gêneros literários. In: TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. Cap. 1. p. 7-27. Tradução de: Maria Clara Correa Castello.

WERNECK, Maria Helena. **O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias**. 3. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2008.

ZUMTHOR Paul. Performance, recepção, leitura. In: ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosacnaify, 2007. Cap.1. p. 21-87. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

ANEXO

“Um aggregado (capítulo de um livro inédito)”, da edição de *Dom Casmurro* da Editora Civilização Brasileira e do INL de 1975, presente nas páginas 263-267 e fixado pela Comissão Machado de Assis. A grafia segue o documento original e as marcações gráficas, tais como foram mantidas conforme à Comissão:

UM AGGREGADO

(Capitulo de um livro inedito)

III, 13 N'AQUELE ANNO de 1855, por uma tarde de Dezembro, indo eu a *entrar na saleta* onde a minha familia costumava passar a sésta, *ouvi o meu nome* e parei.

III, 14 — *Senhora D. Maria da Gloria, V. Ex. persiste em metter o nosso Bentinho no seminario?* perguntou o nosso aggregado José Dias.

III, 14 — De certo. Porque?

III, 15 — *Póde haver uma difficuldade.*

III, 17 — *Que difficuldade?*

Espiei pela fresta da porta. *Minha mãe* despegou o corpo da cadeira, e aguardou a resposta. As outras pessoas que estavam na saleta eram meu tio, o coronel Cosme, irmão de minha mãe, e uma prima, D. Justina, que alli vivia de favor. A casa era na rua do Rezende, um grande predio de sete janellas, vasto saguão, extensa chacara ao fundo. Era mui bem pintada e algumas salas a fresco, — alguns tectos lavrados. Meu pae, fazendeiro e deputado, já havia trocado a residencia de Cantagallo pela do Rio de Janeiro, quando veio a fallecer. Minha mãe, depois de viuva, só duas vezes tornou á fazenda; (VII, 61) *preferia ficar* naquella casa, onde as lembranças do marido não eram menores e eram recentes, — *perto da egreja* onde elle *fora* enterrado, e cuidando de educar o seu unico filho.

Tinha quarenta e dous anos minha mãe. *Teimava em* (VII, 62) *esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quizesse preserv-a da acção do tempo. Vivia mettida em um eterno vestido escuro, sem adornos, chale dobrado em triangulo e atrouxado ao pescoço por um velho camafeu. Os cabellos, em bandós, andavam apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga. A's vezes, trazia touca. Lidava assim, com os sapatos de cordovão, rasos e surdos, abaixo e acima, de um lado para outro, vendo e guiando o serviço dos famulos. Ia á missa, aos domingos, e a alguma visita rara e de obrigação. Guardava os vestidos de outro tempo, e as joias que nunca mais poz, desde que enviuvou. A Vida, como a casa, era assim monotona e soturna. Pelas festas de junho consentiam-me um Oratorio. Nas noites de festa nacional ou religiosa, nas tres de S. Sebastião, mandava pendurar luminarias. Tudo o mais contrastava com a Vida externa.*

A Vida externa era festiva, intensa e variada. Tinham acabado as revoluções politicas. Crescia o luxo, abundava o dinheiro, nasciam melhoramentos. Tudo bailes e theatros. Um chronista de 1853 (se vos não fiaes em mim) dizia haver tresentos e

sessenta e cinco bailes por anno. Outro de 1854 escreve que do principio ao fim do anno toda a gente ia ao espectaculo. Saloes particulares á porfia. Além delles, muitas sociedades corégraphicas, com os seus titulos bucolicos ou mythologicos, a Campestre, a Sylphide, a Vestal, e outras muitas chamavam a gente moça ás dansas, que eram todas peregrinas, algumas recentes. A alta classe tinha o Cassino Fluminense. Tal era o amor ao baile que os medicos organisaram uma associação particular d'elles, a que chamaram Cassino dos Medicos. Hoje, se dansam, dansam avulsos. A Opera Italiana tinha desde muito os seus annaes; no decennio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população maviosa essenthuisasta; agora desfilava uma serie de artistas mais ou menos celebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La-Grua. Olproprio theatro dramático mescava nos seus espectaculos o canto e a dansa, arias e duos, um passo a tres, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro. Já havia corridas de cavallos, um club apenas, que chamava a flôr da cidade. As corridas começavam ás dez horas da manhã e findavam á uma da tarde. Ia-se a ellas por ellas mesmas. A Europa mandava para cá as suas modas, as suas artes e os seus *clowns*. Traquitanas e velhas seges cediam o passo ao *coupé*, e os cavallos do Cabo entravam como triumphadores. Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com arias italianas. As festas ecclesiasticas eram numerosas e esplendidas; na igreja e na rua, a devoção geral e sincera, as romarias e pastucadas infinitas.

— Que difficuldade? repetia minha mãe.

Não pude ver o gesto do José Dias; mas naturalmente passou a mão pela cara desbarbada e cerron um pouco os olhos; era o seu gesto sempre que tinha de dizer alguma cousa grave.

— Negocio delicado, replicou; entretanto...

— Entretanto...?

— Entretanto, o perigo é grande, e eu, como amigo desta casa, é natural que a defenda.

— Sim, mas que ha?

III, 19 — Minha senhora, vou direito ao assumpto. *Não me parece bonito que o nosso querido Bentinho ande mettido nos cantos com a filha do Tartaruga; e esta é a difficuldade, porque se elle, — com perdão da palavra, — se elles pegam de namoro, v. ex. terá muito que lutar para separal-os, póde crel-o, e não sei se o conseguirá.*

III, 20 — Não acho nada disso, respondeu minha mãe. *Mettidos nos cantos?*

III, 21 — *É um modo de falar. Em segredinhos sempre juntos. Elle quasi não sabe de lá. A pequena é uma desmiolada; o pae faz que nao vê...* Pudera! Quer naturalmente subir; casa rica, casa respeitavel, onde é que elle achará genro igual, nem que de longe se approxime? *Comprehendo o seu gesto*, minha senhora, não se póde admitir que a ideia de semelhante enlace entre na cabeça de homem tão réles, tão infimo... Provoca, realmente, uma estrondosa gargalhada.

José Dias riu-se neste ponto, talvez um tanto forçado; logo depois concluiu:

— Não obstante, encontram-se ambições dessas.

III, 22 — *Mas, José Dias, disse minha mãe, “tenho visto os pequenos brincarem, não acho nada que faça desconfiar. Basta a idade, elle tem quinze annos, ela mal passa dos trese. São dous crianças. Não se esqueça que são companheiros de infancia. Quando a familia Fialho veio para essa casa ao pé, tive occasião de lhe fazer um favor, e assim começaram as relações entre os pequenos. Pois eu heide crer que se namorem? Você que diz, mano?*

III, 23 *Tio Cosme respondeu com um — Ora! que, tradusido em vulgar, queria dizer: “São imaginações do José Dias. Elle anda sempre com a cabeça no ar. Os pequenos divertem-se, eu divirto-me; onde está o gamão?”*

III, 24 — *Sim, acho que José Dias está enganado, concluiu minha mãe.*

III, 25 — *Póde ser minha senhora; mas não falei senão depois de muito examinar. V. Ex. e o digno Sr. coronel estão de boa fé. Conheço o pai da pequena; é um velhaco. A filha não é menos velhaca, apesar de desmiolada. Emfim, cumpro um dever amargo, um dever amarissimo.*

IV, 36 *José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéas, não as havendo, serviam a esticar as phrases. Já o conheci aggregado á nossa fazenda de Cantagallo, (V, 38) onde apparecera um dia, vendendo-se por medico homoeopatha; levava uma botica portatil e um manual de medicina. Curou uma escrava e o feitor, mas não aceitou a proposta que meu pai lhe fez de ficar alli com ordenado; agradeceu dizendo que era justo ir levar a saúde á casa de sapé do pobre.*

V, 39 — *Mas quem lhe impede de ir? perguntou meu pae.*

V, 40 — *Voltarei d’aqui a dous mezes.*

V, 41 *Voltou antes de duas semanas, aceitou casa e comida, sem outro estipendio, salvo o que lhe dessem por festas. Não obstante, marcou-se-lhe um pequeno ordenado. Quando meu pai foi eleito deputado, José Dias veio com elle e a familia e teve o seu quarto na nossa casa da rua do Rezende. Um dia, reinando febres em Cantagallo, disse-lhe meu pae que fosse acudir á escravatura. José Dias deixou-se estar calado, soltou um grande suspiro e confessou que não era médico. Usurpara esse titulo para jaudar a propaganda da nova escola, e não o fez sem estudar muito; mas a consciencia não lhe permitia aceitar mais curas. “Perdôe-me V. Ex. (concluiu) perdôe-me a mentira com que o enganei, e expulse-me desta casa tão nobre, tão honesta, onde tão indignamente illudi a confiança...” Não foi expulso, (V, 44) nem perdeu as graças da familia. Além das maneiras obsequiosas, tinha uma infinidade de prestimos, recados, fazer contas, redigir e copiar cartas, aparar pennas, parceiro ao solo e ao gamão, ledor de historias e de jornaes, contador de anedotas, autor e decifrador de charadas e logogrifhos. A affeição que mostrou por occasião da morte de meu pai ainda mais o prendeu ao coração de minha mãe, que não consentiu em despedil-o, quando elle lhe foi pedir as suas ordens. Era já como pessoa da familia. Cuidava de mim com extremos de mãe e atenções de servo.*

III, 26 — *Seja o que for, vou metel-o no seminario, quanto antes.*

III, 27 — *Bem, uma vez que v. ex. não perdeu a ideia de o meter no seminario, tudo está salvo. Ha de ser um sacerdote modelo; tem muito boa indole e*

a educação não póde ser melhor. Vae-se perdendo a raça dos bons padres; eu conheci alguns e ainda conheço. V. ex. não teve um caso notabilissimo na sua propria familia, monsenhor Camillo? Ouvi dizer que era grande theologo. *Não esqueçamos que um bispo presidiu a Constituinte, e que o padre Feijó foi regente do império. A igreja brasileira tem altos destinos.*

III, 30 — *Você o que quer é um capote*, disse o tio Cosme. *Ande, vá buscar o gamão.*

IV, 36 José Dias caminhou para a porta *com as suas calças brancas e engommadas, presilhas, rodapé e gravata da moda. Foi dos ultimos que usaran presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de setim preto, com um aro de aço por dentro, immobilisava-lhe o pescoço. Juntai a isso um passo vagaroso, não do vagar arrastado dos preguiçosos, mas daquelle outro vagar solemne, calculado, deduzido, um syllogismo completo, a premissa antes da consequencia, a consequencia antes da conclusão, e tereis a pessoa do nosso aggregado. Um dever amaríssimo!*

Machado de Assis