

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E
SUBJETIVIDADE

IZABELE CAROLINE RODRIGUES GOMES

**O TEXTO E O LEITOR EM MACHADO DE ASSIS:
INTERSECÇÕES TEÓRICAS COM O CÍRCULO DE MIKHAIL BAKHTIN**

PONTA GROSSA
2016

IZABELE CAROLINE RODRIGUES GOMES

**O TEXTO E O LEITOR EM MACHADO DE ASSIS:
INTERSECÇÕES TEÓRICAS COM O CÍRCULO DE MIKHAIL BAKHTIN**

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Ponta Grossa
junto ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Linguagem,
Identidade e Subjetividade como
requisito parcial para a obtenção do
título de mestre em Linguagem,
Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Oliveira

PONTA GROSSA

2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

G633 Gomes, Izabele Caroline Rodrigues
O texto e o leitor em Machado de Assis:
intersecções teóricas com o círculo de
Mikhail Bakhtin/ Izabele Caroline
Rodrigues Gomes. Ponta Grossa, 2016.
81f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Silvana
Oliveira.

1.Dialogismo. 2.Machado de Assis.
3.Autor. 4.Leitor. I.Oliveira, Silvana.
II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade. III. T.

CDD: 801

IZABELE CAROLINE RODRIGUES GOMES

**O TEXTO E O LEITOR EM MACHADO DE ASSIS:
INTERSECÇÕES TEÓRICAS COM O CÍRCULO DE MIKHAIL BAKHTIN**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 19 de fevereiro de 2016.

Prof.^a Dr.^a Silvana Oliveira.
Doutora em Teoria e História Literária.
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dr.^a Eunice de Moraes
Doutora em Letras
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^o Dr. Gilberto de Castro
Doutor em Linguística
Universidade de São Paulo

“Tenho andado distraído
Impaciente e indeciso
E ainda estou confuso
Só que agora é diferente
Estou tão tranquilo e tão contente

Quantas chances desperdicei
Quando o que eu mais queria
Era provar pra todo o mundo
Que eu não precisava
Provar nada pra ninguém

[...]

Tão correto e tão bonito
O infinito é realmente
Um dos deuses mais lindos
Sei que às vezes uso
Palavras repetidas
Mas quais são as palavras
Que nunca são ditas?”

Quase sem Querer – Legião Urbana

“De todo o amor que eu tenho
Metade foi tu que me deu
Salvando minha alma da vida
Sorrindo e fazendo o meu eu”

Dona Cila – Maria Gadu

À Estanislava Rodrigues, minha “Vóiê”
que sempre foi a responsável
pelo impulso necessário quando não
mais havia força.

AGRADECIMENTOS

À Silvana Oliveira, orientadora deste trabalho e condutora dos meus passos nos bosques da literatura.

Ao professor Evanir Pavloski, pelas aulas inspiradoras e pelos ensinamentos sobre como caminhar no bosque literário.

Ao meu grande amor Marco Aurélio Lima, não existem palavras que mensurem minha gratidão por tudo. Amor, obrigada. Amo você!

À Cristiane Colodel, melhor amiga, irmã que a vida me deu, pelos ouvidos e olhos, ombros e afago quando mais precisei.

À Tais Güths, sempre amiga, por sua paciência e seus ensinamentos em todos os momentos do meu aprendizado, desde a época da graduação.

Ao Jhony Skeika, amigo, obrigada por toda a inspiração. Você é um exemplo a ser seguido.

À Luah Kugler e Vanessa Wiecheteck, como gostaria que soubessem o quanto o suporte de vocês foi importante na minha caminhada.

Paula Maschetti e Lucas Ronan meus grandes apoios em momentos de dificuldade e desespero.

À Aline Beatriz, pelas orações e pela direção espiritual. Gratidão eterna.

Aos compadres, comadres, afilhados e afilhadas, pedaços do meu coração que batem fora do meu peito.

Aos meus alunos, se vocês não existissem, de nada serviria todo esse estudo.

Aos meus filhos de quatro patas, vocês são a minha força. É por vocês toda luta.

Aos amigos e amigas não nominados, por toda a ajuda, direta ou indireta.

À CAPES, pela bolsa de estudos e incentivo à pesquisa, que favoreceu a concretização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho aborda os romances Dom Casmurro e Memorial de Aires, de Machado de Assis, com vistas a estabelecer o lugar do leitor no processo dialógico desencadeado pelas narrativas, cada uma delas a seu modo. Para tanto, lançamos mão das noções teóricas mais destacadas da produção de Mikhail Bakhtin, quais sejam, dialogismo e plurilinguismo, desenvolvidos principalmente, mas não exclusivamente, nos textos reunidos em Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance (2010) e em Estética da Criação Verbal (2010). Neste trabalho, a figuração do leitor pode ser entendida como parte de um processo de interação com o narrador das obras, com o próprio texto e com a figura autoral, daí nosso interesse também em articular os conceitos bakhtinianos às proposições de Umberto Eco sobre leitor modelo, leitor empírico, autor modelo e autor empírico, na medida em que a articulação dessas proposições nos ajudará na abordagem das interações realizadas nos dois romances em estudo. Machado de Assis inicia um processo de figuração de um leitor ativo, processo esse que orienta um novo procedimento de leitura e inicia um processo de formação de leitores para os sentidos que o texto pode criar. Daí o nosso interesse nas estratégias narrativas com efeitos digressivos, paródicos, irônicos e metalinguísticos dos dois romances em estudo.

Palavras-chave: Dialogismo; Machado de Assis; Autor; Leitor.

ABSTRACT

This dissertation approaches Dom Casmurro and Memorial de Aires, Machado de Assis' novels, aiming to set the reader's role in the dialogical process triggered by the narratives, each one by its own way. For this, we have used some theoretical notions from Mikhail Bakhtin, like dialogism and plurilingualism, conceptions developed mainly, but not exclusively, in the texts from Questions of Literature and Aesthetics: Theory of the Novel (2010) and Aesthetics of Verbal Creation (2010). In this research, the reader's figuration can be theorized as part of an interaction process with the novel's narrator, the text itself and with the authorial figure. Thus, we have linked the Bakhtin's concepts with Umberto Eco's propositions, especially the idea of Model Reader, Empirical Reader, Model Author and Empirical Author, considering that this association can help us to analyze the two chosen novels. Machado de Assis starts a process of figuration of an active reader to his texts, leading a new reading procedure and initializing a route to train the ideal reader to understand the meanings that literature texts can create. Because of this, we have dedicated some analysis to the digressions, parodies, irony and metalinguistic effects from the novels studied.

Keywords: Dialogism; Machado de Assis; Author; Reader.

LISTA DE ABREVIações

Algumas palavras serão abreviadas nesta dissertação para melhor fluência do texto da seguinte forma:

ALNB	A Literatura no Brasil.
DC	Dom Casmurro.
Dicionário	Dicionário de Machado de Assis: Língua, Estilo e Temas.
Emulação	Machado de Assis: por uma poética da emulação.
Estética	Estética da Criação Verbal
HCDLB	História Concisa Da Literatura Brasileira.
MA	Machado de Assis.
Marxismo	Marxismo e Filosofia da Linguagem
MDA	Memorial de Aires.
Memórias Póstumas	Memórias Póstumas de Brás Cubas
NDMA	Narradores de Machado de Assis.
Passeios	Seis Passeios pelos Bosques da Ficção.
Questões	Questões de Literatura e Estética

SUMÁRIO

1. PRIMEIRO PASSEIO: ENTRANDO NO BOSQUE	9
2. SEGUNDO PASSEIO: DA ENTRADA AO QUE SE PROPÕE.....	14
2.1 UM APARATO SOBRE AS OBRAS	24
3.1 DOS PRINCÍPIOS DIALÓGICOS	27
3.2 BAKHTIN SOBRE O ROMANCE.....	28
3.3 O TODO DA PERSONAGEM	30
3.4. DA SUBVERSÃO DOS DISCURSOS E TENSIONAMENTO DA FORMA	31
3.5 POR QUE ESTUDAR O ROMANCE?	34
3.6 DIALOGISMO	37
3.7 PLURIDISCURSO	43
4. QUARTO PASSEIO: OS BOSQUES DA FICÇÃO	48
4.1 LEITOR EMPÍRICO E LEITOR MODELO	48
4.2 AUTOR MODELO E AUTOR EMPÍRICO	49
5. QUINTO PASSEIO: CATEGORIA AUSENTE PRESENTE - O LEITOR.....	53
6. SEXTO PASSEIO: A SAÍDA DO BOSQUE.....	77
7. REFERÊNCIAS.....	80

1. PRIMEIRO PASSEIO: ENTRANDO NO BOSQUE

Iniciamos essa introdução pela declaração de nossa consciência quanto ao fato de estarmos inseridos¹ em uma contemporaneidade na qual os textos que nos interessam já foram visitados, avaliados e analisados. Analisamos textos já antes lidos e relidos. A perspectiva de qualquer originalidade torna-se relativa na medida em que nossa voz só poderá surgir na medida em que negocia com tantas outras vozes já autorizadas sobre Machado de Assis, o autor de nosso maior interesse neste trabalho.

Nossa ideia central aqui é a abordagem da produção machadiana sob a ótica de algumas noções conceituais pensadas a partir da produção de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) nas obras *Estética da Criação Verbal* (2010) e *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance* (2010).

Este trabalho de pesquisa tem por objetivo central entender como a linguagem machadiana leva os seus leitores a caminharem conforme instruções textuais elaboradas por meio de estratégias dialógicas bastante sofisticadas. Analisaremos, ao longo do trabalho, como essas estratégias funcionam e como elas se configuram como instruções que o texto dirige ao leitor, de modo a torná-lo mais hábil e participante da construção de sentidos para a narrativa.

Enumeramos a partir daqui os movimentos pelos quais organizamos a análise e a abordagem do tema e dos romances selecionados. No capítulo intitulado – “Segundo Passeio: Da entrada ao que se Propõe”, realizamos um preâmbulo sobre a escrita machadiana e o universo que permeia este autor da literatura brasileira, assim como seu processo de escrita.

Apresentamos nesse capítulo também a fortuna crítica sobre Machado de Assis, dando destaque aos nomes que consideramos de maior pertinência para a nossa pesquisa. Tentamos mostrar, mesmo que em poucas páginas, o que Machado representa para a Literatura Universal, afinal

¹ Nesta pesquisa, optamos por não utilizar a impessoalidade dos pronomes e sim a primeira pessoa do plural. Tal escolha baseia-se nos princípios dialógicos de que nenhum discurso é inédito e também é permeado de outros discursos já ditos anteriormente. Por este motivo, quando dizemos no processo de escrita da dissertação, não nos referimos apenas a Izabele Gomes e a Silvana Oliveira, a qual na forma de orientadora participou ativamente da escrita desta, mas também fazemos referência a todos os discursos que direta ou indiretamente fazem parte deste trabalho de escrita.

A ironia, o humor e a crítica que encontramos na obra de Machado a tornam única na história da literatura brasileira, desde os seus primeiros romances românticos. [...] seu enfoque do Realismo não passa pela aceitação dos preceitos de objetividade e experimentação, Nenhum dos seus romances da fase realista se baseia no princípio da objetividade. (OLIVEIRA, 2009. p. 76).

Às vistas da literatura da época, Machado inovou; foi contra a perspectiva realista mesmo estando nela inserido. A tentativa então aqui é mostrar ao leitor dessa pesquisa parte dessa enorme representatividade.

No capítulo intitulado “Um aparato sobre as Obras” realizamos uma breve resenha dos pontos principais das duas obras analisadas aqui – Dom Casmurro (1899) e Memorial de Aires (1908).

No capítulo que leva como título – “Terceiro Passeio: Do Filósofo da Linguagem” o objetivo principal foi apresentar Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), deixando clara a sua participação no universo da filosofia da linguagem, mostrando também o contexto no qual ele se insere durante todo o processo de criação filosófica. Vale ressaltar o que entendemos aqui como filosofia da linguagem. Aurox (2009) nos diz que

A filosofia da linguagem não corresponde nem a um conceito, nem a um campo disciplinar bem constituído. Entende-se por filosofia da linguagem um conjunto de reflexões de origens distintas: observações dos filósofos a respeito da linguagem, análises técnicas construídas a partir dos formalismos lógicos, avaliação do papel da linguagem comum, representações construídas a partir dos saberes positivos que tomam a linguagem como objeto (“filosofia da linguística”). Apesar de sua heterogeneidade [...] trata-se provavelmente do mais importante campo da filosofia. (AUROX, 2009. p. 7).

Por tratar-se de um capítulo complexo, optamos por dividir os tópicos em subcapítulos. No capítulo “Dos princípios dialógicos” objetivamos mostrar ao leitor algo que entendemos como uma matriz dialógica no pensamento bakhtiniano e as formas como essa premissa teórica influencia diretamente os conceitos dela derivados e como essa rede pode ser reconhecida na produção de MA.²

Depois, em “Bakhtin sobre o romance”, tencionamos mostrar ao leitor qual a visão do teórico sobre o romance e consequentemente a visão que

² Utilizamos algumas abreviações para agilizar o andamento do texto. Para melhor compreensão observar a página de Sumário deste trabalho.

adotamos nesta pesquisa sobre as obras em estudo. Para Bakhtin (2010b), o romance é uma depuração de vários procedimentos narrativos populares, incluídas aí variantes da oralidade informal, sem o vínculo tradicional estabelecido entre épica e romance.

De acordo com Tihanov (1998), a tradição romanesca sobre a qual Bakhtin em seus primeiros estudos faz alusão, faz uso de três ideias principais

Três ideias principais, todas as variações e detalhes postos de lado, constituem o esteio dessa tradição: a continuidade do gênero, a sua identidade versátil, flexível e instável; e, por último, mas não menos importante, a ideia de forte afinidade do romance com a fala e a vida cotidiana. (1998. p. 329).

Sendo assim, pensamos aqui o romance como explorador da existência humana, tornando tanto a solidão quanto a invasão do universo do outro, mais valorosas e interessantes. O gênero romanesco, como o concebe Bakhtin – e como veremos mais detalhadamente nas próximas páginas – nos leva a refletir sobre a concepção tradicional de romance que nos foi dada pela teoria literária tradicional.

Pensamos o romance como uma espécie de molde para a forma como a sociedade e a cultura funcionam. Por isso, o romance tem por privilégio transcender para além das mudanças que a sociedade vivencia e permanecer vivo.

Já sobre as técnicas utilizadas na composição do romance, Oliveira (2008) diz que MA aproveita tanto das tradições universais do romance como das manifestações do romance brasileiro de sua época. Vale ressaltar que tais feitos são realizados de maneira consciente e que serão mostrados adiante no capítulo que diz respeito às obras.

No capítulo nomeado como “O todo da Personagem” buscamos deixar clara a nossa perspectiva bakhtiniana sobre o processo de criação de uma personagem e o distanciamento de seu criador. Além disso, buscamos mostrar as vantagens que o olhar do leitor possibilita por situar-se fora da personagem, na condição exotópica proposta por Bakhtin.

Posteriormente, no capítulo intitulado “Da subversão dos Discursos”, mostramos com que concepção de discurso estamos lidando, a partir de Bakhtin, de modo a pensarmos a linguagem literária em geral e a machadiana

em particular, afinal, os princípios dialógicos da concepção de discurso devem estar claros para que possamos pensar na subversão discursiva do autor em estudo.

Dentre todos os gêneros que compõem a literatura, por que estudar o romance? Qual a justificativa estética para tal escolha? Procuramos tratar desta temática no capítulo nomeado “Por que estudar o romance?”. Tentamos justificar também o porquê da escolha pelo romance machadiano. A abordagem para as obras DC e MDA organiza-se, neste trabalho, pelo interesse no estudo dos níveis discursivos em que se constrói o relato de cada um dos narradores.

Buscamos verificar as estratégias e recursos utilizados dentro das obras para traçar a linha que o leitor deve percorrer. De acordo com Bosi (2006), “[...] um romance de Machado não se deve resumir: e como fazê-lo se o que neles importa não é o fato em si, mas a constelação de intenções e de ressonâncias que o envolve?” (p. 192). O contato com a literatura então se dá pela experimentação e não pela interpretação, sendo assim o que nos interessa é a experimentação vivida pelo leitor e como o texto a agencia.

MA é um autor de projeção nacional e internacional, um símbolo da literatura brasileira. Ainda sobre suas temáticas e estratégias, de acordo com Carvalho (2010), Machado de Assis é

Senhor de uma prosa concisa e elegante, [...] e recorre a procedimentos estilísticos, como a paródia, a sátira, as digressões literárias e filosóficas, as conversas com o leitor, a oralidade, o humor irônico, a inter e a intratextualidade, a metalinguagem, o discurso indireto livre, a quebra de paralelismo, a litotes, a preterição e a linguagem impressionista. (CARVALHO, 2010. p. 11 – 12)

Sendo assim, fica claro em qual campo da linguagem estamos adentrando – trata-se de uma linguagem elaborada e programada para fazer com que o leitor adentre em um universo de paralelismos e dúvidas. A literatura machadiana requer sempre um retorno, há trechos nos quais apenas uma leitura não é suficiente para compreensão do todo.

Nos dois capítulos seguintes intitulados respectivamente como – “Dialogismo e Plurilinguismo” - esmiuçamos os conceitos de Bakhtin, buscando torná-los claros para a visualização destes dentro dos romances.

O capítulo seguinte intitula-se “Quarto Passeio: Os Bosques da Ficção”, e visa a mostrar os conceitos de leitor modelo e autor modelo assim como os conceitos de leitor empírico e autor empírico de Umberto Eco (2009) para que seja possível perceber essas categorias dentro do texto machadiano e do seu processo de escrita. Tais categorias conjuntamente com os conceitos de Bakhtin sustentarão a análise proposta para as obras selecionadas.

O quinto capítulo se chama: “Quinto Passeio: Categoria Ausente Presente – O Leitor” e neste o objetivo central foi mostrar como os enredos das duas obras analisadas nesta pesquisa se aproximam em certos pontos e distanciam-se em outros, pontos os quais buscamos evidenciar pela estratégia de seleção, análise e comentário teórico.

Além disso, buscamos visualizar como cada uma das obras se aproxima do leitor empírico de modo a fazer com que esse tome seu lugar ativo na recepção do texto e participe da construção de seu sentido, assumindo então a condição de leitor modelo ativada pelo texto. Vale dizer que cada um desses enredos apresenta um processo de interação entre texto e leitor ou texto e papel diferenciados e é nosso objetivo nesse capítulo estabelecer esse paralelo.

Além disso, procuramos realizar uma análise mais densa, com vistas à abordagem das estratégias narrativas empreendidas por Machado de Assis à luz dos conceitos bakhtinianos. A abordagem teórica se realizará com o objetivo de demonstrar nos romances em estudo os efeitos produzidos pelas estratégias de diálogo com o leitor, digressões e relações paródicas produzidas com outros textos.

Por fim, apresentaremos um capítulo que se intitula “Sexto Passeio: A saída do Bosque”, cujo objetivo é demonstrar quais foram as conclusões possíveis por meio dos passeios realizados nos Capítulos-Bosques enumerados nesta introdução.

2. SEGUNDO PASSEIO: DA ENTRADA AO QUE SE PROPÕE

Muito já se disse sobre Machado de Assis desde que sua produção literária corre o mundo. Muitas associações já foram feitas a partir de suas obras com as mais variadas teorias. Inúmeros filósofos já tentaram entender os enredos e os personagens machadianos, muitas vezes em vão.

Rocha (2013) nos diz que o narrador machadiano que analisamos nessa pesquisa é fruto de uma evolução realizada pelo *teste* e *treino*

Afinal, entre os quatro primeiros títulos e os cinco últimos descortina-se um horizonte radicalmente novo – muitas vezes, é bem verdade, constituído pela reunião eficaz de procedimentos previamente experimentados, destacando-se os diversos tipos de narrador, testados à exaustão nos contos e nas crônicas. (ROCHA. 2009. p. 18.)

É possível perceber por meio desse trecho que o leitor está diante de um texto que, além de elaborado pelo autor, possui a maturidade do tempo. As obras de Machado de Assis que nesta pesquisa serão analisadas fazem parte do período que entendemos por realista. Tal período da literatura é considerado relativamente curto quando comparado aos demais períodos, pois, compreende de 1860 ao início do século XX.

Neste período, alguns autores conseguiram destaque no universo da literatura. Porém, Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 21 de junho de 1839 — Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1908) foi quem se sobressaiu e é, até hoje, considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira no mundo todo.

De acordo com Carvalho (2010), trata-se de “[...] um autor de projeção nacional, símbolo maior da literatura brasileira” e ainda afirma que MA é “Senhor de uma prosa concisa e elegante”. (p. 11). O que atribuiu valor a MA foi o olhar lançado sobre a realidade psicológica de suas personagens, fato este que ainda não ocorria na literatura. É isto que torna sua literatura até hoje atual.

Inserido no que consideramos o realismo, MA faz uma investigação sobre a realidade humana, sobre as mazelas da convivência em sociedade e sobre o que experimentamos ao nos depararmos com a dúvida, a solidão entre

outros sentimentos. MA em suas obras mostrou que a realidade em si pode ser sim o objeto da arte, neste caso a literatura.

Ainda sobre este realismo, é possível destacar o que Bosi (2006, p. 178) nos fala sobre os níveis de desdobramento da estética realista permeada no Brasil. De acordo com o autor, tratam-se de dois níveis, o *ideológico* e o *estético*. No nível ideológico as relações ligadas ao determinismo estariam em foco. Não nos atentemos a este nível. Atentemo-nos ao nível estético, no qual

[...] o próprio ato de escrever é o reconhecimento implícito de uma faixa de liberdade, resta ao escritor a religião da forma, a arte pela arte, que daria afinal um sentido e um valor à sua existência cercada por todos os lados. O supremo cuidado estilístico, a vontade de criar um objeto novo, imperecível, imune à pressões e aos atritos que desfazem os tecidos da história humana, originam-se e nutrem-se do mesmo fundo radicalmente pessimista que subjaz à ideologia do determinismo. (BOSI, 2006. p. 178).

Sendo assim, podemos afirmar que a escrita de Machado vai ao encontro do que diz Bosi (2006). Ao criar Bento, por exemplo, adentramos em um universo de profunda reflexão sobre a vida. Aires também insere o seu leitor em uma reflexão sobre a vida por meio da literatura, fazendo com que este leitor adentre às suas reflexões particulares e privadas contidas no MDA. A arte está aqui refletindo a vida e esta reflete então, a arte, tornando vida e literatura interligadas.

A obra DC (1899) de MA é analisada sob diversas vertentes na literatura. Algumas vezes, o foco é o narrador, outras a figura do leitor, as personagens, o tempo ou o espaço. Há ainda quem focalize seus estudos no tão discutido final do romance: a famosa e não decifrada traição de Capitu. Vale dizer que a traição, do ponto de vista estético está muito bem resolvida e apresenta sim forma clara: por meio da incógnita final, perpetua-se o perfil frágil, indeciso, psicológico e social de Bento Santiago.

Feitas essas ressalvas, vale dizer que entramos neste campo visualizando as pesquisas já realizadas sobre essa temática. Ainda de acordo com Rocha (2013)

Machado consegue ir além do modelo do leitor-intérprete, mesclando dois tipos de leitura: pré e pós-romântica. Tudo se passa como se o texto disseminasse pistas que comprometessem a estabilidade semântica do enunciado. Desse modo, através do recurso tão simples que quase não se percebe, o leitor-intérprete recebe um

piparote definitivo e repentinamente se encontra sem função. Assim como o defunto autor, ele precisa reinventar-se. (ROCHA, 2013. p. 292)

É reinventando-se que o leitor participa da construção de sentido da obra e assim torna-se parte fundamental do texto. Ainda de acordo com o mesmo autor: “No caso da literatura machadiana é preciso ir, mas, sobretudo, voltar, no vaivém ininterrupto entre épocas, marca principal do delírio inaugurado pelas *Memórias Póstumas*.” (p.191).

Falar sobre o autor de *Memórias Póstumas* (2010) e buscar algo até hoje não vislumbrado é desejo dos estudiosos desta temática. A vontade de todo pesquisador é com certeza escrever algo novo à luz de uma teoria que não tenha sido desbravada, porém, quando se trata de Machado de Assis, tal feito torna-se quase impossível.

Nós, nesse trabalho de pesquisa, sob os bons augúrios bakhtinianos, não vamos trilhar caminhos de busca incessante por originalidade. O que buscamos compreender é a linguagem de MA e entender assim, o que cabe ao leitor no processo de criação literária. Rocha (2013) afirma que a leitura é um processo que envolve inúmeros elementos e que este processo deve entender “[...] a explicitação do ato de leitura como gesto autoral de uma escrita dos olhos anterior ao correr da pena.” (p. 18).

Isso muito nos diz sobre o papel ativo do leitor implícito das obras de MA. Em alguns momentos, pensamos que a função do leitor é solucionar problemas dentro do enredo da obra, quando muitas vezes é a indeterminação parte primordial da leitura. De acordo com Rocha (2013)

O leitor de *Dom Casmurro* não tem como saber se Capitu e Escobar foram ou não amantes: em alguma medida, é como se Machado produzisse um texto no qual a indeterminação do ciúme contaminasse o ato de leitura. (ROCHA. 2013. p. 14).

É nesse momento que a participação do leitor implícito e figurado torna-se primordial. De forma ativa, o leitor participa da construção de sentido da obra literária que, por meio da linguagem, possibilita a este leitor compreender que é a indeterminação do final somada ao ciúme que permeia toda a obra o grande ônus da narrativa.

Ainda sobre a figuração do papel do leitor, Rocha (2013) diz que não se trata de um universo monocromático o universo criado por Machado, mas sim um universo de convocação ao leitor para participar desse processo de colagem literária

O leitor, grave ou frívolo, não consta mais com a facilidade de um universo monocromático. Articula-se assim uma nova ficção de leitura. Machado não somente se configura como leitor irreverente da tradição, como também convoca o público a participar da construção ficcional, através do desenvolvimento de uma técnica de leitura que possui na colagem o procedimento definidor. Trata-se de leitura-colagem, procedimento fundamental para que se aprecie a forma literária propriamente machadiana. (ROCHA, 2013 p. 269).

Sendo MA um leitor aplicado e dedicado ao ato de guardar na memória o que leu, compreendemos suas técnicas de colagens no processo de escrita. MA seleciona a linguagem para convocar seus leitores a contribuir com o processo de construção ficcional, atribuindo sentido ao que leem, realizando o que Rocha (2013) nomeia como leitura colagem.

Então, como apreender o sentido de texto? De acordo com Rocha (2013) “*Dom Casmurro* é a obra prima da literatura machadiana, uma vez que a determinação do sentido é definitivamente transferida ao leitor. E, no entanto, não é possível determiná-lo de maneira inequívoca.” (ROCHA. 2013. p. 313)

Já em MDA, os direcionamentos ao leitor ocorrem de forma mais contida. Aires toma muito cuidado e tenta o tempo todo ser imparcial com o leitor, usando essa pretensa neutralidade como estratégia de credibilidade junto ao leitor, validando assim a sua versão das histórias contadas. Sendo assim, o leitor de MA deve ser cauteloso ao transitar pela sua literatura.

Para tanto, propomos também algumas aproximações teóricas entre as categorias de leitor postas em Umberto Eco (2009) tais como: leitor modelo, leitor empírico, de modo a que possamos propor a existência de uma categoria ausente/presente de leitor em Bakhtin (2010ab) perpassando pela categoria de autor intérprete e leitura colagem de Rocha (2013).

Bakhtin não enuncia textualmente a categoria teórica do leitor propriamente dita, porém, o dialogismo, como veremos adiante, faz prever a figura do leitor como participante do processo de construção textual, daí nossa

proposição de pensarmos uma noção teórica permanentemente presente/ausente no pensamento de Bakhtin.

Para orientar a pesquisa, colocamos algumas questões norteadoras que poderão ativar respostas ao que nos propomos aqui: Quais são os efeitos de sentido que a linguagem da obra produz no seu leitor? Esta linguagem subjetiva permite ao leitor caminhar de forma livre? Quais os caminhos (in)visíveis dentro da obra? Seria desavisado esse jogo da linguagem que MA coloca em seus narradores de modo a indicar caminhos ao seu leitor? Esses narradores conduzem a teia narrativa de forma satisfatória ou existe o papel de inferência de significado por parte do leitor?

Ainda sobre estes caminhos já outrora trilhados, podemos destacar o abrangente trabalho de Rocha (2013) intitulado *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Neste livro temos uma visão ampla sobre as técnicas utilizadas por MA no que diz respeito à arte de emular seu discurso, ou, em outras palavras, de intertextualizar sua produção, tanto com o universo lido e também internamente.

Rocha (2013) define como poética da emulação o resgate moderno de práticas retóricas que foram progressivamente abandonadas depois que o romantismo teve seu advento. (p. 11). O autor ainda acrescenta que em MA a poética da emulação ocorre com “esforço deliberadamente anacrônico, marca-d’água da literatura machadiana”.

Sendo assim, é possível dizer que não só nós visitaremos caminhos já outrora visitados, mas também MA, autor que passeou por alguns bosques antes de tornar-se o MA realista que homenageou vermes na primeira página de um livro.

Rocha (2013) mostra também o progresso, a evolução deste escritor que segundo ele evolui de *machadinho* leitor de *O Primo Basílio* para o Machado autor de *Memórias* (p.11), autor este que superou trejeitos estruturais da escrita para poder evoluir como escritor.

O autor cita ainda em seu livro grandes nomes da crítica literária tais como Alfredo Bosi, Roberto Schwartz e John Gledson, todos reconhecidos por possuírem amplas visões sobre a imensa e densa obra de Machado. Não é possível nos dias atuais falar sobre MA sem mencionar a abordagem desses estudiosos.

De acordo com Gledson (2006), apud Rocha (2013): “[...] para ter uma visão mais abrangente e profunda da obra de Machado, se faz necessário um exame de trabalhos (supostamente) menores, como, por exemplo, os que não foram reeditados pelo autor. (Gledson, 2006 apud Rocha 2013 p. 9).

O autor diz ainda que

A ficção machadiana dialoga com sua circunstância e, ao mesmo tempo, elabora uma forma nova de entendê-la. Os dois gestos são um só, e cabe preservar o trânsito entre as duas dimensões. Não vejo outro modo de estar à altura da complexidade do *sistema literário Machado de Assis*. Machado aprendeu a lidar ironicamente com a condição periférica, através de um modelo de relacionamento com a tradição, cujo eixo é a oscilação produtiva entre extremos. Ele anunciou esse método em mais de uma ocasião, porém, como era de seu feitio, obliquamente. (ROCHA, 2013. p. 340).

É possível, então, pressupor que para se tornar um grande estudioso de Machado é preciso considerar não somente os clássicos que são alvos de maior crítica e sim considerar a evolução cronológica que suas obras revelam. Ocorre, segundo o autor, o amadurecimento do escritor e tal amadurecimento é possível vislumbrar pela forma como seus narradores entrelaçam seus enredos de modo a torná-los mais importantes que finais fechados, proporcionando possíveis dualidades de sentido e interpretação ao final da leitura, entre outros aspectos.

Sobre essa mesma temática da obra de Machado, Silviano Santiago em sua obra *A Retórica da verossimilhança* (1978) afirma que

Já é tempo de se começar a compreender a obra machadiana como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente. (SANTIAGO, 1978 apud ROCHA 2013).

Destacamos da fala de Santiago o aspecto recriador sempre presente na produção de MA. Sua capacidade de emular autores de outros tempos e lugares deu a ele a habilidade necessária para escapar do rótulo de escritor de província.

Para este trabalho procuramos realizar a leitura de textos do Machado contista, cronista, romancista, crítico literário, entre outros gêneros pelos quais o autor transitou. Somente assim acreditamos ser possível tentar compreender

as técnicas e estratégias literárias do autor, nas obras aqui analisadas com maior afinco, assim como sua evolução cronológica.

Rocha (2013) nos diz ainda que não foi somente no período considerado como realista que o diálogo se tornou presente, mas já nos contos de meados de 1870. Nas palavras do autor

Um conto como “Miss Dollar”, de 1870, publicado na primeira coletânea do gênero, *Contos Fluminenses*, lançada no mesmo ano, possui uma tematização extremamente rica do papel do leitor. O texto discute formas variadas de recepção; daí as constantes e provocadoras adjetivações: “leitor superficial” (II, 28), e até mesmo o “leitor grave” (II,32), consagrado na futura nota “Ao leitor” das *Memórias Póstumas*. Esse apelo ao leitor também se encontra no poema narrativo “Pálida Elvira”, saído em *Falenas*, em 1870. (ROCHA, 2013. p. 19).

Neste trecho citado por Rocha (2013), o diálogo com o leitor aparece de forma clara: “Leitora amiga” (p. 19) pressupondo que os leitores de tal passagem seriam do sexo feminino e instigando esta leitora a adentrar ao universo de uma “tarde esmaída e pensativa” (p. 19). Os diálogos com o leitor também fazem parte dos elementos narrativos que sofreram evolução na obra de MA.

Outro fato que vale salientar aqui é que, de acordo com leituras realizadas por nós para um mapeamento das aparições do diálogo direto com o leitor e também de acordo com Rocha (2013), já em 1865 em “Confissões de uma viúva moça”, texto acoplado à obra *Contos Fluminenses* posteriormente, ocorre um movimento similar aos propostos acima sobre o papel do leitor e o diálogo com ele.

Rocha (2013) aborda na sua Poética da emulação também aspectos que outros teóricos e críticos da literatura já antes abordaram e resolveram. Roberto Schwarz é um deles. De acordo com Rocha (2013)

A contribuição do autor em *Um mestre na periferia do capitalismo* tornou obsoleta uma tradição crítica que insistia em assimilar o pretenso absenteísmo machadiano como marca de sua visão do mundo e de sua literatura. A obra de Schwarz ilumina a presença dos impasses da sociedade brasileira nas entrelinhas do texto machadiano, mesmo em sua estrutura profunda. (ROCHA, 2013. p. 31).

O autor ainda retifica que na obra sobre a emulação segue outras vias de pesquisa, localizando-se à margem das bibliotecas. Ainda sobre a opinião crítica de Schwarz, Rocha apresenta na introdução de um de seus capítulos o seguinte trecho

A descontinuidade entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a literatura apagada da primeira fase machadiana é irrecusável, sob pena de desconhecermos o fato qualitativo, afinal de contas a razão de ser da crítica. Mas há também continuidade rigorosa, aliás mais difícil de estabelecer. (SCHWARTZ (1998) apud ROCHA (2013)).

A partir disso, concordamos que o não conhecimento sobre a distância entre um período de escrita e outro em MA tornou-se inviável para os leitores assíduos de MA. É a passagem por esse período de evolução refletido na narrativa que torna a literatura machadiana digna de reconhecimento nos âmbitos de perspectiva, forma e conteúdo.

DC, uma das obras analisadas nesta pesquisa, é até hoje discutida quanto ao seu desfecho aberto, como já visto anteriormente. Sobre este final e sobre as narrativas do período considerado como maduro de MA, Ivan Teixeira em sua obra *Apresentação de Machado de Assis (1987)* nos diz que

As narrativas maduras de Machado de Assis não apresentam uma estória conclusa, que pudessem agradar pela intriga, como as da primeira fase. Não explicitam tampouco o problema que abordam ou a conclusão a que chegam. O significado delas dependerá sempre da interpretação do leitor. (TEIXEIRA, 1987 apud ROCHA, 2013, p. 33)

Desse modo é possível afirmar que o significado das obras literárias depende não só da interpretação do leitor, mas sim, desta em intersecção com as diretrizes que o próprio texto apresenta ao leitor. O final de DC é um dos mais discutidos em toda a literatura universal. A questão é levantada, pois o narrador dá subsídios ao leitor tanto para uma resposta favorável à crença no adultério de Capitu, quanto para uma postura não favorável. Alguns leitores tem certa dificuldade em aceitar que a indeterminação seja a chave para a compreensão da obra.

Além disso, a postura adotada pelo narrador da obra é a de que esta é apenas mais uma história sem muita importância que será narrada deixando por parte do leitor e de sua construção todo o significado presente na narrativa.

O construto final, então, é resultado de uma articulação sofisticada entre texto e leitor.

Porém, esta pretensa autonomia do leitor, como sendo uma concessão do narrador machadiano é questionável. A história não é narrada como algo sem importância para o narrador protagonista. Trata-se de um piparote na cultura, na literatura romântica e realista que até então apresentava a morte como única solução moral para a mulher adúltera.

Ainda assim, devemos pensar que o sentido do texto nunca deixa de estar no próprio texto literário. Ainda que se dê liberdade ao leitor, é uma liberdade vigiada, conduzida pelo “roteiro” implicitamente proposto pelas estratégias narrativas conscientemente postas em funcionamento pelo autor, o arquiteto por trás de toda a catedral discursiva que é o texto, incluído aí o seu narrador e suas características pessoais. O autor, como arquiteto maior dessa obra, zomba do leitor enquanto o embaraça nas tramas da linguagem, fazendo-o crer que é livre para traçar seu próprio caminho.

Outros críticos também reconhecem o teor valorativo da obra de MA. August Meyer em sua obra “De Machadinho a Brás Cubas” (2004) apud Rocha (2013) diz que

Só quando desceu ao fundo de si mesmo, para desenganar-se, Machado conseguiu criar obra digna do seu gênio, ou se preferem, do seu demônio, o *daimon*, que se agitava dentro dele, sem que o soubesse, ainda em estado fetal ou dormitivo, mas a contar de certo momento, já bicando a casca do ovo para sair cá fora à luz do dia, que o sol nasce para todos... (MEYER (2004) apud ROCHA (2013) p. 91).

Rocha (2013) também argui sobre esta mesma temática da qualidade em MA

O mero louvor condena Machado ao papel tímido de fundador da Academia Brasileira de Letras, funcionário exemplar, bom amigo, ainda melhor marido, cidadão ímpoluto. E, para o bem ou para o mal, ele foi tudo isso. No entanto, ele também foi o autor de romances que ainda hoje nos desafiam. O criador acerca do Brasil, do mundo e de nós mesmos. O cronista cuja prosa e argúcia seguem sem paralelo. (ROCHA, 2013. p. 123).

Dentro destas obras de alto valor desafiador estão certamente DC e MDA. Cada uma com suas particularidades – uma desafia o leitor a construir sentido, desamarrar fechamentos dúbios, a outra desafia o leitor a antever a

dissimulação do discurso moldado e polido de um narrador ciente do fino crivo de seus leitores.

De acordo com Cruz (2009) apud Rocha (2013) o que se denomina como MA leitor também está presente em suas obras. A arte de emular, de copiar, de ser discípulo e aluno dedicado era também dominada pelo autor

Encerrada a volta às origens, é preciso abandonar os gregos da Antiguidade para acompanhar os cariocas do século XIX e ver como discípulos de Isócrates, Aristóteles e Cícero aplicam os ensinamentos recebidos. [...] Se caminhar pela Rua do Ouvidor ou pela Praia do Botafogo, o leitor certamente irá deparar com alguns alunos aplicados. (Emulação. p. 152).

Cândido (2004) apud Rocha (2013) também é um dos críticos que dedicou muito de seu tempo e conhecimento a MA. Nas palavras do autor

O que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica. [...] Curiosamente, este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda do nosso século, que também procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade. (CANDIDO (2004) apud ROCHA (2013) p. 211)

Machado faleceu em 1908, ano em que publicou MDA. Candido escreve em 1995 (primeira versão) sobre a modernidade e contemporaneidade da obra de MA; Rocha reflete em 2013 sobre tal grandeza e nós dissertamos em 2016 tentando esmiuçar ainda mais suas narrativas considerando-a ainda portadora de teor contemporâneo.

Candido (2004) reflete também sobre o não fechamento da obra de MA em seu período pós “crise dos 40”

Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos. E o mais picante é o estilo guindado e algo precioso com que trabalha e que se de um lado pode parecer academismo, de outro sem dúvida parece uma forma sutil de negaceio como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor. Estilo que mantém uma espécie de imparcialidade, que é a marca pessoal de Machado, fazendo parecer duplamente intensos os casos estranhos que apresenta com moderação despreocupada. Não é nos apaixonados naturalistas do seu tempo, teóricos da objetividade, que encontramos o distanciamento estético que reforça

a vibração da realidade, mas sim na sua técnica de espectador.
(CANDIDO, 1995. p. 76)

Este trecho vai ao encontro das duas narrativas analisadas nesse trabalho. Em DC temos o final – não somente ele, mas os perfis de Capitu e Bento também - com múltiplas possibilidades de interpretação e repletos de ambiguidade. Em MDA, a perspectiva de que o narrador parece rir de certa forma do leitor cabe de forma perfeita. O ato de pensar, repensar, esperar, analisar para escrever o que deve ser contado ao leitor pode ser visto com ironia, afinal, qual versão da história o leitor terá acesso? A versão real ou a que o narrador intenta em passar de forma zombeteira ao leitor?

Por meio desta breve explanação sobre os críticos de maior pertinência sobre a obra de MA buscamos passear por um número limitado de bosques no que diz respeito à obra machadiana. As obras literárias sempre vão suscitar inúmeras análises e aqueles que se propõem a adentrar esses bosques precisam (re)conhecer quem primeiro os percorreu, embora para esse momento nosso espectro tenha pouco alcance

2.1 UM APARATO SOBRE AS OBRAS

As obras de Machado de Assis, analisadas aqui são Dom Casmurro, livro publicado em 1899, primeiramente na forma de folhetim e posteriormente na forma de livro, e trata-se de uma obra de notória discussão até os dias de hoje. A outra obra analisada nesta pesquisa é Memorial de Aires. Está foi a última publicação de MA em vida em 1908, ano da morte do autor e foi publicada diretamente no formato de livro.

Estruturalmente falando, trata-se de obras muito distintas. MDA foi escrito sob a forma de diário e não possui especificamente um único enredo. A separação dentro dele se dá por dias, meses e horas - “20 de janeiro” (MDA, p. 255). Já DC se apresenta na forma de romance e possui 148 capítulos.

DC foi publicado no período que se considera como sendo a fase criativa de Machado. MDA Está inserido no que consideramos como o apogeu de maturidade do autor, alguns críticos apontam para uma possível referência à

vida pessoal de Machado, outros salientam uma visão descrente sobre tudo e todos e certo olhar sobre a abolição da escravatura. Fragelli (2007) nos diz que

A presença apagada da Abolição no *Memorial de Aires* tem dado margem à ideia de que Machado de Assis, em seu último romance, não trata de questões histórico-sociais, mas apenas de aspectos da vida íntima e particular. Para alguns, o recolhimento da obra a um ambiente doméstico idealizado, aparentemente desprovido de contradição, assinala uma reconciliação bem-vinda do grande escritor com a vida: acima do mundo e de seus conflitos, pleno de sabedoria e indulgência, o romancista finalmente se compraz com as verdades simples e universais do amor, da bondade, da família. Outros viram no confinamento do universo ficcional aos assuntos privados de um pequeno grupo de ricos uma confirmação do suposto desinteresse de Machado pelo movimento abolicionista e pelo fim da escravidão. De um modo ou de outro, atacado ou reverenciado, o *Memorial de Aires* costuma ser visto como um livro que dá as costas à sociedade e à história. (http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300010&script=sci_arttext. Acesso em 24/05/2014 as 23:54)

A polemização do processo de construção das obras de MA é recorrente e vai muito além das questões de teor comum, tais como “o que o autor quis dizer”. Trata-se de esmiuçar por meio da linguagem as intempéries textuais diante das quais o leitor é colocado para que possa prosseguir com a leitura.

3. DO FILÓSOFO DA LINGUAGEM

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 – 1975) insere sua produção e seu pensamento em um campo que podemos chamar de filosofia da linguagem. De acordo com Faraco (2009)

Bakhtin e seu Círculo têm já um lugar consolidado na história do pensamento linguístico. Apesar de todos os conhecidos percalços de sua trajetória, deixaram uma densa e rica contribuição de natureza filosófica que veio se somar às muitas outras que têm tentado, ao longo dos milênios, apreender o Ser da linguagem. (FARACO, 2009. p. 9)

Esta busca pelo todo da linguagem não iniciou com Bakhtin e nem terminou com os seus estudos. Podemos afirmar que os estudos realizados por Bakhtin e o Círculo³ deram origem a um novo tipo de diálogo teórico – o diálogo infindo, (Faraco, 2009. p. 10) no eixo da história.

Ainda de acordo com Faraco (2009)

Bakhtin [...] teve formação em estudos literários. Atuou como professor, embora sem vínculos institucionais (principalmente por problemas de saúde) até ser preso em 1929. Condenado a um exílio no Cazaquistão, só pôde encontrar um emprego permanente depois da Segunda Guerra Mundial, tornando-se professor de literatura do Instituto Pedagógico (depois, Universidade) de Saransk (Mordóvia), donde se aposentou em 1969, passando seus últimos anos de vida na região de Moscou, onde faleceu em 1975. (FARACO, 2009. p.14)

Esse foi o contexto de criação de muitas de suas obras. A Repressão do governo Stalin (1878 – 1953) e sua autocracia impediram que alguns de seus textos viessem antes ao conhecimento dos leitores, atrasaram outros, extraviaram outros mais. Mesmo assim, Bakhtin conseguiu tornar-se um dos mais importantes filósofos do século XX e seus estudos entraram para o hall dos debates de ideias em 1970. Assim se consolidaram as obras que embasam esta e tantas outras pesquisas que envolvem os estudos da linguagem.

Destacamos da vasta produção de Bakhtin as coletâneas em português da *Estética da Criação Verbal* (2010) e *Questões de Literatura e Estética: a*

³ Não temos nesta pesquisa a intenção de esmiuçar as problemáticas de autoria relacionadas ao Círculo de Bakhtin. Adotamos a forma Bakhtin por mantermos as referências de acordo com as publicações brasileiras, tentando sempre atribuir de forma correta as respectivas autorias.

teoria do romance (2010), uma vez que os conceitos de dialogismo e plurilinguismo com os quais trataremos mais diretamente estão desenvolvidos nos textos reunidos nestes livros.

O livro *Estética (2010)* traz como primeiro grande tópico – O Autor e a Personagem na Atividade Estética -, o qual aborda questões sobre o autor e a personagem, e a forma espacial desta, assim como seu todo temporal e semântico, não deixando de mencionar o problema do autor e da personagem, entre outros tópicos.

Bakhtin (2010a) aborda questões também sobre o romance de educação, abordando itens sobre o romance de viagens, provação e o romance biográfico. Porém, talvez um dos textos mais conhecidos desta obra seja *Os gêneros do discurso*, texto este que transita os campos do enunciado e da comunicação discursiva.

Já em *Questões (2010)*, Bakhtin aborda tópicos mais voltados à linguagem do romance e da literatura. Neste, os principais tópicos são sobre o problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, formas de tempo e de cronotopo no romance, da pré-história do discurso romanesco.

Seu principal capítulo neste livro para esta pesquisa é *O Discurso no Romance*. Neste, os tópicos abordados são: a estilística contemporânea e o romance, as diferenças e semelhanças entre o discurso da poesia e do romance, o plurilinguismo no romance, quem é a pessoa que fala no romance, entre outros.

As análises não são apenas do ponto de vista formal. Bakhtin transcende as ideias dos formalistas e traz então ao papel originalidade e profundidade. O estudo da linguagem se dá no campo da realidade viva e inacabada, construindo os discursos por meio das interações destes com o que os envolve e rodeia.

3.1 DOS PRINCÍPIOS DIALÓGICOS

Bakhtin é considerado um filósofo da linguagem e um de seus principais pensamentos está relacionado à perspectiva dialógica, ou seja, interacional da linguagem, que sustenta a premissa do diálogo como inerente ao ato

comunicativo. Tal dialogicidade de acordo com Faraco (2009) é apresentada em três dimensões diferentes

Todo dizer não pode deixar de se orientar para o “já dito”. Nesse sentido, todo enunciado é uma réplica, ou seja, não se constitui fora daquilo que chamamos hoje de memória discursiva; todo dizer é orientado para a resposta. Nesse sentido, todo enunciado espera uma réplica e – mais – não pode esquivar-se à influência profunda da resposta antecipada [...] todo dizer é internamente dialogizado: é heterogêneo, é uma articulação de múltiplas vozes sociais [...] é o ponto de encontro e confronto dessas múltiplas vozes. (FARACO, 2009. ps. 59 – 60).

Sendo assim, partimos da premissa de que as linguagens e vozes presentes na obra literária estão em constante diálogo e de que estes são construídos pelos usos dos mais variados gêneros, tanto primários quanto secundários.

3.2 BAKHTIN SOBRE O ROMANCE

Mikhail Bakhtin (1885 – 1975) dedicou sua vida à filosofia da linguagem, mais especificamente da linguagem em uso – do processo de interação entre os sujeitos. Bakhtin pesquisou e escreveu muitos textos sobre o agenciamento de linguagem que compunha a literatura. Dentre todos os gêneros literários, o que mais chamou a atenção do autor foi o romance, por se tratar de um gênero plurilíngue em sua composição.

É possível notar certo amadurecimento no que diz respeito às teorias de Bakhtin vislumbrando cronologicamente suas obras. O Bakhtin de 1920 não é o mesmo de 1963. O filósofo que começou falando de atos de fala responsável chega ao final de sua obra teorizando sobre o romance polifônico em Dostoiévski (segunda versão da obra em 1963).

Sobre o romance, Bakhtin (2010b) nos diz que

O romance não apenas não dispensa a necessidade de um conhecimento profundo e sutil da linguagem literária, mas requer, além disso, o conhecimento das linguagens do plurilinguismo. O romance requer uma expansão e aprofundamento do horizonte linguístico, um aguçamento de nossa percepção das diferenciações sócio-linguísticas. (BAKHTIN, 2010b, p.163).

Então, de acordo com o autor é necessário um conhecimento da linguagem utilizada na literatura e todos os agenciamentos plurilinguísticos da linguagem para que se torne possível compreender o romance em sua dimensão completa. Além disso, de acordo com o autor

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco e isso é caracterizado como plurilinguismo social. (BAKHTIN, 2010b, p. 74)

Para o autor uma das características mais significativas no que diz respeito ao romance é o pluridiscorso. Bakhtin, em outro momento, afirma que o pluridiscorso presente na obra não é simplesmente colocado nela sem uma finalidade previamente definida, nas palavras de Bakhtin (2010)

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 2010b. p.106).

Ou seja, esse pluridiscorso traz incutido em si ideologias, opiniões, vozes, críticas e concordâncias. Isso faz com que esse pluridiscorso tenha as mais variadas significações e atue de forma articulada no romance, ajudando a passar ao leitor a intenção autoral.

Segundo Bakhtin (2010b), “o plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor.” (BAKHTIN, 2010, p.127). A escolha de certo discurso ao invés de outro traz a intencionalidade do autor ao realizar essa escolha sempre levando em consideração o momento e o contexto discursivo no qual ele se insere.

Em DC, em um momento da adolescência lembrada, depois de receber a notícia de que não teria aulas de Latim numa tarde, devido à condecoração do Padre Cabral, seu professor, a Protonotário Apostólico, e, lembrando-se de seu primeiro beijo com Capitu ocorrido pouco tempo antes, Bentinho vai “ter

com Capitu” (DC, 2009, p. 81) a fim de saber se sua mãe havia percebido algo sobre o momento do beijo.

Então, temos a seguinte narração

Era ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la... Idéia só! idéia sem braços! Os meus ficaram caídos e mortos. Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do *Cântico* um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca.” E pelo que respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o vers. 6.º do cap. II: “A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois.” Vedes aí a cronologia dos gestos. Era só executá-la; mas ainda que eu conhecesse o texto, as atitudes de Capitu eram agora tão retraídas, que não sei se não continuaria parado. Foi ela, entretanto, que me tirou daquela situação. (ASSIS, 2009, p. 81).

O narrador nos diz que no momento desta ação não conhecia o texto que compõem os Cânticos “Não conhecendo a lição do Cântico” (ASSIS, 2009, p. 83). Não podemos esquecer desde já que o momento da narração se dá muito tempo depois, quando este mesmo narrador já passou pelo seminário. Nesse momento, o narrador insere o discurso bíblico usando-o para ironizar e de certa forma poetizar o fato de que não sabia o que fazer com Capitu naquele momento. O discurso da religião serve para revelar seu amor, seu desejo e sua inocência, valores perdidos ao longo da sua experiência de vida.

3.3 O TODO DA PERSONAGEM

Neste momento da pesquisa, um adendo rápido torna-se necessário. Esse adendo é sobre o que Bakhtin (2010a) nos fala sobre o *todo da personagem*. Bakhtin (2010a) estabelece as categorias de autor e personagem e diz que a exotopia do criador com sua criatura é permitida pela separação tempo - espaço - valores. Nas palavras do autor

Daí decorre diretamente a fórmula geral do princípio que marca a relação criadora, esteticamente produtiva, do autor com o herói, uma relação impregnada da tensão peculiar a uma exotopia — no espaço, no tempo, nos valores — que permite juntar por *inteiro um* herói que, internamente, está disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético; que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo *até torná-lo um todo graças ao*

que lhe é inacessível, a saber, a sua própria imagem externa completa [...] (BAKHTIN, 2010a, p.83.)

Entende-se então a exotopia dentro do processo de criação denominado como romance como esse distanciamento, esse excedente de visão que permite ao autor ver seu construto de fora sendo então o personagem um recorte na boca do narrador.

Ainda sobre o conhecimento do autor sobre esta personagem, Bakhtin (2010a) nos diz que

[...] o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam [...] (BAKHTIN, 2010a. p. 3).

Por esse motivo o leitor não pode realizar uma leitura desavisada das obras esquecendo que o narrador em primeira pessoa atua orquestrando toda a trama narrativa. O leitor está diante de um narrador em primeira pessoa – principalmente em DC que pode ser considerado como narrador “não confiável”, pois este manipula o discurso em seu benefício direcionando tanto a narrativa quanto o olhar do leitor na direção que achar mais conveniente.

É preciso lembrar sempre que esta manipulação não é absoluta e que o leitor empírico varia em capacidade. As convenções e os hábitos a que está afeito o leitor empírico, assim como suas práticas de leitura possibilitam interpretações não previstas pelo autor modelo, criando assim possibilidades de significação não previstas pela arquitetura textual previamente desenhada para um leitor modelo, fugindo ao conceito de leitor modelo sem necessariamente ferir o pacto de leitura.

3.4. DA SUBVERSÃO DOS DISCURSOS E TENSIONAMENTO DA FORMA

Em ambas as obras de MA analisadas nesta pesquisa é possível perceber a subversão dos discursos realizados pelos narradores. Entendemos como subversão o momento em que na voz de um personagem o leitor consegue visualizar um discurso retirado de seu contexto habitual e utilizado

impregnado de intenções locutórias visando comumente convencer o leitor de algo.

Em DC, os gêneros que mais são subvertidos são os gêneros religioso e político, pois são estes os contextos nos quais o narrador transita durante sua vida. Por exemplo, num dado momento da narrativa, José Dias pede para ver Ezequiel, o filho do casal Capitu/Bento. O discurso dele se dá de “modo bíblico” como o próprio narrador nos mostra em suas reflexões intercaladas com a narração da história:

José Dias pediu para ver o nosso “profetazinho” (assim chamava o Ezequiel) e fez-lhe as festas do costume. Desta vez falou ao modo bíblico (estivera na véspera a folhear o livro de Ezequiel, como soube depois) e perguntava-lhe: “Como vai isso, filho do homem?” “Dize-me, filho do homem, onde estão os teus brinquedos?” “Queres comer doce, filho do homem?” – Que filho do homem é esse? perguntou Capitu agastada. – São os modos de dizer da Bíblia. – Pois eu não gosto deles, replicou ela com aspereza. – Tem razão, Capitu, concordou o agregado. Você não imagina como a Bíblia é cheia de expressões cruas e grosseiras. (ASSIS, 2009. p. 212).

No contexto da memória de Bentinho, parece-nos que dizer “filho do homem” atribui um sentido de bastardia a Ezequiel. Filho do homem, não filho do “Deus Bento Santiago”, já que em outros momentos do romance o narrador se compara a um Deus.

Toda essa aplicação do discurso religioso nestas falas, de maneira a referir-se por meio dele ao filho de Bentinho – levando em consideração que todas estas falas são criadas por Bentinho, dão uma valoração a esta criança, que era tão almejada pelo casal.

No momento desta narrativa de memória, o narrador intercala a “contação” dos fatos e suas reflexões, justificando a forma de Ezequiel ser chamado por ele: “profetazinho” e explicando que José Dias havia folheado o livro de Ezequiel da Bíblia.

O narrador é ativo em relação à linguagem e a utiliza de forma a atuar de acordo com a sua intenção. O uso irônico, subvertido e um pouco amargurado do gênero religioso permeia todo o romance e é parte da estratégia narrativa que o constitui.

Reiterando - entende-se por subversão as inúmeras vezes em que Bento retira um discurso do seu contexto original e subverte o seu sentido

primeiro, como por exemplo, o bíblico citado acima, o qual faz parte do contexto e meio religioso. Bento o subverte para convencer o leitor, com quem está em processo de interação, no sentido de passar uma ideia que contraria o sentido original que o discurso tem no contexto religioso para que este discurso o ajude a formular uma ideia dando suporte e credibilidade ao que está dizendo.

Já em MDA, não ocorre o que entendemos em DC como subversão discursiva, afinal a forma de diário é mantida do início ao fim. O que ocorre é um tensionamento dos limites do gênero, quando, por exemplo, Aires dissimula e prevê para um gênero conhecido por não conter leitores em hipótese alguma, uma possibilidade de leitura e reflexão.

A aparição de MA em seu Prefácio, criticando a “[...] forma de diário que tem” (p. 245) e advertindo ao leitor que a qualidade desta obra é questionável dá início a uma narrativa de constantes solicitações ao leitor de que este participe de forma ativa e reflexiva desta obra.

Aires reflete sobre a possibilidade da viúva passar do estado de viúva a enamorada. De forma metafórica e irônica, faz com que o leitor reflita sobre a viuvez e de certa forma opine dentro das reticências postas

A descrição que ela me fez da impressão que teve lá fora com a entrada da primavera foi animada e interessante, não menos que a do inverno com os seus gelos. A mim mesmo perguntei se ela não estaria destinada a passar dos gelos às flores pela ação daquele bacharel Osório... Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito. (ASSIS. 2003. p. 290)

Nas reticências colocadas, cabem os interlocutores - diário e leitor. O diário não assume forma personificada nesta obra da literatura, então, os momentos de interação e busca de opinião – favorável – induzem ao leitor a participação de forma ativa dentro da obra literária.

Há também outros momentos de participação do leitor, quando o narrador do Memorial não conta todos os fatos acontecidos

O assunto era velho e bom para atar conversa; aproveitamo-lo e chegamos ao desembarque, depois de trocadas muitas idéias e impressões. Confesso que as minhas não eram mais novas que o assunto inicial, e eram curtas; as dele tinham sobre elas a vantagem de evocações e narrativas. Não estou para escrever tudo o que lhe

ouvi acerca dos anos de infância e adolescência, nem dos de mocidade passados na Europa. Foi interessante, decerto, e parece que sincero e exato, mas foi longo, por mais curta que fosse a viagem da barca. (ASSIS, 2003. p. 310).

Não há necessidade de dissimular a escrita se ninguém irá ler o que você escreve. Não há motivos para pensar se estas ou não enfadando o leitor se não existe leitor. Tal interação torna mais clara a participação certa de um leitor deste diário.

3.5 POR QUE ESTUDAR O ROMANCE?

Dentro do universo da literatura é possível afirmar a existência de inúmeros gêneros, tais como o romance, o conto, a crônica, a novela, o poema, a fábula, a tragédia, entre outros. Diante de tamanha diversidade uma questão pode ser levantada: por que escolher o romance dentre todas essas possibilidades?

A justificativa se dá na complexidade do gênero dada pelo filósofo Bakhtin (2010b) quando este diz que

O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos estilísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas. (BAKHTIN. 2010b. p. 74) .

Neste trecho temos uma breve explicação sobre a complexidade do gênero romanesco. Porém, para que seja possível entender o que pensamos sobre o romance e entender toda a complexidade em caracterizá-lo como pluriestilístico, pluridiscursivo e plurivocal é necessário retomar os conceitos de gênero primário e gênero secundário deste mesmo filósofo.

Bakhtin (2010a) nos diz que os gêneros secundários têm como componente os gêneros primários de modo mais elaborado

Não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos [...]. [...] é de essencial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio

cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata, (BAKHTIN. 2010a. p. 263)

Pensando nesta reelaboração que acontece dentro dos gêneros e desse acoplamento e transformação de formas, Bakhtin (2010a) diz ainda que

Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. (BAKHTIN. 2010a. p. 263)

Então, não seria possível pensar o romance como um gênero terciário? Dentre os gêneros secundários citados acima, o gênero romanesco é o único que consegue reelaborar em sua forma inicial todos os outros secundários, seja mantendo o contexto de origem ou subvertendo-o.

Este gênero assume premissas dos gêneros primários e secundários definidos anteriormente por Bakhtin, criando um palco que permite pensar num agenciamento de gêneros que dá origem a um gênero mais elaborado e que demorou a se encaixar em uma esfera do discurso literário.

Pensamos o romance como gênero terciário por ser o único gênero que abrange elementos do primário e do secundário, sendo assim, configurando um movimento de enquadramento para os gêneros que o compõem. O romance não é a realidade, embora se valha da realidade da linguagem para a sua realização; a arquitetura formal que enquadra os gêneros discursivos no romance é responsável pela ativação de sentidos pluridiscursivos para os gêneros e, em muitos casos, para a subversão dos gêneros como eles aparecem na realidade da língua. Essa “transfiguração” dos gêneros primários e secundários na arquitetura do romance é o que nos leva a pensar em um gênero terciário, uma vez que teríamos no romance uma “terceira camada” discursiva a considerar para a atribuição de sentido.

Sobre DC, Bosi (2006) nos diz que a narrativa de MA em DC não pode ser considerada dentro dos moldes existentes na época, assim como o romance quando este surgiu na literatura. Mesmo não se encaixando nas premissas do realismo, o autor consegue inserir-se de maneira a encaixar-se no contexto de seu tempo. Nas palavras do autor

A história de Bentinho e Capitu dispõe de narração mais encorpada; e o gosto de marcar as personagens secundárias, como o tipo superlativo de José Dias, dá-lhe um ar de romance de costumes que não destoa das referências precisas que nele se fazem à atmosfera e aos padrões do Rio nos meados do século. (BOSI, 2006. p. 192).

No caso do romance DC, poderíamos dizer que se trata de uma elaboração que toma vários elementos discursivos de outras modalidades narrativas e as ajunta para dar corpo ao relato do marido ciumento. Tal é o caráter do romance como gênero, nos termos em que Bakhtin o desenvolve, uma modalidade narrativa capaz de acionar vários gêneros das mais diversas esferas discursivas e tratá-las numa arquitetura formal específica, em cada caso realizado.

Para Bakhtin (2010b), o romance é um orquestrador de temas

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...]. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. (BAKHTIN. 2010b. p. 74).

Nossa escolha pelo estudo do romance como modalidade narrativa justifica-se pela sua pluralidade; no caso das duas obras selecionadas para esta pesquisa já temos uma demonstração da variedade possível de engendramento arquitetônico que essa forma narrativa pode assumir, pois DC e MDA são ambos romances, mas se desenvolvem de forma muito variada, acionando diferentes esferas discursivas, cada um com seus propósitos próprios.

É na modalidade romance que a diversidade se revela, pelo agenciando de inúmeros discursos, subvertendo-os e engendrando a linguagem de modo a formar um dos campos de análise mais complexos e amplos dentro da literatura.

3.6 DIALOGISMO

O conceito de dialogismo permeia toda a obra de Bakhtin (2010a), e nos fala sobre a orientação do discurso. Nas palavras do autor

O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos [...] Tudo isso é discurso do outro [...] e este não pode deixar de refletir-se no enunciado. O enunciado está voltado não só para o objeto mas também para os discursos do outro sobre ele. No entanto, até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir. (BAKHTIN. 2010a. p. 300).

Sendo assim, é possível perceber que o dialogismo figura-se da seguinte maneira – o dizer do falante no momento do enunciado – oral e/ou escrito – orienta-se para o já dito anteriormente, sendo permeado de discursos de outros falantes. Nenhum discurso é inédito desde o discurso primeiro que foi o de Adão.

Além disso, para Bakhtin todo discurso tem a intenção de manifestar no ouvinte/interlocutor uma atitude responsiva, seja ela oral, escrita ou silenciosa. Quando enunciamos, esperamos uma resposta e isso diz muito sobre o teor do discurso enunciado.

Por fim, todo discurso é internamente dialógico, ou dialogizado, para utilizar os termos bakhtinianos. Todo discurso é composto por inúmeros outros que, no momento de enunciação, mesclam-se entre si para formarem o discurso que chegará até o destinatário. Nas palavras do autor

Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também aos subseqüentes da comunicação discursiva. Quando o enunciado é criado por um falante, tais elos ainda não existem. Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. (BAKHTIN. 2010a. p. 301).

Se formos pensar nos narradores das obras aqui analisadas, temos de forma clara em DC, um chamamento ao leitor. O discurso é construído de

modo a articular que a opinião do leitor seja concordante com a do narrador. Algumas vezes, o leitor é conduzido de forma direta

Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. **Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.** (ASSIS, 2009. p. 68, *grifo nosso*).

O leitor é convocado a participar da leitura e todo o processo de escrita é pensado para convocar uma atitude do leitor em relação aos eventos narrados. No trecho a seguir, Bento pretende ressaltar no leitor o sentimento de indignação. O Capítulo é nomeado como Abane a Cabeça, Leitor e fala sobre o fato de Capitu, ao tentar amedrontar Bentinho diante de sua ida ao seminário, falando do primeiro filho dela

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, como tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, com se fosse a primeira boneca. (ASSIS, 2009. p. 99).

O narrador não só conta a história, como indica ao leitor qual a reação esperada. O leitor deve abanar a cabeça. Tornar-se incrédulo com a atitude de Dona Capitolina. Todo o discurso é voltado ao leitor que aguarda de modo ansioso pela resolução do problema que é a ida ao seminário. É a indignação que se espera do leitor.

É possível perceber, depois da narração dos tempos de criança uma reflexão por parte do narrador já Casmurro. Ele nos conta o que sentiu, a certeza de uma separação eterna, não pelo fato de ter se tornado padre, mas pelo fato de Capitu ter se entregado a outro, tendo então gerado um filho.

Em Aires, todas as pausas, recomeços, retiradas de trechos, reflexões são voltadas ao leitor. Aires consegue polir o texto de modo a tentar receber do

leitor o menor índice de desaprovação. Todas as vezes em que o leitor lê a palavra papel, é chamado a uma reflexão

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia .Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. (ASSIS, 2003. p. 276)

Aqui, há a presunção de um leitor pós-morte. Um leitor que lerá o diário, caso o narrador faleça sem tempo de reduzir o diário a cinzas. Tal construção pressupõe um leitor que está ansioso com o contar de histórias ministrado por Aires e que é resultado do processo de não redução do diário a cinzas. Este narrador dá novamente um piparote no leitor, fazendo com que este participe depois do processo de confecção do livro já pronto.

Este outro a quem Bakhtin (2010a) se refere pode ser definido ou indefinido e possui papel de grande significativo dentro do processo de enunciação. Pensando na literatura, o escritor pressupõe um leitor e é para este que escreve, antevendo suas reações diante da leitura em curso.

Este discurso narrativo literário – mais especificamente nesta pesquisa o discurso de Machado de Assis, é em sua composição emulado, intertextual, soma de inúmeros outros discursos que vieram antes e que se misturam formando a narrativa, sendo assim dialógico. Em DC, discursos bíblicos, jurídicos e literários. Em Aires, discurso de Shelley, Dante e Goethe. É o discurso de outrem na fala de outrem.

Segundo Voloshinóv em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), considera-se também como ambiente de interação - o livro

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. **O livro**, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que

exercem influência sobre trabalhos posteriores, etc.). (BAKHTIN, 2006. p. 123, grifo nosso).

Sendo assim, temos aporte teórico para falar de literatura com Bakhtin ao nosso lado, pois este mesmo refletiu sobre o livro e sobre a literatura antes mesmo de teorizar sobre Dostoievski e o romance polifônico em totalidade. Ainda sobre o livro e a leitura o autor diz que

Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 2006. p. 123)

Tudo é posto na linguagem, tudo acontece na linguagem e por meio dela. É a linguagem que, quando engendrada e costurada pelos mais variados discursos, torna-se palco de análise para inúmeros filósofos e pesquisadores que assim como nós, buscam entender seus efeitos.

Nas obras em foco neste trabalho, DC e MDA, a linguagem é permeada e entrelaçada por discursos dos mais variados gêneros. Tais gêneros são utilizados pelos narradores em primeira pessoa, os quais tentam convencer o seu leitor daquilo que contam. É por meio destes gêneros e da linguagem que um dos narradores tenta convencer o leitor de que foi traído e da culpa atribuída à sua amada, enquanto o outro tenta convencer que não se apaixonou por uma bela jovem formosa e que vive bem por não ter sido a opção que o coração desta escolheu.

Sobre o uso dos gêneros na composição do romance, Bakhtin (2010b), nos diz sobre a possibilidade e a multiplicidade que um romance pode trazer para o seu leitor

Introduz-se “linguagens” e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) – linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc., na verdade, isto ocorre principalmente nos limites da língua literária escrita e falada; além disso, na maioria dos casos, essas linguagens não são reforçadas por personagens definidos (heróis, narradores), mas são

introduzidas sob forma impessoal “por parte do autor”, alternando-se (sem levar em conta as fronteiras formais precisas) com o discurso direto do autor.” (BAKHTIN. 2010b. p. 116).

Em DC, está presente com muita frequência expressões do gênero religioso, afinal, é neste contexto que Bento passa a maior parte de sua vida. Também temos o gênero jurídico sendo utilizado na narrativa depois que o protagonista volta formado da Escola de Direito. O narrador tece sua teia narrativa indo ao encontro do contexto de seu personagem.

Por exemplo, em um momento da adolescência lembrada, depois de receber a notícia de que não teria aulas de Latim numa tarde, devido à condecoração do Padre Cabral, seu professor, a Protonotário Apostólico, e, lembrando-se de seu primeiro beijo com Capitu ocorrido pouco tempo antes, Bentinho vai “ter com Capitu” (ASSIS, 2009, p.81) a fim de saber se sua mãe havia percebido algo sobre o momento do beijo. Então, temos a seguinte narração

Era ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la... Idéia só! idéia sem braços! Os meus ficaram caídos e mortos. Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do *Cântico* um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca.” E pelo que respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o vers. 6.º do cap. II: “A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois.” Vedes aí a cronologia dos gestos. Era só executá-la; mas ainda que eu conhecesse o texto, as atitudes de Capitu eram agora tão retraídas, que não sei se não continuaria parado. Foi ela, entretanto, que me tirou daquela situação. (ASSIS, 2009, p. 81).

O narrador nos diz que no momento desta ação não conhecia o texto que compõem os Cânticos “Não conhecendo a lição do Cântico” (ASSIS, 2009, p. 83). Não podemos esquecer desde já que o momento da narração se dá muito tempo depois, quando este mesmo narrador já passou pelo seminário. Nesse momento, o narrador insere o discurso bíblico usando-o para ironizar e de certa forma poetizar o fato de que não sabia o que fazer com Capitu naquele momento. O discurso da religião serve para revelar seu amor, seu desejo e sua inocência, valores perdidos ao longo da sua experiência de vida.

Deve ser ressaltado que o autor articula esses gêneros. Quando escreve o romance já passou por todos esses períodos, porém, enfatiza e sobrepõe os gêneros de acordo com a velocidade e a situação que está narrando.

Em MDA, vemos uma grande valorização das relações afetivas entre os seres humanos, fato que em DC é sempre vinculado a certo interesse mascarado. Além desta valorização, temos também a forte valorização do casamento, instituição esta que em DC é associada à ascensão social.

Em MDA, temos um narrador cauteloso, polido e esperto. Narra fazendo uso de técnicas de mascaramento discursivo. Vivencia o fato, conta ao leitor o que vivenciou, porém só narra suas experiências do fato ocorrido depois que o crivo da sabedoria pode escrever o seu discurso, afinal, pensa em seu leitor o tempo todo, o que lhe tolhe a liberdade do discurso.

O narrador então, aprisionado ao seu interesse pelo leitor, perde a liberdade discursiva. Narrador e leitor, ambos prisioneiros do texto. Escrevem sempre pensando no leitor. Machado cria um leitor para a ficção que está criando e assim, aprisiona o texto aos moldes do leitor que cria.

Em alguns trechos também, o discurso vivido e narrado passa pela seleção do narrador Aires

O assunto era velho e bom para atar conversa; aproveitamo-lo e chegamos ao desembarque, depois de trocadas muitas idéias e impressões. Confesso que as minhas não eram mais novas que o assunto inicial, e eram curtas; as dele tinham sobre elas a vantagem de evocações e narrativas. Não estou para escrever tudo o que lhe ouvi acerca dos anos de infância e adolescência, nem dos de mocidade passados na Europa. Foi interessante, decerto, e parece que sincero e exato, mas foi longo, por mais curta que fosse a viagem da barca. (ASSIS. 2003. p. 310).

Neste trecho é possível perceber o pensar narrativo de Aires. Ele decide o que enfadará o seu leitor, o que é engraçado e interessante e principalmente o que não colocar no papel. Essa forma de previsão da postura do leitor permeia toda a obra e de certo modo determina a velocidade da narrativa e aprisiona e cerceia a liberdade discursiva do narrador.

Isto é linguagem viva, interação direta. Quando falamos, obrigatoriamente pensamos, polimos e escolhemos os melhores termos, os melhores fatos e ângulos a serem narrados. Estes contextos sociais trazidos

para a literatura tornam possível pensar nos paralelos da língua social. Sobre isso Bakhtin (2010b) diz que

O fenômeno da dialogicidades interna [...], em maior ou menos grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. [...] a dialogicidade interna só pode se tornar esta força criativa e fundamental apenas no caso em que as divergências individuais e as contradições sejam fecundadas pelo plurilinguismo social, apenas onde as ressonâncias dialógicas ressoem não no ápice semântico do discurso (como nos gêneros retóricos), mas penetrem em suas camadas profundas, dialogizando a própria língua, a concepção linguística do mundo (a forma interna do discurso), onde o diálogo de vozes nasça espontaneamente do diálogo social das 'línguas' (BAKHTIN, 2010b, p. 93).

Então, é possível pensar numa função social para o romance quando pensamos na linguagem nele contido como algo que nasce do social, do diálogo de línguas sociais.

3.7 PLURIDISCURSO

Outro conceito de enorme importância é o de plurilinguismo. Já o mencionamos indiretamente acima, porém, abaixo Bakhtin de forma mais explicitada inicia com a definição de pluridiscorso

O termo russo *rasnoriétchie* (lit. discurso [s] diferente [s]) e sua forma abstrata *rasnorietchívo* foram traduzidos respectivamente por *pluridiscorso*, *pluridiscursividade* quando se tornou necessário frisar a diferença com *rasnoiazítchie* (lit. [conjunto de] língua [s] diferente [s]). De uma maneira geral porém, e é este o sentido em que Bakhtin usa normalmente o termo, quando ele quer significar o conjunto de linguagens que compõe o discurso do prosador-romancista (BAKHTIN, 2010b. p. 107. N.d.T).

O romance pode congrega todos os gêneros que forem necessários à sua realização e a isso chamamos pluridiscorso. Neste trabalho, a análise do funcionamento do plurilinguismo no romance tem em vista uma melhor compreensão dos efeitos de sentido que o romance propõe.

Sendo assim, o romance tomado como um conjunto de vozes organizadas, de discursos primários e secundários reelaborados dentro e fora de seus contextos de origem caracteriza-se como fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal. De acordo com Bakhtin (2010b, p. 74) a estratificação interna de uma língua em cada momento de sua existência histórica, em cada contexto de uso é uma premissa indispensável do gênero romanesco.

Bakhtin (2010b), sobre o plurilinguismo, diz ainda que este se faz presente no romance de inúmeras formas

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). (BAKHTIN. 2010b. p. 75).

É dessa forma que o pluridiscursos se faz presente no romance. Essa multiplicidade de gêneros discursivos possibilita que ele se introduza no romance e, de certa forma, proporcione um universo de falar e línguas diferentes assim como é o mundo real no contexto de interação.

Bento faz uso do gênero religioso nas falas de vários personagens, o que é possível perceber quando nos conta sobre o pai de Escobar: “homem de fortes sentimentos católicos” (ASSIS, 2009, p. 116). Isso nos leva a refletir sobre a intenção de mostrar ou atribuir idoneidade e caráter ao personagem.

Num dado momento da narrativa, temos acesso à doença de Dona Glória, uma febre muito alta que teimava por não ceder. Sendo assim, ela pede a José Dias que vá buscar Bentinho no Seminário, pois não se perdoaria se não estivesse próxima ao filho num momento como este.

Chegando ao Seminário e falando por meias palavras o que se passava com a mãe, José Dias conduz o menino até a casa e, durante este caminho, Bentinho reflete sobre a morte da mãe ser uma possível quebra de promessa, sendo assim possível a sua saída do seminário. Depois de refletir sobre o “pecado” que havia cometido em pensamento, faz uso do discurso religioso para justificar-se:

Ouvi missa; ao levantar a Deus, agradei a vida e saúde de minha mãe; depois pedi perdão do pecado e relevação da dívida, e recebi a bênção final do oficiante como um ato solene de reconciliação. No fim, lembrou-me que a Igreja estabeleceu no confessionário um cartório seguro, e na confissão o mais autêntico dos instrumentos para o ajuste de contas morais entre o homem e Deus. (ASSIS, 2009, p. 140)

Parte-se do pressuposto de que Bento está perdoado de seus pecados e recebeu a relevação da dívida que acredita existir, afinal, fez tudo o que a igreja considera adequado e correto para a remissão dos pecados. No entanto,

o narrador adulto que retoma aquele momento em que o menino teria sido tomado pela culpa, já zomba dos dogmas e tem plena consciência de que a morte da mãe foi um desejo justificado por liberdade.

Outro ponto que se torna interessante ressaltar é o início da amizade e confiança em Escobar. Bentinho precisa abrir-se com alguém sobre o fato de não poder ser padre. Ao pedir o segredo de Escobar, diz ao amigo: “[...] e faço de conta que me confesso a um padre.” (ASSIS, 2009, p. 151). Ao que Escobar responde: “Se precisa de absolvição, está absolvido” (ASSIS, 2009, p. 151,). Ambos sabem que a “absolvição” não é válida, pois Escobar ainda não é padre, mas usam juntos e ironicamente o “poder” da palavra religiosa.

Durante um dos momentos de desespero de Bentinho para sair do Seminário, José Dias sugere ir até o Papa: “Quem tem boca vai a Roma, e no nosso caso é a moeda.” (ASSIS, 2009 p. 178). E então narra a cena a Bentinho

Considere o quadro, você beijando o pé ao príncipe dos apóstolos; Sua Santidade, com o sorriso evangélico, inclina-se, interroga, ouve, absolve e abençoa. Os anjos o contemplam, a Virgem recomenda ao santíssimo filho que todos os seus desejos, Bentinho, sejam santificados, e que o que você amar na terra seja igualmente amado no céu... (ASSIS, 2009, p. 179,).

Por meio deste trecho é possível perceber que existe todo um poder instaurado nas figuras católicas que é respeitado por todos. Dona Glória abdicaria então da promessa, pois afinal contra o Papa e suas ordens sua promessa se tornaria pequena, pois ele é um representante de Deus na Terra. É atribuída a José Dias uma fala da Bíblia, aquela em que Jesus instaura Pedro como o primeiro Papa, comparando Bentinho ao próprio Papa e lhe dando a mesma autoridade.

No decorrer do romance, morrem Dona Glória, José Dias e Ezequiel Albuquerque de Santiago regressa visitar o pai com a notícia da morte de Capitu. Os dois passam um tempo juntos até que, ao passo de seis meses. Ezequiel fala de uma viagem que gostaria de fazer com alguns amigos. Bento paga essa viagem, desejando no fundo a morte para o filho.

“Não houve lepra, mas há febres por todas essas terras humanas”. (ASSIS, 2009. p.251). Ezequiel falece de uma febre tifoide. Os amigos o enterram nas imediações de Jerusalém e escrevem uma inscrição em grego,

retirada do livro de Ezequiel da Bíblia: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação.” (ASSIS, 2009. p. 251). Mais uma vez o texto bíblico é contaminado com a memória amarga de uma possível e necessária traição.

Fazendo uso mais uma vez do gênero religioso, Bento se pergunta qual teria sido o momento da criação de Ezequiel ao que ninguém responde, pois o narrador já se encontra sozinho, necessitando ele mesmo crer que esteve certo ao condenar a mulher e o filho.

Finalizando o romance, o narrador intitula o último capítulo como “E bem, e o resto?” (ASSIS, 2009. p. 252). Mais uma vez, subvertendo o gênero religioso, Dom Casmurro diz “Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.” (ASSIS, 2009. 252 - 253).

Algo que podemos ressaltar neste trecho é que Bento assume um juízo de valor, uma determinada culpa sobre os fatos que aconteceram em sua vida. Tenta buscar uma explicação para tudo, ao que no momento seguinte, replica, dialogando com o leitor: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”. (ASSIS, 2009. p. 253).

Isso nos mostra, mais uma vez, as incessantes tentativas do narrador em conseguir explicar aos leitores e a ele mesmo os fatos que aconteceram em sua vida. Porém, neste momento da narrativa, já temos conhecimento de que ele não conseguirá, pois isto já foi esclarecido por ele no início da narrativa: “Pois senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. [...] mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS, 2009. p. 15).

Aires é um erudito, ao falar de assuntos políticos, tais como a abolição, ou de literatura, ele está usando outros discursos sim, mas ele sempre assume uma postura mediana, reflexiva, de um intelectual que avalia todos os discursos ao seu redor.

Aires trata todos os assuntos como matéria do seu “diário”. Ou seja, ele reduz temas grandiosos e relevantes à lógica do discurso de um diário. Num diário, o autor está completamente livre para o exercício de uma subjetividade absoluta, uma vez que tudo será destruído e nunca ninguém irá ler; quando

toca em assuntos de outras esferas discursivas que não a pessoal, Aires reduz esses assuntos a um ponto de vista muito subjetivo e particular, como acontece em um discurso subjetivo do gênero diário.

Por outro lado, Aires não deixa a característica maior do diário, que seria a confissão e a subjetividade absoluta tomar conta quando ele está em algum assunto verdadeiramente íntimo. Nesses casos, ele assume um discurso de outro gênero, que seria, por exemplo, a da conversa de salão, com a manutenção das pequenas hipocrisias, sem a honestidade de sentimento e atitude que seria de se esperar de um diário.

4. QUARTO PASSEIO: OS BOSQUES DA FICÇÃO

Neste capítulo, buscamos analisar um pouco da teoria de Umberto Eco (2009) apresentada no livro *Seis Passeis Pelos Bosques da Ficção*. Sendo assim, o que seriam esses bosques? Eco (2009) nos responde dizendo que faz uso do termo bosque como uma metáfora para se pensar o texto narrativo, afinal, um bosque é composto de caminhos no jardim que se bifurcam (p.12) assim como na literatura, o texto literário é composto de um palco de linguagem no qual múltiplos discursos se encontram.

Entendemos que a partir do momento em que se escreve ou se conta uma história exista um leitor. Esse leitor pode ser direto, indireto, real e presente ou apenas pressuposto ou imaginado. O que vale dizer é que esse leitor é parte importantíssima no processo de criação literária, afinal, os discursos se organizam e se orientam para essa entidade.

Eco (2009) nos diz que

[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. [...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho. (ECO, 2009. p. 9).

É possível, então, pensar na importância do leitor em todas as obras da literatura. Existem brechas e linhas que somente por ele podem ser construídas. Eco (1994) diz que a criação literária teria um problema se o texto tivesse que dizer tudo que o receptor precisa compreender por meio da leitura. Afinal, de acordo com o DC: “tudo se acha fora de um livro, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.” (ASSIS, 2009. p. 121).

Ao que diz respeito ao universo que abrange a categoria do leitor, os conceitos de Eco (2009) são esclarecedores. Os conceitos são – leitor modelo e autor modelo, leitor empírico e autor empírico.

4.1 LEITOR EMPÍRICO E LEITOR MODELO

De acordo com Eco (2009) os leitores empíricos diferem dos leitores modelos.

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um espetáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 2009. p. 14).

Sendo assim, é possível dizer que o leitor empírico é aquele que toma para si os elementos figurativos e fictícios do texto. Os leitores empíricos se encaixam, se assemelham e se identificam com os elementos narrativos trazendo a leitura para o seu pessoal, dificultando de certo modo a gama de possibilidades que a linguagem engendra.

Já a categoria de Leitor-Modelo, enunciada também por Eco (2009) trata dos *leitores ideais* de um texto. Eco (2009) analisa o leitor-modelo por meio de uma metáfora sobre o espectador de uma peça ou filme

Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (ECO, 2009. p. 15).

Sendo assim é possível perceber que o leitor modelo é aquele que realiza um pacto ficcional com o autor do texto, adentrando aos seus bosques de modo a caminhar de acordo com o que o autor espera. Esse leitor busca os efeitos de sentido da construção do texto dentro dele e não externamente, de modo pessoal.

O leitor modelo de Eco (2009, p. 16) é alguém que está ansioso para jogar. O leitor modelo deve observar as regras do jogo literário e não sobrepor as suas expectativas as expectativas do autor, narrador e demais leitores. No caso desta pesquisa, o leitor então caminha guiado pela mão do autor Machado de Assis.

4.2 AUTOR MODELO E AUTOR EMPÍRICO

De acordo com Eco (2009) é difícil identificar a entidade do autor-modelo. Eco justifica tê-lo nomeado assim para que seu leitor estabeleça um paralelo com a figura do leitor modelo. Eco afirma que essa entidade é mais um

estilo do que outra coisa. (p.21). Porém, mesmo em se tratando de um estilo claro e inconfundível, dizer que se trata de um estilo é pouco.

Eco (2009) diz então que

Leva-nos a pensar que o autor modelo, isolado em sua perfeição, “como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado, fora da existência, aparando as unhas.” Por outro lado, o autor modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 2009. p. 21).

É possível perceber que o autor modelo é um *conceito abstrato* por assim dizer, é o conjunto de estratégias narrativas e discursivas que o autor empírico faz uso no agenciamento de linguagem. O autor modelo cria para cada obra regras diferentes. Para cada livro um ritmo, uma estratégia. Enriquecido por detalhes, por minúcias, podemos dizer que o autor modelo é o estilo que o autor empírico adota em cada processo de criação.

O autor modelo e o leitor modelo acabam sendo entidades que se tornam claras uma para a outra no processo de leitura, de modo que uma cria a outra. Já o autor empírico é o autor que escreve o texto, a pessoa física, historicamente situada, no caso dessa pesquisa – MA é o autor empírico do texto, criando para si duas entidades autorais ficcionais – Dom Casmurro e Conselheiro Aires – as quais integram um universo ficcional que não é seu universo.

O autor-empírico muitas vezes é confundido com o autor modelo como se as opiniões no momento de construção da obra se fundissem, o que não é real sempre. O autor empírico pode e muitas vezes expressa opiniões dentro do universo ficcional, porém essas opiniões possuem os mais variados objetivos, nem sempre sendo a opinião do autor empírico.

Por exemplo, em DC temos uma obra que comporta a narração de toda uma vida. Em MDA, temos histórias que se encaixam no período de janeiro de 1888 a agosto de 1889. Não se pode deixar de destacar que dentro deste período ocorre um fato marcante dentro do país – a abolição da escravatura.

Em DC, a abolição não é mencionada. MA, como é de conhecimento geral era negro e existem inúmeras polêmicas sobre essa temática da abolição

e a vida de Machado. No MDA, ele manifesta-se sobre essa temática dizendo que

O ministério apresentou hoje à Câmara o projeto de abolição. é a abolição pura e simplesmente. Dizem que em poucos dias será lei. [...] Enfim aboliu-se. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sensação da reagente. Estava na rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral. (ASSIS, 2003. p. 280)

Essa é a opinião de Aires, autor modelo da obra. Não podemos afirmar com base em pressupostos de que as opiniões de ambos os autores se fundem. O tom da obra MDA é o tom da memória, fato este que se assemelha a DC, porém, existe uma diferença que é fundamental. Em DC, Bento utiliza-se do recurso da memória para escrever, memória está que segundo o próprio autor, não é confiável: “Não, não, a minha memória não é boa.” (ASSIS, 2009. p. 120).

Já em MDA, o livro é apresentado ao leitor em formato de diário, local onde as pessoas guardam suas memórias. Neste trecho Aires justifica a pena na mão pela incessante vontade de escrever e afirma que um dos recursos utilizados é o da memória:

Qual! não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel coisas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão. Venhamos novamente à notação dos dias. (ASSIS, 2003. p. 317).

Já em DC, o funcionamento do recurso da memória se dá na comprovação da veracidade dos fatos, em muitos momentos. Porém, a saudade corrosiva é sempre ativada pelas memórias de Bento

Outra vez senti os beijos de Capitu. 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. Outras tenho, vastas e numerosas, doces também, de vária espécie, muitas intelectuais, igualmente intensas. Grande homem que fosse, a recordação era menor que esta. (ASSIS, 2009. p. 77)

Sendo assim, não é possível associar o que está posto como obra ficcional com o que faz parte da vida e da opinião do autor empírico. O que podemos verificar aqui é que em ambas as passagens, o estilo saudosista se faz presente. Acreditamos também ser difícil afirmar que em uma obra o autor modelo adote apenas um estilo. Sua velocidade de narração e recursos linguísticos atendem ao que intentam em passar ao leitor, seja um sentimento ou uma informação que quer que seus leitores tomem por verdade.

5. QUINTO PASSEIO: CATEGORIA AUSENTE PRESENTE - O LEITOR

Dom Casmurro nos apresenta a história de um homem já idoso que resolve, na solidão de sua velhice, escrever um livro para tentar entender os fatos que aconteceram em sua vida e que o levaram a tal solidão. Escreve senhor de uma prosa concisa e meticulosa, tentando provar ao seu leitor que tudo está bem quando notoriamente em seu âmago a solidão o atormenta.

Vale ressaltar que o primeiro projeto de escrita de Bento não pode deixar de aparecer neste momento da pesquisa. Sua ideia principal e primeira era a escrita da *História dos Subúrbios*. Esta informação é concedida ao leitor pelo próprio narrador já no início de seu movimento narrativo

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios*, menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. 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, 2009. p. 16).

Esta é a ideia narrativa de Santiago – escrever a *História dos Subúrbios* pautada em documentos e datas e tal trabalho seria demasiado longo. Para reconstituir a ele e também ao leitor os fatos passados e os tempos que se foram, as sombras lhe dizem que pegue a pena e comece a escrita, a qual será em tom autoindulgente.

O narrador é Bento Santiago de Albuquerque, o qual recebe a alcunha de “Casmurro” em uma viagem de bonde ao centro do Rio de Janeiro, por ter dormido enquanto um rapaz recitava poemas e por ser calado e “metido consigo mesmo”. A alcunha dá nome ao seu segundo projeto de escrita, esse sim levado adiante. Nas suas próprias palavras, uma explicação minuciosa ao leitor

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. [...] Não consultes

dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. (ASSIS, 2008. ps. 13 – 14).

Um trecho desta citação vale ressaltar: “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo.” (ASSIS, 2009. p.14). Neste momento é possível dizer que o narrador não está a atribuir muito valor à sua escrita e ao tema da própria vida. Não estando muito preocupado com o que vai aparecer como título da obra dá a entender que esta para ele não é de grande valia. Além disso, nas próximas linhas ironiza “algumas obras” – obras estas que nós leitores nunca saberemos quais são - por não terem de seus autores nem mesmo o título, fato este que incita no leitor a curiosidade e dá início ao universo irônico e dubio da narrativa.

Este senhor narra a sua vida já casmurro e amargo, desde as promessas da adolescência e a denúncia do amor por Capitu, uma das personagens centrais e principais da obra até a velhice na solidão.

Passeamos pelos bosques “casmurrescos⁴”, suas aventuras de adolescente, as desventuras no seminário, a tão sonhada saída deste, a ida e retorno da escola de direito e o regresso à casa materna. Todos estes acontecimentos abrangem, na versão analisada aqui (Editora Garnier, 2009) 187 páginas de um total de 253 páginas. O casamento tão esperado pelos protagonistas é narrado por Bento em apenas três linhas, as quais transcrevemos: “Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor peque em si, morto de esperar, e vá espairar em outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia.” (ASSIS, 2009. p. 187).

Algo que de certa forma seria esperado por alguns leitores é resumido e deixado como segundo plano nesta narrativa. Há uma quebra de expectativa, um anticlímax narrativo. Bento refere-se ao casamento de forma breve, como

⁴ Pensamos em uma palavra que definisse o universo implantado na literatura posterior ao livro *Dom Casmurro*. Em meio à pesquisas, encontramos uma única passagem que continha tal termo. Encontra-se no site <http://blogsemserifa.wordpress.com/2014/03/03/resenha-o-tunel/>. Acesso em 30/07/2014.

se a lembrança demorada do episódio lhe custasse. O que neste momento deve ser levado à reflexão são os motivos de tamanha brevidade.

Bento casmurro atribui ao casamento a desgraça de sua vida não o aborda pela perspectiva de um evento que merece memória demorada. De forma articulada, sua brevidade diz muito sobre a desilusão advinda deste casamento. Este é apenas um dos momentos em que Bento diz mais ao dizer menos, numa instrução velada ao leitor para que preste atenção ao que não é dito, ao que cala; o narrador tem a esperança de que o outro da leitura seja capaz de atribuição de sentido à lacuna, ao silêncio.

Desdém, descrença e indiferença permeiam a amargurada narrativa de Bento sobre o casamento. O narrador tenta se convencer de que Capitu casou-se por interesse e visando a ascensão social, como se esperava de moças de poucas posses na época. Sobre isso Carvalho (2010) diz que

Os romances [...] de Machado de Assis [...] reproduzem a realidade social da época (segunda metade do século XIX), no que diz respeito ao casamento e à condição subalterna da mulher, para quem o único meio de conseguir ascensão e *status* social era através do casamento e da maternidade. (CARVALHO, 2010. p. 255).

Tais constatações estão muito claras em DC, porém, como diferencial, somos apresentados aos efeitos de dúvida que no romance são recorrentes. Notadamente a concepção de casamento para o narrador foi alterada no decorrer da vida, mas, não há em nenhum momento a afirmação incontestável de que Capitu tenha sido motivada apenas pela ascensão social. No momento vivido do casamento, é possível que este tenha parecido belo e promissor de felicidade, porém, no momento de narrá-lo outros sentimentos vem à tona.

Tais fatos ficam no plano da desconfiança e da dúvida, afinal este narrador conta apenas com a solidão e o ranço da velhice e pode sim estar equivocado, pois ele mesmo afirma que a memória por vezes o trai e que não é boa

A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, 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. A quem passe a vida na mesma casa

de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, 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. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. (ASSIS, 2009. p. 120).

Muito da amargura do adulto Bento Santiago, transformado em casmurro na velhice, se dá na lembrança dos amores da juventude, no momento da construção da narrativa. Bento narra episódios importantes da sua adolescência de forma a criar em seu leitor uma determinada visão já ambígua de Capitu e do seu próprio papel, principalmente no que diz respeito à sua posição em relação a ela.

Um exemplo que cabe aqui é uma das conversas com Capitu sobre a ida ao seminário e a suposta culpa de Dona Glória. Capitu tenta compreender o pagamento da antiga promessa – depois de chamar a futura sogra de beata, carola e papa-missas. Isto posto, aparece em cena um rapaz que vende cocadas

Tínhamos chegado à janela; um preto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou: – Sinhazinha, qué cocada hoje? – Não, respondeu Capitu. – Cocadinha tá boa. – Vá-se embora, replicou ela sem rispidez. – Dê cá! disse eu descendo o braço para receber duas. Comprei-as, mas tive de as comer sozinho; Capitu recusou. Vi que, em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce. (ASSIS, 2009. p. 46).

Logo após o fato de a menina Capitu, a qual gostava muito de doces, não aceitar o doce comprado por Bento, o leitor é levado a pensar que tal decisão foi tomada pelo calor da conversa, pelo momento reflexivo da personagem sobre Dona Glória e o afastamento próximo de Bento.

Capitu, perturbada, recusa o doce, já Bentinho, rapaz frívolo, mesmo no meio de uma conversa séria “conservava um canto para as cocadas”. Ao contar, no entanto, o narrador marca o episódio e parece ser capaz, agora mais velho, de considerar o estado de espírito da jovem Capitu, que recusa doces porque está atribulada. Porém, em seguida, o leitor é colocado novamente diante da dubiedade da narrativa por meio do pregão cantado pelo negro

Chora, menina, chora, Chora, porque não tem Vintém, [...] a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. (ASSIS, 2009. p. 46-47).

Finalizando a fala, Capitu exalta-se e diz: “– Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa. (ASSIS, 2009. p. 46). Aqui é possível perceber que existe grande espaço para análise da subjetividade dos fatos narrados e mais um espaço para comprovação do efeito da dúvida ao qual o leitor é exposto o tempo todo na narrativa.

Vale dizer que a exposição à dúvida é a principal estratégia dialógica da narrativa, uma vez que é por meio dela que o narrador chama, ou melhor, convoca o leitor, a responder ativamente ao relato. Ao mesmo tempo que o narrador diz não ser da toada o motivo da irritação da menina Capitu, inicia o próximo parágrafo com Capitu afirmando sua condição financeira.

Além disso, desde a adolescência a força de Capitu e seu crescimento em relação a Bento são deixados claro. No trecho abaixo Capitu conduz o discurso que Bento deve dirigir a sua mãe sobre sua ida a São Paulo para estudar as leis para que não fosse necessária sua ida ao seminário. De forma manipuladora, ensina o que Bento deve dizer a sua mãe para que o convencimento seja fácil. No momento da reconstrução deste fato, a percepção do narrador é colocada em evidência

Capitu repetiu-os, acentuando alguns, como principais; e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns por outros. E insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água a pessoa que tem obrigação de o trazer. 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, 2009. p. 49).

Este narrador preocupa-se em mostrar ao leitor o crescimento e a evolução da personalidade de Capitu e como isso se mostra a ele. Com aquele pequeno exemplo, mostra que a personalidade de Capitu ainda está por aflorar, evoluir completamente, quando vier a tarde e finalizada, assim como Gênesis, quando se finalizarem os sete dias.

Tal análise é dada no âmbito metafórico e leva o leitor a pensar sobre as façanhas e ações que futuramente serão realizadas por Capitu. Não se pode

deixar de dizer que esta constatação mostrada ao leitor é suavizada por meio de um discurso imbricado de certo tom religioso. A forma como os fatos são narrados sublima as atitudes de Capitu mostrando de forma leve como essa personalidade será construída e então evoluirá para a Capitu da suposta traição com o seu melhor amigo.

A descrição de seus olhos não poderia deixar de ser mencionada, afinal, ela faz parte do constructo da personagem Capitu tanto no que diz respeito à sua forma física quanto às suas características psicológicas. Tal descrição não é dita pela voz narrativa de Bento diretamente, mas sim pela voz de José Dias, considerado por alguns críticos como Castelar de Carvalho (2010) como *alter ego* de Bento. A descrição dos olhos vem juntamente com a opinião sobre a família da moça

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. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! a adulação! D. Fortunata merece estima, e ele não nego que seja honesto, tem um bom emprego, possui a casa em que mora, mas honestidade e estima não bastam, e as outras qualidades perdem muito de valor com as más companhias em que ele anda. Pádua tem uma tendência para gente reles. (ASSIS, 2009. p. 57).

Tal descrição realizada indiretamente pelo narrador mostra a impressão que se quer passar ao leitor sobre Capitu no que diz respeito à forma de seus olhos. Analisemos então estas três palavras separadamente para que se possa formar um conceito sobre estes olhos.

De acordo com a versão eletrônica do Dicionário Mini Aurélio (2004), a palavra *cigana* recebe o significado de “Que tem um código ético próprio; Pessoa de vida incerta”. A palavra *oblíqua* traz como seu sinônimo de significação o termo “ardil; pessoa ardilosa, maneira hábil de enganar; artimanha, astúcia”. Por último, a palavra *dissimulada*, a qual significa: “Encoberto, disfarçado; Que tem por hábito dissimular”.

Por meio desses adjetivos é possível perceber quais são as características atribuídas à Capitu por meio da fala de José Dias. Sua perspicácia, astúcia e esperteza são reveladas ao leitor para que a imagem da jovem já na adolescência demonstre como ela era diferente de uma pretensa inocência de Bentinho. Ao leitor, no entanto, cabe julgar as intenções de José

Dias, o agregado interesseiro, em tornar Capitu não confiável para a família, em especial para a mãe de Bentinho.

Tais informações podem vir a responder à pergunta que o narrador faz no final de sua narrativa para o leitor: “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente.” (ASSIS, 2009. p. 252).

Anterior ao casamento, temos a narrativa de Bento sobre a ida ao seminário e então a tristeza da “gente do Pádua” ao ver a sorte grande escapar pelo vão dos dedos.

Tive um sobressalto. Havia embrulhado em um papel um cacho dos meus cabelos, tão grandes e tão bonitos, cortados na véspera. A intenção era levá-los a Capitu, ao sair; mas tive idéia de dá-lo ao pai, a filha saberia tomá-lo e guardá-lo. Peguei do embrulho e dei-lho.— Aqui está; guarde.— Um cachinho dos seus cabelos! exclamou Pádua abrindo e fechando o embrulho. Oh! obrigado! obrigado por mim e pela minha gente! Vou dá-lo à velha, para guardá-lo, ou à pequena, que é mais cuidadosa que a mãe. Que lindos que são! Como é que se corta uma beleza destas? Dê cá um abraço! outro! mais outro! adeus! 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. 2009. p. 107).

Nesse trecho muitas nuances de sentido podem ser percebidas Na construção literária realizada aqui é possível perceber ações em paralelo e em oposição direta. O gesto de Bentinho é ingênuo e amoroso, afinal, retira um dos seus cachos de cabelo para presentear a família de sua amada. Em contraposição, a emoção que o narrador retrata ter sido sentida por Pádua, como sendo um rasteiro desgosto financeiro, atribuindo ao menino ingênuo e comovente a função de aposta de loteria que não deu certo.

Ainda sobre este trecho, o leitor é colocado novamente diante do efeito da dúvida por meio da ambiguidade que permeia o relato de Bento. O leitor aqui é levado a refletir sobre as hipóteses: Pádua realmente sentiu-se tocado pela atitude de Bento ou foi somente pela perda financeira? A percepção da emoção de Pádua como sendo lamento por uma possível oportunidade perdida pode ser lida por um leitor mais autônomo como sendo uma visão contaminada do narrador. Pádua pode estar manifestando emoção pelo gesto de Bentinho, mas o Bento narrador, amargurado, não pode mais conceber tal delicadeza de sentimentos. Se o leitor chegar a essa conclusão, todo o relato de Bento passa

a ser posto em questão e, em termos bakhtinianos, a ser “respondido” por uma outra voz, capaz de narrar, em paralelo, uma outra história de Capitu.

Não se pode chegar diante de uma passagem permeada de problematizações como esta sem questionar e reelaborar os sentidos do relato de Bento. A perspectiva amargurada e viciada de Bento está presente durante toda a narrativa, sendo assim sua voz é sempre entrecortada de ambiguidades e tristeza advindas de sua amargura e frustração.

Não se pode deixar de ressaltar ainda o elaborado enredo de DC que nosso narrador tenta incessantemente, desde as primeiras linhas, provar ao leitor viver imerso em uma felicidade que não é real, desde o contexto no qual está inserido até a sua alimentação

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. [...] Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. ASSIS, 2009. p. 14 – 15).

Depois desse austero inventário de vida e de seus bens e posses, a denúncia de sua solidão é evidente e rápida, porém, há um esforço de mascaramento desta situação:

Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos santos. Quanto às amigas, algumas datam de quinze anos, outras de menos, e quase todas creem na mocidade. Duas ou três fariam crer nela aos outros, mas a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal freqüência é cansativa. Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa. A certos respeito, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. (ASSIS, 2009. p. 15 – 16).

Por meio deste trecho claramente é possível perceber o universo cinzento de solidão ao qual seremos, enquanto leitores, expostos. Bento tenta mostrar ao seu leitor certa autoafirmação e convicção dos atos realizados por ele em sua vida assim como tenta nos convencer de que a vida continua agradável e que nada lhe incomoda. Como não convence a si próprio, não convence ao seu leitor, e isso para o narrador está claro

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, 2009. p. 15).

Há profunda reflexão sobre a figura do “eu”, do sujeito, do autor neste trecho. Bento escreve para que seja possível reescrever-se, para que seja possível compreender-se e afirmar-se como sujeito, dono e senhor de suas atitudes e vida. Falha. Falha em ambos os processos, porém, sua conclusão torna-se clara – mudou, afinal, o rosto pode ser igual, mas, é na fisionomia que carrega as dores e desilusões. Ele falta a ele e falta aos seus leitores, e essa lacuna sim, é tudo.

No entanto, a narrativa é uma busca pelo outro, uma busca por resposta. Mas, casmurro, o narrador repele a resposta, por dura demais, quem aguentaria uma resposta que desse como erro irremediável todas as ações de uma vida? Bento Santiago rechaça a resposta fatal que já lhe ecoava no vazio da casa da Glória. Sendo Capitu inocente, a vida do narrador de 55 anos se tornaria insuportável; para que Bento possa continuar a viver, Capitu necessariamente precisa continuar adúltera na sua memória.

Nesta obra, temos o suposto adultério de Capitu como um dos motes principais do enredo, adultério sobre o qual o narrador Casmurro dialoga, tentando convencer-se, e ao leitor, da veracidade dos fatos. Bento parece acreditar na traição de Capitu com seu melhor amigo Escobar, amigo com o qual dividiu o peso de estar no seminário sem vocação para tal desígnio. Bento desconfia que sua amada o traiu com seu melhor amigo, resultando deste conluio o filho Ezequiel. Seus ciúmes permeiam toda a narrativa e atingem inclusive um olhar ao mar

Quanto às puras economias de dinheiro, direi um caso, e basta. Foi justamente por ocasião de uma lição de astronomia, à praia da Glória. Sabes que alguma vez a fiz cochilar um pouco. Uma noite perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes. (ASSIS, 2009. p. 194).

Depois, Bento tenta explicar ao seu leitor o porquê de tantos ciúmes sentidos sem aparente motivo:

Venho explicar-te que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela. É sabido que as distrações de uma pessoa podem ser culpadas, metade culpadas, um terço, um quinto, um décimo de culpadas, pois que em matéria desculpa a graduação é infinita. A recordação de uns simples olhos basta para fixar outros que os recordem e se deleitem com a imaginação deles. Não é mister pecado efetivo e mortal, nem papel trocado, simples palavra, aceno, suspiro ou sinal ainda mais miúdo eleve. Um anônimo ou anônima que passe na esquina da rua faz com que metamos Sírío dentro de Marte, e tu sabes, leitor, a diferença que há de um a outro na distância e no tamanho, mas a astronomia tem dessas confusões. Foi isto que me fez empalidecer, calar e querer fugir da sala para voltar, Deus sabe quando; provavelmente, dez minutos depois. (ASSIS, 2009. p. 196).

Cabe neste momento certo destaque em relação aos olhos de Capitu e ao ciúme deste olhar ao mar. Na famosa passagem, Capitu fita o mar “com tal força e concentração” que provoca os ciúmes de Bento. Esse olhar forte e concentrado em direção ao mar é o mesmo olhar que, em outro momento, Bento chama de “olhos de ressaca”, - e aqui cabe lembrar da força de um mar em estado de ressaca - olhos que dragam para dentro deles com a força de uma ressaca do mar.

Ainda sobre os olhos e também o olhar, vamos a mais um adendo. Castelar de Carvalho (2010) nos diz que esses são temas recorrentes a Machado em várias de suas obras

Machado de Assis tinha uma fixação em olhos, constituindo estes (sobretudo os femininos), uma verdadeira obsessão do autor em seus romances e contos. Machado devia considerar, como os antigos romanos, que os olhos são a janela da alma, por isso os valoriza tanto. Os termos *olhos*, *olhar* aparecem com extraordinária frequência em sua obra, tanto com sentido denotativo, como substantivo e verbo, quanto convertidos em metáforas, com o sentido conotativo de profundidade, de penetração. Usando-os como estiletes penetrantes é que Machado e seus personagens vasculham os escaninhos mais recônditos da alma humana. (CARVALHO, 2010. p. 288-289).

Tais constatações são importantes para firmar cada vez mais veementemente o efeito de dúvida posto dentro da obra. Bento surpreende

esse olhar ao defunto Escobar e essa é uma das principais razões de ele acreditar que foi traído. Sendo assim, o olhar de Capitu naquele momento poderia denotar apenas firmeza e concentração diante da seriedade do ocorrido e não um olhar que a trai e demonstra a saudade de seu amante atribuída por Bento.

E posteriormente, seus ciúmes avançam até a tentativa de cometer suicídio por envenenamento

Cheguei a casa, abri a porta devagarinho, subi pé ante pé, e meti-me no gabinete; iam dar seis horas. Tirei o veneno do bolso, fiquei em mangas de camisa, e escrevi ainda uma carta, a última, dirigida a Capitu. Nenhuma das outras era para ela; senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso. [...] O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. [...] O copeiro trouxe o café. Ergui-me, guardei o livro, e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive ânimo de despejara substância na xícara, e comeci a mexer o café [...] (ASSIS, 2009. p. 237).

Então, desiste da ideia e pensa em matar o filho que oportunamente vem até seu escritório

Ouvi a voz de Ezequiel no corredor, vi-o entrar e correr a mim [...] Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me:– Papai! papai! [...] Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café. – Já, papai; vou à missa com mamãe. – Toma outra xícara, meia xícara só. – E papai? – Eu mando vir mais; anda, bebe! Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino.– Papai! papai! exclamava Ezequiel.– Não, não, eu não sou teu pai! (ASSIS, 2009. ps. 238 – 239).

Nesse trecho é possível notar a vulnerabilidade de Bento aos seus próprios pensamentos. Bento é indeciso tanto no momento das atitudes quando em sua narrativa. Ele transparece enorme fragilidade e tal constatação colabora com a ideia do efeito de dúvida sobre a traição, afinal, se ele que é o

narrador não se mostra convicto no momento da narrativa, como será capaz de convencer ao leitor?

Posterior a tal dilema de dúvidas somos inseridos em um universo de brigas, separação e mortes oriundas da idade avançada. Por fim, Casmurro fica sozinho e finaliza seu livro dialogando com seu leitor sobre as pontas de sua vida, aquelas as quais não foram atadas e nem entendidas:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (ASSIS, 2009. p. 252 – 253).

O leitor, ao atender à ambiguidade proposta na arquitetura da narrativa pelo autor-modelo, acompanha a duplicidade de sentidos com que Bento articula este trecho, dizendo muito e resolvendo pouco. Bento afirma não ter se apaixonado novamente por não ter encontrado outra Capitu, outra mulher com a força psicológica que o tragasse pra dentro tal qual o mar com suas ondas.

Bento não consegue também compreender se os fatos ocorridos mudaram a sua amada da adolescência ou se esta já era a mulher dissimulada que supostamente o traiu. Além disso, Bento cogita neste momento atribuir certa porcentagem da culpa a ele mesmo, afinal, seus ciúmes o levaram a tamanha solidão no final da vida.

Posterior ao efeito de dúvida, nosso narrador Casmurro indaga ao leitor para que este responda, concordando com ele que as “Capitus” presentes na obra, a menina por quem é apaixonado e a mulher com quem se casa estavam uma dentro da outra, somente esperando o anoitecer para aflorar.

Dom Casmurro encerra então sua obra desabafando com o leitor implícito, afirmando que qualquer que seja a resposta para este questionamento, o final será o mesmo:

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e

o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*. (ASSIS, 2009. p. 253).

Não importa se eram duas “Capitus”, não importa se estas estavam uma dentro da outra ou se uma tornou-se outra por motivos quaisquer, o que fica no final de tudo é a traição para Bento. A traição que o fez terminar a vida com a companhia da pena, não a da galhofa como em Brás Cubas, mas a da melancolia e da solidão.

Machado relata em algumas de suas obras as mazelas dos relacionamentos sociais. Esta é uma das questões que permeiam o MDA , segunda obra analisada aqui. Este autor atribui certo tom pejorativo já na primeira página do livro dizendo que “[...] esta pode dar uma narração seguida [...] apesar da forma de diário que tem.” (ASSIS, 2003. p. 245). Nesta mesma página já somos informados sobre a duração que a narrativa compreende – entre 1888 e 1889.

A justificativa de sua escrita é apresentada numa espécie de Prólogo. Nomeado como “Advertência” pelo próprio escritor Machado de Assis, este nos diz que a obra é de certa forma de *má qualidade*

Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.” Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia. (ASSIS, 2003. p. 245)

O que o leitor pode entender deste trecho é que a história narrada no Memorial estava inserida em uma história maior e foi, de acordo com palavras do próprio autor, selecionada “a parte relativa a uns dous anos”. Esta seleção foi entrecortada de pequenos detalhes para que se tornasse uma narrativa digna da atenção do leitor. Outro fato que instiga o leitor é a suposição de que o que não será publicado no Memorial pode aparecer em outra obra.

Esta justificativa dada já no início da obra assemelha-se àquela que abre o romance *Memórias Póstumas* (2010), livro publicado pelo autor no ano de 1880 na forma primeiramente de folhetim. O livro narra a história de um “emplastro–ideia” que deu errado e culminou na morte do narrador.

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez.. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. [...] Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. [...] A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 2010. p. 15)

Este prefácio ficou conhecido no universo da literatura por se tratar de uma inovação realizada por MA. *Memórias Póstumas* (1881) inaugura a fase considerada realista da ficção do autor MA e é símbolo de uma fase, uma fase de ruptura e também renovação no que diz respeito à literatura brasileira da época.

Já o prefácio de MDA tem o autor MA falando aos seus leitores e, de certa forma, explicando o processo de edição de seus textos. Nesse aspecto há uma diferença crucial em relação ao prefácio de *Memórias*, em que o autor é o narrador defunto. Machado de Assis como entidade autoral não aparece como personagem no texto de *Memórias Póstumas*, mas está presente textualmente em *Memorial de Aires*.

Em MPBC, o autor empírico Machado de Assis não aparece textualmente. Todo o tempo temos a figura do autor Brás Cubas como sendo o autor/redator daquele texto, incluído aí o famoso prefácio “Ao leitor”. No caso de MDA a figura empírica, social de Machado de Assis aparece na apresentação do romance, numa nota Introdutória denominada “Advertência”, comentando como teve acesso aos diários de Aires

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”. Referia-me ao Conselheiro Aires.

Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia. (ASSIS, 2003. p. 245).

Sendo assim é possível demonstrar que no Memorial de Aires há a presença textual de um Machado de Assis empírico. O que devemos contestar nesse momento da narrativa é a veracidade dos fatos narrados, afinal essa história de ter encontrado os diários de Aires e decidido publicar é um fingimento artístico para criar uma moldura de realidade para um texto totalmente ficcional, inventado/criado por Machado de Assis, o autor modelo.

Memórias Póstumas é o primeiro livro de MA escrito em primeira pessoa e retrata um ponto de vista interno do narrador e toda a sua percepção de mundo e vida. Para realizar tal inovação, de acordo com Bosi (2006), Machado passa a pena a um defunto-autor, um sujeito já falecido, e “com o despejo dos que já nada mais temem [...] (p.187), o qual libera todo o cinismo e indiferença de alguém que nada mais espera da vida”.

Ao dialogar de forma direta com o leitor, um novo tipo de leitor começa a formar-se. Um leitor que não mais espera encontrar na pena do autor todas as respostas, mas sim, um leitor que participa de forma ativa e crítica da construção dos efeitos de sentido que a obra possui.

Não estamos afirmando aqui que anteriormente na literatura o leitor apenas lia passivamente e estava finalizado o processo de construção literária. Estamos afirmando que a partir deste momento, o leitor é convocado a participar de forma mais ativa do processo de atribuição de sentido da narrativa.

De acordo com Betella (2007) é nessa obra que “Machado transforma o modo de lidar com a tradição literária e de aproveitá-la para uma armação textual original.” (p.29). MA, por meio do narrador Brás Cubas, dissimula as intenções de seu processo de escrita dizendo que não espera que esta obra tenha cinco leitores e ainda diz que mesmo querendo que o leitor sinta-se agraciado por ler a obra, não se incomoda se este não gostar.

MA trabalha aqui por meio da pena da galhofa de Cubas com a sedução do leitor por meio da ironia, do desafio e de seu enorme poder de persuasão. Ainda de acordo com Betella (2007), sobre *Memórias Póstumas* e principalmente sobre este prefácio inovador

Desde o aparecimento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1880, o romance machadiano merece uma leitura primando pela atenção na composição. Como se sabe, as *Memórias Póstumas* tem significado importante como renovação da técnica narrativa. A trama foge das exigências “normais” do realismo, negando-as, estabelecendo com o leitor uma relação agressiva. A ficção de Machado passa a se realizar em dois níveis: um deles mostra relações delicadas na sociedade brasileira, enquanto o outro nega ou, pelo menos, obscurece o modo tradicional de representação literária com os artifícios da primeira pessoa. (BETELLA, 2007. p. 39).

Já no início do romance o leitor é colocado diante de um momento de reflexão sobre o teor da narrativa quando o narrador explica o motivo de sua morte

Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo. (ASSIS, 2010, p. 18).

O leitor é informado já no início sobre o teor da narrativa que lhe será apresentada. Trata-se de reflexão metalinguística em que os narradores problematizam o que produziram ao mesmo tempo em que desafiam o leitor a posicionar-se em relação às obras de modo diferente daquele proposto pela leitura de romances convencionais.

Machado atua fazendo com que seu leitor reflita, pense, opine, concorde e discorde do narrador e do que este coloca sobre o papel. O papel do leitor da obra é agora mais ativo e participativo, como se este pudesse mudar o curso da história.

Retornando às advertências que aparecem tanto em *Memórias Póstumas* como em MDA, podemos dizer que elas funcionam como uma advertência ao leitor sobre a falta de “grandeza” das obras. Uma é um recorte de um projeto maior que talvez um dia apareça. A outra foi escrita com a pena de galhofa e entrecortada de melancolia. Um leitor desavisado da ironia machadiana poderia chegar a crer que tal comentário anunciasse o fracasso das obras. Não é o que vemos em MA.

Encontramos obras concisas e provocantes desde o seu início e esta – pretensa confissão de falha é apenas mais uma das estratégias que serão analisadas no próximo capítulo, quando abordaremos os efeitos de leitura alcançados pelas obras em análise.

Em MDA, temos um narrador, Aires, dedicado a várias narrativas sobre relacionamentos tanto amorosos quanto afetivos e familiares. Os casos relatados são todos de seu convívio e por isso, a observação ocorre de forma minuciosa e detalhada, mesmo com suas inúmeras advertências de que irá narrar somente o necessário para que o leitor não se enfade. As notas são salteadas, não há registros de todos os dias, em alguns dias temos mais de uma nota, porém existe uma ordem cronológica que indica a passagem do tempo.

Antes de aprofundarmos alguns detalhes da narrativa do Memorial vale dizer que seu personagem principal, o narrador “Conselheiro Aires”, já participara de outra obra de MA, “Esaú e Jacó”. Trata-se de um senhor, já aposentado, o qual se apresenta como sereno e portador do que ele mesmo denomina como “tédio à controvérsia”. Ao mesmo tempo em que os dois narradores das obras analisadas aqui podem se aproximar pelo tédio, distanciam-se mais ainda por isso. O tédio de Aires é diferente do tédio de Bento. De acordo com Betella (2007), existe grande diferença entre os memorialistas de MA

O Memorial de Aires distingue-se de modo particular dos outros romances memorialistas. Moderação e indiferença adquirem, no caráter do conselheiro, um outro aspecto, funcionando como um disfarce perfeito, enriquecido pela forma escolhida para o *Memorial*: o diário, ao menos em tese, não permite ao memorialista conhecer o final de todos os acontecimentos no momento em que escreve. Já as memórias, narradas após todos os eventos lembrados, podem ser recondicionadas ao gosto do narrador. Portanto, mesmo lidando com narradores fictícios, Machado mantém o cuidado de diferenciá-los na sua conduta de memorialistas: as transgressões e a insolência de Brás dão lugar à linearidade, à delicadeza filmográfica de Bentinho que, por seu turno, cede vez à diplomacia e ao bom senso do conselheiro. (BETELLA, 2007. p. 45).

Ainda de acordo com Betella (2007), os narradores memorialistas de Machado conseguem articular suas narrativas de modo a apresentarem-se céticos, objetivos ou realistas em demasia quando acham que tal posicionamento torna-se necessário. Esses narradores também exercem a

parcialidade, a manipulação e a abertura para se mostrarem influenciáveis ao seu leitor, o que torna a leitura desafiadora e desnorteante.

MDA precisava ter uma “unidade” de entrelaçamento. Do contrário, seriam apenas contos – e aqui não estamos desvalorizando o gênero e sim, ressaltando a estrutura de romance, gênero das obras desta pesquisa. Aires, o narrador, é o responsável por interligar as histórias que podem, sim, serem lidas separadamente, mas que por meio de sua narrativa tomam corpo de obra unitária.

Por se tratar de mais uma obra polêmica de Machado no que diz respeito às suas temáticas, buscamos auxílio em Castelar de Carvalho (2010), o qual assim como alguns outros críticos, atribui valor autobiográfico a MDA.

Nas palavras do autor

A crítica o considera uma projeção do próprio Machado de Assis, aquilo que Machado gostaria de ter sido, ou seja, Aires é uma espécie de *alter ego* do autor, sobretudo naquela quadra da vida, aos sessenta e nove anos, em que o nosso maior escritor, viúvo e solitário (perdera Carolina quatro anos antes), sentia-se velho e cansado e, nessa condição, adotara a atitude de observador resignado e distante das paixões humanas. (CARVALHO, 2010. p. 312).

Ainda sobre o caráter autobiográfico da obra, Coutinho (2004) nos diz que há certo distanciamento de Aires e de sua narrativa e que

Isso nos dá amostra das exigências da sobriedade a que ele tinha chegado, e que praticava exemplarmente, não só como homem, mas nos seus livros, em particular no Memorial, onde não se encontra nenhuma situação, nenhum sentimento, nenhuma reflexão sublinhada além de sua medida. (COUTINHO, 2004. p.171)

MA, então, por meio da escrita de Aires, não busca causar grande impacto, não discorre de forma crítica sobre a escravidão e a abolição, fatos estes que estavam ocorrendo no momento abarcado pela narrativa, contexto no qual o MDA estava inserido. Aires contenta-se em sentar e escrever como se entrasse em acordo com a vida e a sociedade, depois de tantas agulhadas dadas por meio da literatura.

O MDA nos apresenta Aires, no auge de seus 62 anos, porém com aparência de 30, narrando suas impressões sobre o cotidiano e suas relações com sua irmã Rita, o casal Aguiar, a viúva Fidélia e alguns outros personagens

secundários. O casal Aguiar, de acordo com a sua descrição é um casal distinto e amigável. Este casal não teve filhos ao longo de seu casamento considerado de certa forma tranquilo e o mais próximo que chegaram da paternidade foi o apadrinhamento do menino Tristão.

Mana Rita é descrita como sendo boa, alegre e curiosa e os dois mantêm uma relação cordial. É ela quem diz que ele aparenta ter apenas 30 anos mesmo contando já com os 62 como ditos anteriormente. A personagem feminina, a intrigante Fidélia, é a viúva que encanta Aires fazendo – o cogitar em seu diário a possibilidade do casamento, casamento este que não se realiza. Não podemos deixar de mencionar que comparativamente à narrativa de DC, anotada nas páginas anteriores, MDA possui um tom muito mais ameno ao tratar das relações afetivas humanas.

Em MDA somos apresentados a personagens femininas com perfil psicológico diferente do apresentado previamente em DC. Em Memorial, as personagens apresentam capacidade de amar, sem menção alguma a interesse a não ser o seu próprio no entrelaçamento afetivo, porém, essa perspectiva pode ser a do olhar inocente de Aires, o contraponto do amargurado Bento Santiago. Pela percepção do narrador, as mulheres no MDA possuem forte perfil afetivo.

É possível inferir de algumas reflexões de Aires que o amor não é um sentimento puramente desinteressado, já que o interesse não precisa ser apenas o financeiro. No dia primeiro de Julho o conselheiro afirma que “que só se faz bem o que se faz com amor” (AIRES, 2003. p. 302). O amor move as ações do ser humano, se pinta por amor, se aventura por amor. Por amor, faz-se do comum, original.

Os fatos narrados pelo conselheiro, no início da obra, se dão pela interação deste com sua irmã Rita. Ela o recepciona e, empolgada com o reencontro, narra ao memorialista algumas passagens que vão posteriormente ao diário sob o crivo de Aires.

Sendo assim é por meio dos comentários e reflexões do narrador que o leitor entra na narrativa e acompanha como a trama irá se desenrolar. Um exemplo de tais reflexões é o momento em que o narrador diz ao seu diário: “Lá fui ontem às bodas de prata. Vejamos se posso reunir agora as *minhas* impressões da noite”. (ASSIS, 2003. p. 256, *grifo nosso*). É assim que o leitor

chega ao texto, depois dos fatos acontecidos, o que se lê são as opiniões de um senhor que narra depois de haver refletido sobre o evento.

Fidélia, a viúva por quem Aires se afeiçoa, vive por muito tempo o luto pelo finado marido. Aires interessa-se pela moça já no começo da narrativa, porém, a aceitação desse interesse é mais demorada. Em seus diálogos com o diário, Aires tenta disfarçar seu afeto que vai se tornando cada vez mais claro. O trecho abaixo demonstra de forma sucinta os sentimentos escondidos do conselheiro em confissão ao papel

Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la se tiver ocasião. Tempos obra-me, mas tu sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para o meu criado José, e para ti, se tenho vagar e quê, — e pouco mais. (ASSIS, 2003, p. 277).

Os momentos que incitam a reflexão do leitor permeiam toda a obra. Nosso narrador incita no leitor por meio deste trecho, a vontade de descobrir o que vem adiante na narrativa para conhecer como se dará a continuação da história: “Mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que valer a pena guardar”. (ASSIS, 2003. p. 263).

Além disso, vale mencionar aqui que Aires se nega a fazer a transcrição direta da fala de outra personagem e reflete com o leitor que o relato imediato do que foi dito não valeria a pena e que, passado algum tempo, ele poderia relatar o que fosse “depurado” por sua memória. Sendo assim, a reflexão que está diante do leitor é sobre o funcionamento da memória e seu efeito de expurgo, sendo o esquecimento uma espécie de purificação operada pela memória, deixando para o sujeito a lembrança e o registro apenas daquilo que merece permanecer.

Essa simples afirmação do narrador é, também, uma pista metalinguística sobre uma característica importante da escrita machadiana, ou seja, a concisão, a constante luta contra a prolixidade, o projeto de escrita de Machado, insinuado em vários momentos da fala de Aires, é enxuto, conciso, concentrado, sem arestas a serem aparadas, demonstrando a maturidade do seu processo narrativo.

Ainda de acordo com Betella (2007)

A fatura artística no *Memorial* se destaca não somente pela armação literária da qual faz parte (os manuscritos do velho conselheiro etc.), mas principalmente pela engenhosidade das entradas do diário. Estas mapeiam o acontecimento e tentam dar conta, ainda, de questões maiores. Enquanto as anotações de Aires recompõem os fatos, também refletem sobre as suas implicações, oferecendo uma realidade bastante palpável. Tudo parece se ajustar – fato, causa, consequência, reflexão – sob o nexos indiscutivelmente lógico oferecido pelo conselheiro. A leitura deve observar, portanto, a matéria do diário e o modo de composição do diarista, que impõe continuidade às entradas, ordenando a narrativa, formando uma continuidade. (BETELLA, 2007. p.121).

Sendo assim, vale destacar que a maturidade autoral de Machado se sobressai nesta obra. Não há pontos a serem resolvidos tornando assim a história concisa. Porém, não se deve esquecer que existe sempre um lado perigoso em considerar a escrita com certo teor autobiográfico. O leitor corre o risco de realizar sem perceber uma leitura ingênua, isso não somente lendo Machado de Assis, mas em qualquer leitura.

O narrador escreve para o seu diário, conversa diretamente com ele e faz dele seu possível único leitor afirmando que tenciona jogar os escritos ao fogo antes da morte: “Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso”. (ASSIS, 2003, p. 265). Isto gera no leitor certo desconforto e apreensão, pois este corre o risco de chegar ao final do livro com a desistência de Aires e uma história ainda mais recortada.

O tom de confidencialidade torna-se mais intenso quando os assuntos tratados com o diário são relativos a amores e interesses

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. (ASSIS, 2003, p. 278).

O interlocutor papel e o interlocutor leitor possuem então, a mesma função textual nas obras literárias. A complementação dos fatos torna-se um espaço de realização e de interpretação da linguagem. Neste momento de diálogo entre o conselheiro e o seu diário, existe notável preocupação sobre a opinião do leitor em relação ao que este lerá se este diário não se tornar em cinzas.

Afinal, é no século XIX que a preocupação como a figura do *eu* torna-se maior e o fato de estar a escrever sobre seus sentimentos a um diário não

significa que os quer a público. Será? Não seria aqui o objetivo do diarista dissimular e estar se autojustificando? Ou ainda, não estaria este diarista mascarando seus sentimentos por questões éticas, como a recente viuvez de Fidélia e sua ainda devoção pelo finado marido?

Fazemos com o narrador de MDA um pacto ficcional. Acreditamos no tempo da narrativa e em seu formato memorial. Quando este está narrando sobre o que Campos, seu colega de escola contou sobre o casal Aguiar, nosso narrador, interrompe a narrativa e faz com que seu leitor espere indo para o próximo capítulo com mais curiosidade ainda. Este é mais um dos recursos de que dispõe o narrador para intrigar e dar velocidade à narrativa.

O narrador nos diz que novamente narrará o fato ocorrido num momento posterior, após refletir sobre o que ouviu e só contará a longa narrativa. Trata-se novamente aqui da técnica de amarração e coesão literária adotada por nosso narrador, o qual reflete sobre a longa narrativa que virá a colocar no papel e só depois a coloca minuciosamente. A metalinguagem de Aires é, de alguma forma, a reflexão machadiana, sobre o processo de escrever de que resultam seus romances anteriores.

É interessante ressaltar o momento em que Aires recebe uma carta de Tristão e espanta-se, afinal este chegaria em três dias. Porém, a justificativa que Aires atribui à escrita é peculiar: “Creio que ele cedeu ao desejo de ser lido por mim e de me ler também. Questão de simpatia, questão de arrastamento. Vou responder-lhe com duas linhas... Lá vai a carta; respondi-lhe com trinta e tantas linhas [...]”. (ASSIS, 2003. p. 313).

O que aqui é possível destacar é o fato de que ele está, durante boa parte do tempo, almejando ser valorizado pelos outros. Além disso, espera que sua escrita, seus conhecimentos e suas reflexões sejam também valorizadas ao mesmo tempo em que os outros sejam depreciados. De acordo com Betella (2007), ainda que este memorialista tente esconder, certa ansiedade de querer reter o tempo e a memória dele transparece no texto. (BETELLA, 2007. p.166).

Os atos reflexivos também são recorrentes no Memorial. O narrador segue uma sequência na maioria dos casos narrados. Primeiro: o fato ocorre. Segundo: o fato é passado pelo crivo conciso do narrador no plano da memória para só num terceiro momento ser passado ao papel. Quando o fato já está escrito, o narrador na maioria das vezes reflete sobre este num suposto quarto

momento. Então, é só num quinto momento que o leitor é apresentado a todo esse conluio narrativo para aí então entrar em processo de interação com o texto e posicionar-se sobre ele.

É o que é possível perceber quando Aires e Tristão almoçam juntos e Aires descreve esse fato. Aires primeiramente conta que Tristão foi sua companhia para o almoço e em breves palavras conta ao seu leitor como se deram as conversas durante a refeição. Posteriormente a isso e aos elogios oriundos de Aires devido a agradável refeição, iniciam-se as análises

Até aqui um pouco de fel. Agora um pouco de justiça. A idade, a companhia dos pais, que lá vivem, a prática dos rapazes do curso médico, a mesma língua, os mesmos costumes, tudo explica bem a adoção da nova pátria. Acrescento-lhe a carreira política, a visão do poder, o clamor da fama, as primeiras provas de uma página da história, lidas já de longe por ele, e acho natural e fácil que Tristão trocasse uma terra por outra. Ponho-lhe enfim, um coração bom, e compreendo as saudades que a terra de cá lhe desperta, sem quebra dos novos vínculos travados. (ASSIS, 2003. p. 315).

Porém, de acordo com Betella (2007),

Para Aires concorrem os acontecimentos e o seu ângulo de visão predomina, mas está muito claro, na advertência de *Esau e Jacó*, que os cadernos do diário todo foram arrumados para uma possível publicação, executada com uma curta seção do diário. Embora toda essa armação narrativa fascine, é bom lembrar que Machado estava manipulando a estrutura do romance realista e, intencionalmente ou não, estendia com *Memorial de Aires* os limites do estilo, assim como provava a contenção e a insuficiência do ponto de vista único na narrativa. (BETELLA, 2007. p. 119).

A narrativa nos envolve com seu tom de supremacia e completude. É uma narrativa que deixa o leitor-empírico em uma zona de conforto maior do que lendo DC, afinal, nesta, não temos um grande conflito sobre o qual temos que usar de toda a atenção para preencher lacunas e interpretar ações. MDA é uma obra que propicia a este leitor vivenciar certa prolixidade de Machado de Assis.

Aires não se casa. Tristão volta para sua terra, encontra Fidélia e com ela se casa deixando o casal Aguiar e nosso querido conselheiro amargando juntos a solidão da velhice. Porém, outro fato sobre o MDA que não devemos esquecer é de que se trata de uma das primeiras obras na literatura que retrata a velhice de forma poética. De acordo com CARVALHO (2010), “além de

abordar a condição frágil e solitária do idoso, esta é a primeira vez na literatura brasileira que a velhice serve de tema a uma obra literária.” (p. 313).

PEREIRA (1988) apud CARVALHO (2010, p. 314) faz uma definição valorosa sobre o livro MDA, na qual ela diz “E por isso esse livro de velhice tem um inconfundível acento de poesia, uma frescura orvalhada, um som claro de cristal”.

6. SEXTO PASSEIO: A SAÍDA DO BOSQUE

Quais são os efeitos de sentido que a linguagem da obra produz no seu leitor? Esta foi uma das primeiras perguntas a que nos propusemos responder. Tentar resumir os efeitos de sentido da linguagem machadiana beira os limites da presunção. Ainda mais quando se trilham os caminhos dos leitores categorizados por Eco.

A linguagem da obra é arquitetada. Arquitetada para alcançar no leitor os efeitos que o autor modelo engendrou como projeto de leitura; desse projeto faz parte o tipo de narrador criado. Se o narrador mostra ao leitor os fatos de sua vida de forma polida e mascarada, ele pode então escrever um diário e nele colocar apenas fatos que não o deixam em uma posição vexatória e que colaboram para que os leitores encontrem nele a polidez e a discrição que quer mostrar.

O autor-modelo por trás da criação desse narrador conta com um leitor capaz de desconfiar desse discurso contido e polido e capaz de imaginar quais as contradições, as pequenas hipocrisias e as vergonhas íntimas que o narrador esconde. Estamos falando de Memorial de Aires, como se vê.

A obra é metalinguística do início ao fim. Mas a metalinguagem aqui é subliminar, pois não é o autor empírico Machado de Assis que fala no romance, quem fala é Aires, mas as suas preocupações de linguagem e criação são as mesmas de Machado. No Memorial, Aires tenta limpar-se da fala alheia, pois sabe que o que é dito está sob o jugo do outro, está sob o risco de contestação do outro o tempo todo. Nesta tarefa de instalar o filtro entre o fato acontecido e a linguagem escrita, Aires obtém mais sucesso quando comparado a Bento.

Em DC, Bento transita entre querer escrever um livro, pensa em alguns temas tortuosos, dissimulando ao leitor, como se não soubesse ao certo sobre o que escreveria. Tema decidido. O livro é então escrito, porém, o seu objetivo de atar as duas pontas da vida e fazê-lo compreender os motivos que o levaram a tal solidão falha. Então, Bento afirma que não deveria ter escrito esse livro.

Bento entrega-se muito mais. Ao tentar dissimular sua linguagem, tentando convencer o seu leitor, permite que suas mazelas e contradições sejam expostas e que o leitor perceba que sua fragilidade chega até o final da

obra, mostrando que a indeterminação dele é a sua indeterminação diante da vida.

A narrativa é uma busca pelo outro, uma busca por resposta. Mas, casmurro, o narrador repele a resposta, por dura demais, quem aguentaria uma resposta que desse como erro irremediável todas as ações de uma vida? Bento Santiago rechaça a resposta fatal que já lhe ecoava no vazio da casa da Glória.

Sendo Capitu inocente, a vida do narrador de 55 anos se tornaria insuportável; para que Bento possa continuar a viver, Capitu necessariamente precisa continuar adúltera na sua memória com a aprovação e concordância do leitor que há de convir com ele.

Aires termina sua narrativa também imerso num ambiente de solidão sem grande parte do ranço de casmurro. Sua narrativa dá foco à solidão alheia para que a sua possa ser mascarada, afinal, é mais fácil mostrar ao leitor que Dona Carmo e Aguiar “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos”. (ASSIS, 2003. p. 414.) do que admitir sua intenção escondida e falha e a solidão que o abarcava.

Estes narradores levam para suas obras as mais variadas linguagens do mundo e por meio de articulações próprias e motivadas pelos seus interesses discursivos conduzem o leitor de acordo com as suas intenções. Porém, não somente o leitor não caminha de forma livre pelos bosques literários. O narrador, parte do bosque, está vinculado ao leitor pelo autor modelo, ou pela arquitetura textual, em termos bakhtinianos; aprisiona-se, portanto, ao leitor e limita-se diante das leituras possíveis. Autor, narrador e leitor são vértices interdependentes na articulação de um texto.

Os caminhos do bosque nem sempre são ensolarados onde tudo pode ser visto. Muitos caminhos são nebulosos (subliminares), chuvosos (invisíveis) e muitas vezes o leitor nem percebe a venda que lhe é posta para trilhar o bosque.

O jogo da linguagem machadiana não é desavisado. Porém, vale dizer que mesmo emaranhando o leitor com suas entrelinhas, conduzindo-o pela mão para dentro do bosque, pelos caminhos escolhidos pelo narrador, muitas vezes o leitor realiza suas próprias inferências dentro do texto, e transita por caminhos que muitas vezes o levam a lugares que não são possíveis de serem visitados, devido aos limites do bosque.

Existe, em ambos os romances uma dinâmica dialógica. O leitor é arte de uma reflexão de Machado de Assis em ambas as obras a respeito da prática de leitura e de certa forma sua crítica ao leitor conformado com o fechamento do texto realista e romântico. Bento e Aires exigem do leitor modelo atenção, movimento e resposta.

7. REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Ed. Garnier, 2009.
- _____. **Memorial de Aires**. São Paulo: Nova Cultura, 2003.
- _____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- AURÉLIO, B. H. F. **Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- AUROX, S. **Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Parábola, 2009.
- BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini e outros. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BETELLA, G. K. **Narradores de Machado de Assis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Nankin, 2007.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, A. **Esquema Machado de Assis** - in: *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHO, C. **Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo e temas**. Rio de Janeiro: Editora Lexicon, 2010.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil: Era realista, Era de transição**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. V.IV.
- FARACO, C. A. **Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FRAGELLI, P. C. **O Memorial de Aires e a Abolição**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300010&script=sci_arttext. Acesso em: 21 abr. 2015.
- ISER, W. **“A Interação do texto com o Leitor.”** In: LIMA, Luiz Costa Lima (coord. e trad.). **A Literatura e o Leitor : textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.
- OLIVEIRA, S. **Realismo na Literatura Brasileira**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2008.

ROCHA, J. C. C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

TIHANOV, G. V. **Ensaio de Bakhtin Sobre o Romance** (1935-1941): Um Estudo de Suas Formações Intelectuais e Inovação. (1998). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/viewFile/65162/71565>. Acesso em: 28 nov. 2014.