

A MÉTAFORA DA ESCRITA COMO RUPTURA COM AS TENDÊNCIAS DO COMPLEXO ESTILÍSTICO PÓS-ROMÂNTICO NA CONCEPÇÃO DE *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS

THE METAPHOR OF WRITING AS A RUPTURE WITH THE TENDENCIES OF THE POST- ROMANTIC STYLISTIC COMPLEX IN THE CONCEPTION OF *DOM CASMURRO*, BY MACHADO DE ASSIS

José Osmar de Melo*

*A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada.
Machado de Assis*

*A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas
recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa.
Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no
tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto.
Machado de Assis, In: Memorial de Aires.*

RESUMO: O artigo “A metáfora da escrita como ruptura com as tendências do complexo estilístico pós-romântico na concepção de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis”, tem como finalidade mostrar o metaforismo da escrita como *leitmotiv* no processo de construção do *Dom Casmurro*, pois Machado de Assis, na carpintaria do romance, lança mão de instigantes estratégias narrativas para, via ironia *humoresque*, pôr em questão, no plano da enunciação, a concepção naturalista de mundo na literatura do final do século XIX. Para tanto, o escritor carioca parte da realidade, com vistas a negá-la e criar outra realidade, não para mimetizá-la, mas para discutir o que se entende

* Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Pós-doutor em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Pesquisador do Laboratório de Estudos de Cultura e Literatura da Belle Époque – LABELLE –, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. E-mail: joseosmarmelo@hotmail.com.

por realidade. Assim, o que se evidencia no romance é a construção de um texto que se mostra ao leitor como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, já que o objeto de Machado de Assis não é o objeto exterior ao romance; é o fazer literário..

PALAVRAS-CHAVE: Metáfora, realismo, naturalismo.

ABSTRACT: The article “The metaphor of writing, as a rupture with the tendencies of the post-romantic stylistic complex in the conception of *Dom Casmurro*, by Machado de Assis”, aims to demonstrate the metaphorism of writing as a *leitmotif* in the construction of *Dom Casmurro*. Machado de Assis, in the novel's carpentry, employs intriguing narrative strategies to, through humorous irony, question, at the level of enunciation, the naturalist conception of the world in late 19th-century literature. To this end, the Rio de Janeiro-born writer begins with reality, aiming to deny it and create another reality; not to mimic it, but to discuss what is understood as reality. Thus, what emerges in the novel is the construction of a text that presents itself to the reader as a conscious and self-aware exercise in language, since Machado de Assis's object is not the object external to the novel; it is the literary process.

KEYWORDS: Metaphor, realism, naturalism.

As questões problematizadas por Machado de Assis no romance *Dom Casmurro* – o ciúme, a precariedade e a incerteza do ser humano, a irreversibilidade do tempo, os delírios paranoides de Bento Santiago, o jogo da verdade e da mentira, a visão relativista de mundo, a verve irônica e humorística do narrador, a exploração do lúdico como estratégia narrativa e, numa perspectiva niilista, a prevalência fatal das tramas do destino – não se coadunam, ao que parece, com as tendências do complexo estilístico pós-romântico em voga na época do escritor carioca. Na narrativa, Machado de Assis retrata, nas relações humanas, o abismo existente entre o idealismo da moral e a prática das ações e, mais ainda, as contradições da alma humana: seus labirintos, suas dissimulações, seus enigmas, suas ambiguidades, suas neuroses e loucuras.

Para observar o homem e as suas circunstâncias, Machado de Assis obedece, provavelmente, a um curioso preceito ético de Espinoza que aconselha o seguinte: “não ri nem chora, não ama nem detesta; compreende”¹. Daí ser a compreensão o lema de todo humorista, uma vez que essa postura permite ao autor ver as coisas em perspectiva na carpintaria do romance *Dom Casmurro*. Mas, como não é possível a presença simultânea, direta, de todos os aspectos que o humorista vê, algo permanece elidido, insinuado, escondido nos avessos da linguagem.

A esse respeito, o capítulo “As imitações de Ezequiel”, repleto de subentendidos e ambiguidade, nos dirige a atenção para uma preocupação recorrente na ficção machadiana: o problema das meias verdades. Assim, quando o narrador afirma haver em Ezequiel os caracteres

¹ SPINOZA. Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 95. “Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere.”

de Escobar, não significa que ele queira incriminar Capitu de adultério. Diferentemente disso, as semelhanças não afirmam nada. Para que se perceba o jogo sofismático na estrutura do romance, basta que se confronte o capítulo “As Imitações de Ezequiel” com o capítulo “O Retrato”, ao qual Gurgel se refere, chamando a atenção de Bentinho para as semelhanças existentes entre Capitu e a mulher dele, e a afirmativa do narrador: “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (Assis, 2019, p. 125) que poderia ser um argumento para contrariar o adultério presumido no livro. Episódios semelhantes podem ser confrontados entre outros capítulos da narrativa, e a conclusão que se pode tirar do cotejo é que as semelhanças podem não significar nada.

Em *Dom Casmurro*, o narrador tende a afirmar sempre o contrário do que diz, com vistas a trapacear o leitor mediante as diabólicas vias indiretas da linguagem ou o abominável *tongue-in-cheek* (Almansi 1978), que instaura a ambiguidade como algo inerente à linguagem, já que ocorre atrás de uma barreira, oposta à comunicação da mensagem, acontecimento que às vezes comunica e recusa a se comunicar. Por isso, vai muito além do dizer o contrário do que pensamos, uma vez que se caracteriza pela instauração da dúvida e da ambiguidade no seio da comunicação.

Essa característica de *Dom Casmurro*, que se configura na ambiguidade do romance, é, segundo parece, uma estratégia do autor implícito, já que ele suprime o narrador onisciente, colocando, assim, “toda a responsabilidade da narração no personagem ciumento” (Santiago, 1978, p. 35). Com vistas a conseguir esse efeito, Machado de Assis, em conformidade com Santiago, modifica a profissão da personagem, uma vez que a dota do poder de persuasão e de sutileza para manejar, cuidadosamente, os julgamentos das outras personagens.

A esse respeito, vale observar a reflexão de Silvano Santiago no que tange à maneira como o narrador compõe o livro. Para tanto, o crítico literário mineiro cita Helen Caldwell, segundo a qual Bentinho gasta, para despistar o leitor, dois terços do livro descrevendo as suas impressões de Capitu menina e um terço descrevendo as suas impressões da Capitu adulta (Santiago, 1978, p. 36).

Esse artifício, segundo Santiago, é uma manobra bem elaborada do narrador, com vistas a fazer com que o leitor acredite nele. Mas quem observou, primeiramente, essas artimanhas utilizadas pelo autor implícito foi a crítica literária norte-americana, na década de 1960. Até então, Capitu era vista como culpada pela traição em seu casamento. Depois da instigante análise literária de Caldwell, os leitores de *Dom Casmurro* passaram a observar a ambiguidade, a ironia *humoresque* e as estratégias narrativas que permeiam o romance, como os jogos de engano do narrador na irônica relação com o leitor, a referência explícita ao termo “capítulo”, a fim de recordar o leitor sobre alguma passagem da trama, obrigando-o a retornar a páginas pretéritas do livro, ou mesmo dizendo que ele pode “saltar o capítulo” (Assis, 2019, p. 29) e seguir adiante.

Na conversa com o leitor, o narrador machadiano deixa explícito que o enredo está sendo construído. Assim, o leitor, ao invés de viver a história, percebe-a como linguagem. Mediante esse recurso, o enredo linear, com o qual o leitor se identifica, é quebrado pela interferência do narrador, já que Machado de Assis usa livremente o elíptico e o fragmentário, visando a intervir na narrativa com bisbilhotice saborosa e a compartilhar com o leitor o processo de construção da narrativa, já que, diferentemente dos realistas-naturalistas² de seu tempo, já havia percebido, com lucidez, que, entre o mundo real e a vontade de narrá-lo e escrevê-lo, há uma longa distância³(Pires; Oliveira, 2010).

Assim, Machado de Assis imprime, mediante a pena do narrador, uma série de procedimentos discursivos que comprometem o efeito de realidade da verossimilhança, uma vez que quebra o pacto realista por meio das constantes reflexões metanarrativas que denunciam, para o leitor atento, que o livro é um livro; não uma realidade. A grande ação do livro *Dom Casmurro* é o próprio ato de escrever um livro, como fica claro desde os dois primeiros capítulos, intitulados “Do título” e “Do livro” (Pires; Oliveira, 2010).

Essas estratégias narrativas – recorrentes em *Dom Casmurro* – configuram o enredo machadiano como produto que não obedece à linearidade esperada pelo gosto regular do público consumidor de romances realistas, para o qual, provavelmente, soava estranho a ruptura da linearidade princípio, meio e fim e, sobretudo, as interrupções da narrativa, mediante a intromissão de comentários irônicos do narrador a respeito do ato da escrita. Além do mais, funcionam, também, como pistas enganosas para o leitor, bem como fontes para a reflexão acerca das características metanarrativas do romance, porém alguns críticos permaneceram, por muito tempo, numa discussão estéril a respeito ou não do adultério de Capitu.

Entretanto, a análise de Helen Caldwell, na década de 1960, desconstrói essa leitura de *Dom Casmurro*, cujo foco era o famigerado ramerrão acerca do adultério ou do não adultério de Capitu. No romance, a figura central de *Dom Casmurro* não passa por Capitu, mas por Bento Santiago, única personagem da obra, porque as outras são fantasmas do passado, que vão ressurgindo à medida que o narrador as evoca do fundo da memória. O que se sabe dessas personagens é oriundo do que diz Bento Santiago que, velho, solitário e amargurado, tenta encarnar, mediante seu olhar retrospectivo, tendencioso e provavelmente desonesto, o Bentinho da casa de Matacalavos.

² Vale salientar que, no Realismo e para o público a ele habituado, o valor da obra é medido de acordo com o maior ou menor grau de ilusão de referencialidade. O leitor gostará do romance com o qual possa se identificar e com o qual possa estabelecer o maior número possível de relações com o que é observável na realidade, no cotidiano exterior ao âmbito ficcional (Pires; Oliveira, 2010).

³ Ao que parece, Machado de Assis tinha consciência de que o escritor possui a realidade diante de si e não por trás de si, pois, para ele, o texto reorganiza o real; logo não pode ser espelho do real, já que isso seria impossível. É justamente por essa concepção moderna de criação literária que o escritor carioca se diferenciava de seus antecessores românticos e tampouco se filiou aos postulados do naturalismo e do realismo literários em voga no final do século XIX (Pires; Oliveira, 2010).

Essa dinâmica produtora-destruidora do real, presumivelmente, se realiza metaforicamente na dinâmica da linguagem de *Dom Casmurro*, no qual o autor implícito, via narrador, produz representações e cria significações para, em seguida, negá-las no contínuo movimento pendular entre o real e o irreal, a realidade e a ficção, a escritura e a representação, o real e a linguagem. Aliás, o que caracteriza, magistralmente, o romance é essa tensão entre as múltiplas possibilidades da ficção e os conceitos que querem se afirmar como essenciais. Mas estes, hoje, estão esvaziados, pois não mais se pensa o homem na sua inteiridade modelar, mas o lugar onde o sujeito se constitui, sua escrita aí onde ele se apaga, perpassado por algo que funciona como causa de novos significantes, novas escritas que proliferam de modo peculiar na cena literária.

Por isso, em Machado de Assis, ao contrário dos objetivos realistas de obscurecimento entre as fronteiras do real e do ficcional, procura-se evidenciar o texto literário como produto de construção, como um artefato (que é, inclusive, compartilhado pelo narrador com o leitor, à medida que ele elabora, em suas idas e vindas, a narrativa) e não como simples tentativas de copiar uma realidade que lhe seja exterior.

Não se pode esquecer que a linguagem funciona sempre como um truque de mágica. Nunca sabemos o que o outro fala. Tampouco sabemos se o que diz e/ou escreve é verdade ou mentira. Frente à linguagem só nos sobra esse movimento pendular, ou seja, a dúvida e a suspeita a respeito do que o outro diz e/ou escreve, pois esse artifício, que é a efetividade da linguagem, em vez de apreender o real, torna-o ainda mais obscuro, escorregadio e enigmático. Somos animais mentirosos; eis o que nos caracteriza como *homo sapiens*; por isso, a arte é lúdica, já que no ato de criar, o homem pode ser o que é: uma ilusão e a mais genial invenção do *homo ludens*. E a escritura: o que é? Simplesmente, manifestação das máscaras, da falsidade e do fingimento; do apagamento, recuo, rechaço e enroscamento do que se escreve, uma vez que a linguagem distorce irremediavelmente o que pensa e o que escreve. Daí como pode existir o “Eu”? O “Eu” é simplesmente uma questão de gramática, ou seja, um dispêndio inútil do código linguístico, já que é uma forma vazia que comporta, portanto, qualquer coisa; até a loucura, se for o caso. Mas, engraçado, um louco nunca diz: “Estou louco”. É sempre um ele que diz se estamos loucos ou não. A linguagem é espantosamente uma luta de foices no escuro. Como diz Derrida (1967), a escritura, filha da linguagem, tanto cura como envenena; trai e estimula nossa memória. Daí ser como o coringa, ou seja, a carta irregular do baralho. Pode não significar coisa alguma. Infelizmente, estamos limitados pela circularidade de nosso discurso. Nossa fala estará sempre sujeita à linguagem que utilizamos. Nunca podemos sair desse inevitável caráter humanístico.

A propósito do assunto, Barthes (s/d, p. 22-23) salienta que:

desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluri-dimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer nunca se render. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.

Poderíamos, então, pensar que algumas manifestações da arte buscam, ainda, a representação do real. Aí se alinham as diversas modalidades da arte da mimese, da arte realista propriamente dita. Outras, por sua vez, já não buscam a representação do real, mas sua escrita. Este é, provavelmente, o caso do romance *Dom Casmurro*, cuja carpintaria concentra-se nas facetas movediças, ambíguas e irônicas da escrita.

Dom Casmurro erige-se, por conseguinte, como livro que abusa do metaforismo, com vistas a jogar ambigualmente com o leitor. Há, inclusive, um pensamento conclusivo do romance, que já revela, desde as primeiras páginas, a fala ambígua do narrador no que diz respeito à namorada da infância: “O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava contida dentro da de Matacavalos” (Assis, 2019, p. 198).

Envenenado pelo ciúme, o livro de Bento Santiago é um libelo contra Capitu, cuja imagem é construída pelo narrador como a de uma mulher que, desde a adolescência, já se caracterizava pela disponibilidade para a traição. Esta é a questão básica defendida pelo narrador no capítulo final de suas memórias. No fundo, Bento não admite a dúvida. Na melhor técnica da retórica do convencimento, ele lança a nós, leitores, a condução da conclusão: Capitu era, visceralmente, desonesta.

Aliás, pode-se auscultar o ciúme de Bentinho por Capitu por toda a narrativa, como no capítulo LXII – “Uma Ponta de Iago” – em que o narrador pergunta por Capitu a José Dias, em uma visita que o agregado lhe faz no seminário e escuta o seguinte relato dele: “- Tem andado

alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (Assis, 2019, p. 100).

O título desse capítulo, além de irônico, é sugestivo. Assim como Iago, que tenta persuadir Otelo da traição de Desdêmona, José Dias, dissimuladamente, vai tentando romper o relacionamento de Bentinho com Capitu, com insinuações de que ela é uma moça em quem não se pode confiar, pois possui, segundo ele, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Assis, 2019, p. 58).

Na convivência de cada dia e de cada noite, Bento quer a exclusividade de atenção da mulher, que, distraída de suas lições de astronomia, olha o mar. Bento sente ciúmes do mar. E preocupa-se com as divagações de Capitu: o que lhe passaria pela cabeça? Em quem pensava? O que pensava? E confessa: “os meus ciúmes eram intensos, mas curtos; com pouco derrubaria tudo” (Assis, 2019, p. 154). Ou ainda: “[...] 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, 2019, p. 161-162).

Enfim, quase tudo passa a ser, para Bento Santiago, um indício da infidelidade da esposa: o encontro com Escobar à porta do corredor de sua casa, no capítulo “Os embargos de terceiro”, quando Bentinho retornava a casa, vindo do teatro, o que o leva a desconfiar do amigo e possível comorço e presumir a traição de Capitu; o esquecimento do pregão, motivo da jura amorosa na adolescência; a frieza da mãe com relação à nora e ao neto; uma semelhança entrevista entre a filha de Sancha e Escobar com o próprio filho, que emerge como indício de comum origem das crianças; o olhar quente e convidativo e o aperto de mão mais demorado que de costume por parte de Sancha, atitude que Bento, inclusive, transfere para Capitu, como símbolo de sua infidelidade e traição com o amigo Escobar.

A esse respeito, vale destacar alguns fragmentos da narrativa concernentes ao velório de Escobar, nos quais o narrador observa o olhar de Capitu para o cadáver: “olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas” (Assis, 2019, p. 173).

Bento Santiago examina-a. Observa suas reações. Avalia-a friamente. Capitu, frente à comoção geral que precedia o enterro, tenta tirar dali a amiga Sancha, mas o cadáver parece que a retinha também. E ele conclui: “momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (Assis, 2019, p. 173).

Assim, naquele olhar devorador, naqueles olhos fixos, tão apaixonadamente fixos, Bento Santiago vê e percebe a prova, segura e infalível, da infidelidade da esposa. No cortejo, irrompe-lhe o impulso “de atirar à rua o caixão, o defunto e tudo” (Assis, 2019, p. 174).

O que Bento Santiago vê, mergulhado no oceano de delírios, de ciúmes, no olhar fixo e no olhar de olhos grandes e abertos é a dor da perda do amante; o que ele vê naquele olhar é que entre eles teria havido uma ligação amorosa. Mas as conclusões de Dom Casmurro a respeito da traição de Capitu não atestam nem afirmam o adultério dela. Por isso, ele toma o filho para transformá-lo em documento da traição de Capitu. Não são os olhos somente que repetem Escobar, “mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira” (Assis, 2019, p. 181).

Desse modo, Bento Santiago via Escobar surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo. Bento teve vontade de matar a todos, mulher e filho. A vida em comum torna-se insuportável, e Bento não suporta a presença do menino que, enfim, é colocado em um colégio interno.

Bento, cada vez mais deprimido, pensa em se matar. Compra veneno, escreve cartas, mas abandona o projeto. Sai para jantar fora e assiste no teatro à representação de *Otelo*, de Shakespeare. A tragédia desperta nele um vulcão que quer arrasar em fogo e sangue a má terra da verdade, isto é, Capitu.

Pela segunda vez, deseja matar-se e organiza os preparativos para isso. A fotografia de Escobar, no fundo, o encoraja na ação, mas o filho interrompe seu impulso suicida. Tem desejo de liquidá-lo. Mas, a mãe chega à porta e acaba de escutar Bento dizer-lhe: “– Não, não, eu não sou teu pai!” (Assis, 2019, p. 187).

Na discussão que se segue, Bento revela a razão de seu comportamento, de seu doentio ciúme na simples declaração: “Que não é meu filho” (Assis, 2019, p. 181). Capitu reage, mas Bento se recusou ao confronto: “Há coisas que se não dizem” (Assis, 1996, p. 188). Capitu responde: “– Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo” (Assis, 2019, p. 188).

Diga tudo... Quem, nos romances de Machado, conta uma história inteira? Na continuação da cena, os interlocutores não chegam a dizer tudo: durante essa conversa, Bento não vai ao ponto de acusar Capitu de o haver traído com Escobar, e Capitu, por sua vez, não chega a negar a infidelidade (Moreira, 2009, p. 53).

O desafio que Capitu lançou ao marido na época em que o casal atravessava temporais “contínuos e terríveis” – “diga tudo” – pode ser endereçado também ao narrador do romance: o mesmo marido, muitos anos depois de desfeito o casamento. Como bem sabem os leitores de Machado, Bento Santiago, apenas, propôs escrever um livro contando a história de seus amores de mocidade, quando já estava solitário e envelhecido, tanto que considerou merecido o apelido desagradável de “Dom Casmurro” e, ainda, o aproveitou como título de seu livro de memórias. Assim, nasce uma velha dúvida: será que este narrador amargurado está, mesmo, contando a história do que se passou há tantos anos entre ele e a mulher? Eis o mecanismo narrativo que dá lugar à ambiguidade fundamental de *Dom Casmurro* (Moreira, 2009, p. 53-54).

Com o pedido de separação de sua mulher, Bento resolve, ante a insistência da esposa, completar seu pensamento: “Aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo. Não disse tudo, mal pude

aludir aos amores de Escobar, sem proferir-lhe o nome” (Assis, 2019, p. 188). Sem conseguir expressar-se e mesmo dizer o nome do rival, Bento deixa Capitu vislumbrar a confusão de seus sentimentos, e esta, indignada, atira-lhe irônica uma farpa: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (Assis, 2019, p. 188).

Em seguida, vem a passagem decisiva: “Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro” (Assis, 2019, p. 189). O olhar de Capitu revela a Bento a sua atração por Escobar: “Destas vezes a confusão dela fez-se confissão pura” (Assis, 2019, p. 189). É o que conclui Dom Casmurro, imerso em sua interpretação delirante. A certeza dessa confissão que Bento capta no olhar de Capitu o transforma em um homem novo. Cessam-lhe, então, os desejos de morte.

Por outro lado, Dom Casmurro ainda conserva certo contato com a realidade. E podemos percebê-lo quando deseja encontrar uma fotografia de Escobar menino para, com ela, comparar a figura do filho. E é também esse resto de contato com a realidade objetiva que o faz afirmar a respeito de Capitu: “De boca, porém, não confessou nada” (Assis, 2019, p. 189). Nesse sentido, a frase é ambígua e desdiz o olhar que é pura confissão.

Por fim, Bento Santiago isola na Suíça a mãe e o filho. Aquela morre por lá. Este, ainda uma vez antes de morrer de tifo em Jerusalém, vem visitar o pai, trazendo, de novo, consigo o fantasma de Escobar. Bento, ao recompor suas memórias, ignora quase que por completo esse trecho da sua vida. O fim de Capitu é dito da forma mais sintética por ocasião da inesperada visita do filho, já na casa do Engenho Novo. O filho diz rapidamente que a mãe se acha morta e enterrada e evita tocar no assunto. Ao primeiro e único amor, Bento consegue matar e enterrar, mas não ao ciúme que ressurge ali na figura do filho.

Ao pedir ajuda ao pai para a viagem científica que faria ao Oriente Próximo, recebe o seu apoio. Mas Bento Santiago resmungava consigo: “antes lhe pegasse a lepra...” (Assis, 2019, p. 196). Essa agressividade, que não havia morrido, revela ainda a sombra do ciúme que ainda corrói o velho Bento Santiago. Não houve lepra, mas o filho morre de tifo nas imediações de Jerusalém. O epitáfio gravado no túmulo dele aparece na linha condutora do ciúme delirante: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação” (Assis, 2019, p. 197). Esse epitáfio desperta no delírio do velho Santiago uma pergunta: “Quando seria a criação de Ezequiel?” (Assis, 2019, p. 151). Bento não encontra resposta.

Na casa do Engenho Novo, que o narrador fez construir tal como a de Matacavalos, que é uma metáfora desta, o velho Bento cai no mundo dos fantasmas, da melancolia, da solidão, dos impulsos suicidas e assassinos, transforma-se em um homem novo, e seu mundo também se transforma com o esvaziamento afetivo, a incapacidade de criar laços amorosos, a esquisitice e a bizarrice do comportamento.

Diferentemente do narrador de *Em busca do tempo perdido*⁴, de Marcel Proust (1968), que, por meio da memória involuntária, redescobre o tempo perdido, ao degustar uma *madeleine*, Bento Santiago, ao tentar “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”, redescobre, no tempo perdido, apenas os fantasmas do passado, que o atormentam, o ressentimento doentio do amor perdido e a impossibilidade de recuperar e restaurar o passado.

Mas a tentativa do narrador de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” resulta em um grande malogro para Dom Casmurro. Se, por um lado, a lembrança reativa a memória, trazendo as sensações do passado, por outro, ela dá ao narrador a consciência da irreversibilidade do tempo. Logo, é impossível recuperar o passado. Daí o fato de o narrador fracassar em sua experiência de revivê-lo.

Mais uma vez assaltado pela memória, o narrador pensa em escrever um livro:

[...] Lembrou-me escrever um livro: [...] 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 passar ligeiras, como o poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: Aí vindes, outra vez, inquietas sombras...? (Assis, 2019, p.15).

Desse modo, o livro propõe-se todo como uma metáfora da escrita, e as duas metáforas nos chamam a atenção, no *Dom Casmurro*: as da casa da velhice semelhante à da infância, e à do livro, como narrativa que metaforiza a vida da personagem. Porém, ambas as metáforas – a casa e o livro – são simulacros: a casa da infância no Engenho Novo, simulacro material, é uma casa povoada apenas por sombras, porque todos já morreram; só Bento Santiago sobreviveu. E o livro, simulacro simbólico, escrito por Bento Santiago, com o propósito de atar as duas pontas da vida, é, também, a revelação pungente da inexorabilidade do tempo e de seu profundo malogro existencial.

Embora Bento Santiago exiba uma aparente indiferença ao final de seu livro, sua narração é reveladora de sua ruína interna e do fracasso de seu projeto de vida, conforme o próprio narrador afirma:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor nem 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

⁴ Em um estudo sobre Marcel Proust, Benjamin assevera que o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? “(...) cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas de tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (Benjamin, 1985, p. 36).

das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo (Assis, 2019, p. 14-15).

Entretanto, dentre todas as metáforas do romance, é importante salientar a metáfora do mar como elemento primordial no desenlace dos conflitos entre Bento/Capitu e Escobar, uma vez que Bento Santiago, durante o velório de Escobar, que morrera afogado por arrostar o mar em dia de ressaca, nos tenta persuadir, como narrador perverso que é, que os olhos de Capitu, que parecem querer “tragar o nadador da manhã”, são os mesmos olhos da retórica dos namorados.

A esse respeito, a metáfora do capítulo 32 converge para a do capítulo 123, cujos títulos são os mesmos. Só isso basta para mostrar o grande artista e criador que era Machado de Assis. No capítulo 32, “Olhos de ressaca”, é Bentinho quem se sente tragado pela vaga dos olhos de Capitu:

Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (Assis, 2019, p. 58).

Bento Santiago (já Dom Casmurro) pede à retórica dos namorados uma comparação “exata” e “poética” para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu, querendo tragar, como a vaga do mar, o nadador da manhã. Mas Capitu é como o mar: é um enigma, é um desafio, é uma esfinge que Bento Santiago (mas também o leitor) não consegue decifrar, pois ela é duplamente enigmática. De um lado, na visão do narrador. De outro, na caracterização que lhe confere a narrativa.

Assim, por quase todo o enredo, Machado de Assis, através de seu narrador, vai ornando, com contensão e comedimento, a sua trama, mediante imagens, processos metonímicos e metafóricos, que vão sendo construídos, à medida que o autor implícito questiona o seu ato de narrar e joga, ironicamente, com o leitor, já que, ao longo do enredo, o narrador não afirma nem nega nada.

Por isso mesmo, o relativismo, que marca a narrativa, o afasta das dicotomias que caracterizavam os românticos e os textos realistas-naturalistas. Machado de Assis aproveita elementos desses movimentos, mas à sua maneira, sem se dobrar ou fazer concessões aos cânones estéticos de sua época. Por exemplo, os protagonistas de *Dom Casmurro* – Bentinho e Capitu – estão longe de ser personagens rigorosamente em luta contra as forças do determinismo

atávico, biológico e social. O retrato psicológico que os configura é muito mais complexo, pois é uma profunda e filosófica problematização da existência, bem como uma instigante reflexão sobre o fazer literário, conduzida pela ironia *humoresque*, mediante a qual o narrador sempre parte de sofismas para chegar a conclusões falaciosas.

Dom Casmurro é, portanto, livro oblíquo e dissimulado e, ademais, se configura, ao que tudo indica, como romance desvinculado das tendências do complexo estilístico pós-romântico, pois o escritor atribui à pena do narrador (mau advogado de si mesmo) uma série de procedimentos discursivos, com vistas a mostrar o caráter ficcional do texto e pôr em xeque a concepção de literatura como cópia (ou tentativa de cópia) do real. Diferentemente disso, o autor implícito chama a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma embalagem transparente da realidade.

Para tanto, o escritor explora, na composição de *Dom Casmurro*, o elemento lúdico, pois joga com o humor por meio do qual ele fratura a visão tragicizante da vida, joga com a forma, acrescentando novos modelos à carpintaria do romance, joga com o romance dentro do romance e joga com a ironia, que é um recurso de linguagem que subordina o objeto com uma reflexão crítica.

Nesse sentido, o que Machado de Assis põe em xeque não é a realidade como matéria de literatura, mas a maneira de articular essa realidade no espaço da linguagem, e o espaço da linguagem é o espaço/tempo do texto. Logo, no *Dom Casmurro*, não há lugar para artifícios dispostos a iludir o leitor sobre alguma referencialidade no que tange a alguma realidade exterior à obra. O que se evidencia, no romance, é a construção de um texto que se mostra ao leitor como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no lúdico desvelamento das artimanhas da criação ficcional que se confirma como jogo textual conscientemente elaborado como arte.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. (Série prazer de ler; n. 7, e-Book) Disponível em: https://livraria.camara.leg.br/index.php?route=product/product&product_id=300. Acesso em: 19 out. 2020.

ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek. **Poétique**, Paris, n. 36, p. 413-426, nov. 1978.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, s/d.

BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Vol. I.

CALDWELL, Helen. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. Tradução: Fábio Fonseca de Melo, São Paulo: Ateliê, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

MOREIRA, Luiza Franco. Sinceridade e descaso: meias verdades e duplo em Memorial de Aires. In: **Machado de Assis em linha**, ano 2, número 3, jun. 2009. Disponível em: <https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/numo3artigo05.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2021.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; OLIVEIRA, Raquel Peralva Martins de. Machado de Assis: a realidade e o Realismo. In: **CES Revista**, v. 24, Juiz de Fora, 2010. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=Machado+de+Assis%3A+a+realidade+e+o+realismo&btnG=. Acesso em: 9 dez. 2021.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swan**. Gallimard: Paris, 1968.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Recebido para publicação em: 26 maio 2025.

Aceito para publicação em: 10 ago. 2025.