

PALAVRA, OLHAR E SILÊNCIO EM *DOM CASMURRO**

*Erick Ramalho de Souza Lima***

RESUMO

Este trabalho almeja demonstrar o processo de individuação de Capitu através da construção da palavra, do olhar e do silêncio em *Dom Casmurro*. Tal processo permite que Capitu transforme-se na linguagem do narrador, interferindo, assim, na própria estrutura da narrativa.

Genialidade, quando tecida em Letras, tende a provocar dúvida reação de afastamento e aproximação. De Machado de Assis, é arriscado afastar-se por causa da adjetivação “clássico”, que provoca certa inércia crítica contra a qual se debate qualquer novo estudo acerca de sua obra. A aproximação costuma ocorrer, por outro lado, pela busca de explicações extraliterárias para a expressão do gênio, justificando-a, por exemplo, por causas físicas, como pelo fato de o próprio Machado de Assis ter invocado “a sua condição de míope, salientando que a vantagem deste é exagerar onde as grandes vistas não pegam”. (Gomes, apud Bosi, 1996, p. 369)

Aqui se crê, todavia, na genialidade como processo dinâmico, mais que abstração no vácuo existencial ou produto intelectual. Processo que se faz sempiterno no momento de cada leitura, quando signos, a princípio negros e estáticos na tipologia do papel, movimentam-se em significados que penetram os recônditos da alma rumo à superação do lugar comum. Deve-se, portanto, uma vez mais tratar de *Dom Casmurro*,¹ sem pretender serem assim exauridas possibilidades interpretativas ou interesse por aspectos dessa obra, sobretudo, se a ensaística literária devida-

* 1º lugar no concurso de monografias “A obra de Machado de Assis”, prêmio CESPUC/Minas Gerais 5/99, para alunos de graduação.

** Aluno do curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

¹ A edição aqui utilizada é ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1965. Todas as citações serão indicadas apenas pelo número de página.

mente realizar-se como atividade distinta daquela do “longo verme gordo” colhido por Bentinho de um alfarrábio e seu simples roer de textos, independentemente da natureza e do prazer ou ódio que nos vermes despertaria.

Pretende-se, aqui, demonstrar como dois artifícios lingüístico-literários estruturais de **Dom Casmurro** (deslocamento da palavra e instituição do silêncio sob a égide da construção discursiva do olhar de Capitu) ativam, enquanto estratégias discursivas, o processo de individuação de Capitu, a fim de equipará-la à própria figura do narrador (fundamental ao romance autodiegético), a ponto de promover a reversão diegética que altera os rumos da narrativa. Analisar-se-á a eclosão deste processo a partir das relações entre forma do discurso (significantes) e seu conteúdo (significados), sempre se atendo à estrutura lingüística do romance como nascimento de seus temas, mais que preocupando-se com a análise temática que independe da forma estética essencial ao texto literário.

PROLEGÔMENOS À INDIVIDUAÇÃO DE CAPITU:

O OLHAR, O SILÊNCIO E A PALAVRA DESLOCADA

Ao desestruturar a neutralidade dos fatos e impossibilitar o conhecimento da versão de Capitu, a condição autodiegética² da narrativa, cuja análise é recorrente na crítica machadiana, irrefutavelmente assegura a dúvida essencial a **Dom Casmurro**. A peculiaridade dessa característica no romance, entretanto, é ocorrer simultaneamente a outro artifício fundamental: o complexo de convergência de opostos, o não delinear dos limites entre *fictum* e *factum* pretendidos em outras estâncias. Trata-se do sistema especular de reflexos mútuos e internos que refletem movimento de idas e vindas – extra, intra e metatextual – entre passado e presente (Matacavalos e Engenho Novo), enredo e “realidade” (por intermédio dos vocativos ao leitor), metatexto e intertexto (pela metalinguagem que demarca a criação acompanhada de citações diretas a autores outros), dentre vários outros.

Além de relativizar não apenas o enredo, mas a estrutura romanesca, os recursos supracitados convergem, segundo aqui se nota, para a criação de “ambiente” discursivo dialético e dinâmico dentro da narrativa. Trata-se de *loci* específicos que permeiam a estrutura textual profunda com dinâmica e constituição discursivas suficientes para dialogar com o plano primeiro (estrutura superficial). Tais *loci*, antitéticos à linearidade prototípica, inserem-se na estrutura dinâmica da obra e, subja-

² Adota-se, conforme Reis & Lopes (1987, p. 101-102), a definição de “diegese” como “universo espacio-temporal no qual se desenrola a história” ou “o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história [do qual] (...) formaram-se outros termos (diegético, intradiegético, homodiegético, etc.)”, correspondendo autodiegético ao “narrador em primeira pessoa (...) como entidade colocada em tempo ulterior em relação à história que relata [e eclode sobre] (...) uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração”. (Reis & Lopes, 1987, p. 205)

centes ao discurso de Bentinho, automaticamente excluem as possibilidades de narração heterodiegética.

Nessas brechas discursivas, constrói-se, paralelamente à voz central de Bentinho, a personalidade de Capitu, a qual se reflete na estrutura superficial pela bivalência do narrador (cuja voz é o único contato entre Capitu e o leitor). Assim, sob a égide dos fatos narrados segundo a memória/imaginação de Bentinho, Capitu arquitetava-se individualmente na estrutura textual profunda através do desvio ou sublimação semântica arraigada ao significante que compõe a narrativa, permitindo deslocamentos de sentido rumo aos “lugares discursivos” acima referidos, no que aqui se denomina deslocamento da palavra.

A bem da verdade, a partir de Kristeva [“A escritura instaura uma outra legalidade. Sustentada não pelo sujeito do entendimento mas por um sujeito desdobrado, e até pluralizado, que ocupa não o lugar da enunciação, mas lugares permutáveis, múltiplos e móveis”, (apud Goulart, 1993, p. 17)], Goulart percebe

o surgimento de um outro sentido que perturba não apenas a previsibilidade semântica do discurso mas também o sujeito enunciativo, deslocando-os e marcando-lhes um outro lugar. Daí a inutilidade das suposições dos que querem centrar o lugar do sentido na “verdade” do presumível discurso do autor. Como se vê, o que caracteriza a escritura é exatamente a sua complacência com o não-lugar do sentido, de vez que este é o resultado do deslizamento contínuo a que os significantes estão submetidos na prática discursiva. (Goulart, 1993, p. 17-18)

De fato, aqui se enfatiza a necessidade de perceber como, contrária à “previsibilidade do discurso”, a insurreição da individualidade de Capitu (deslocada para o “não-lugar do sentido”) faz-se através “do deslizamento contínuo a que os significantes (no caso, do narrador Bentinho) estão submetidos na prática discursiva (aqui, a narrativa de **Dom Casmurro**)”.

Para concretizar literariamente esse processo, Machado torna dois artifícios recorrentes em **Dom Casmurro**, a hipérbole e a variação entre discurso direto, indireto e indireto livre. Quanto à primeira, Gomes lembra que:

Há hipérbole por excesso – diz o Padre Antônio Vieira –, e hipérbole por diminuição: e ambas mentem para chegar à verdade: “ut ad verum mendacio veniat” (Sêneca). A hipérbole por excesso diz o muito que se não pode crer, para que se creia o que é; e a hipérbole por diminuição diz o pouco que se pode dizer, para que se creia o que será. (Gomes, apud Bosi, 1982, p. 369)

Lê-se de fato em **Dom Casmurro** que “o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se” (p. 99). Tal duplicidade cria o movimento descentralizador da narrativa enquanto a variação entre discursos contribui com o dinamismo necessário para criar a

complexidade do segundo plano discursivo. Isso pode ser notado na metáfora dos olhos de Capitu, o “mundo interior e inexplorado” que Bentinho debalde tenta adentrar, na típica reação humana de buscar apreender o desconhecido por hipóteses (“Olhos de ressaca ? Vá, de ressaca”) as quais, não encontrando resposta no empirismo, remetem-se à metafísica apaixonada: “Trazia não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. (p. 99)

O discurso direto, além de garantir “teatralidade” ao texto machadiano (consoante ao *theatrum mundi* de Shakespeare cuja representação metaliterária acha-se no episódio da ópera do capítulo IX), serve de estância primeira dialética de um segundo âmbito, o discurso indireto, ambos entremeados pelo discurso indireto livre a fazer com que todos, afinal, permitam uma dinâmica de vozes, ecoando distintas ou em uníssono, permeadas por um silêncio velado. Tudo a permitir, além da função estética e da garantia das próprias características essenciais da narrativa, o ambiente propício ao deslocamento da palavra para estâncias de transitoriedade e transcendência em relação ao plano primeiro e imediato da leitura, a estância de manifestação de Capitu.

A bem da verdade, enquanto o discurso indireto traz “o sentido intelectual e não a forma lingüística” da fala e o indireto livre é, para Machado, “recurso subsidiário para encaminhar os diálogos até um clímax em discurso direto ou comunicar pensamentos necessariamente inconsistentes e difusos do personagem”, o discurso direto faz da narração “imaginária representação teatral” (Câmara, 1979, p. 26). Assim, Capitu transita pela complexa rede discursiva de **Dom Casmurro**, ocupando “posições” diversas na estrutura da narrativa.

Faltaria, contudo, urdir esta personagem construída de maneira dinâmica na estrutura profunda da obra à estância primeira, ao significante. Isto é resolvido pela construção sintática do olhar de Capitu, resguardando-lhe instantes fulcrais de silêncio. O silêncio é aqui visto por seu uso retórico (permitir a expressão de Capitu por estratégica dialética, “dum tacent, clamant”, conforme aforismo latino) e artístico (velar significados nos invólucros de que se constitui a literatura) no processo de criação (enunciação) artística, mais que reprodução de traços do discurso pragmático sendo, logo, observável mesmo sem verbos específicos (“calar”, “silenciar”, etc.).

Assim, é impossível concordar com Meyer, que afirma em seu ensaio “O romance machadiano: o homem subterrâneo”, ter faltado a Machado de Assis “uma intuição mais fina do valor do silêncio na estruturação de seus romances [já que] o leitor precisa de um espaço próprio e de uma franja de silêncio” (apud Bosi, 1982, p. 360). O silêncio, como se sabe, não está no enunciado de **Dom Casmurro**, onde foi procurá-lo o crítico, mas na enunciação, conforme aqui se deseja demonstrar. Sim, pois, se toda a fala de Capitu atinge o leitor através da bivocalidade de Bentinho, resta à hermenêutica do silêncio interpretar a expressão de Capitu deslocada à estrutura

profunda nos instantes em que o narrador detém-se na descrição de seu olhar. Observe-se, por exemplo, a exposição de Bentinho do risco de ir para o seminário:

Com os olhos em mim, Capitu queria saber que notícia era a que me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera.

— Mas eu não quero, acudi logo, não quero entrar em seminário; não entro, é escusado teimarem comigo; não entro.

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-se em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. Naquele tempo jurava muito e riço, pela vida e pela morte. Jurei pela hora da morte. Que a luz me faltasse na hora da morte se fosse para o seminário. Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. (p. 52)

Enquanto Bentinho põe-se a buscar soluções por *inania uerba*, Capitu olha em silêncio e a descrição de seu olhar é o mecanismo de manifestação de sua interioridade. Tomada pela sinceridade psicossomática (“fez-se cor de cera”; “parecia uma figura de pau”), é capaz da introspecção (“recolheu os olhos em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas”) do sujeito íntegro, dotado de consciência e de inconsciente.

Ao invés das vãs ameaças de Bentinho, Capitu atém-se à introspecção: “Capitu refletia. A reflexão não era cousa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos” (p. 54). Obviamente, surge uma ponta de ironia nessa construção, já que caracterizar os olhos de Capitu como “apertados”, quando ela pensa, é singelamente dizer que ela necessita de certo esforço para fazê-lo, como se fosse-lhe penosa tal tarefa. Isso, porém, não diminui a existência da interioridade confirmada, por exemplo, na cena do canapé:

Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma enquanto que eu fitava deveras o chão... (p. 96)

Nesse trecho, a incerteza de Bentinho segue os olhos de Capitu em movimentos desbravadores de espaço. Enquanto ele, absorto em sua inocência, olhava para o ar e cria que Capitu estava a fazer o mesmo, ela “olhava para o chão”, autônoma e discordante. Bentinho, ao perceber o desafio ocular de Capitu, segue-a, sem, contudo, conseguir acompanhá-la na tarefa introspectiva que garante a ela a individualidade (“Capitu olhava para dentro de si mesma”) e preocupa-se com a imersão individual dela (“Quando tornei a olhar Capitu vi que não se mexia, e fiquei com tal medo que a sacudi brandamente”) (p. 96). Ela, afinal, volta à realidade exterior (“Capitu tornou cá fora”) sem esquecer sua tarefa pensante, “Capitu refletia, refletia, refletia...”. (p. 96)

O olhar, motivo central da cena acima, é, na verdade, um processo de introspecção de vários níveis, pelo processo que Lacan assim descreve:

em nossa relação com as coisas, tal como ela se constitui por intermédio da visão e é ordenada nas figuras da representação, alguma coisa desliza, passa, transmite-se, degrau em degrau, para estar de alguma forma sempre aí elidido – é isso que se chama olhar. (apud Branco, 1995, p. 20)

Capitu, por essa visão “ordenadora” do mundo biofísicosocial, olha para apreender, intratextualmente, a realidade transfigurada em narrativa literária (plano da criação) e revela, pelos “deslizamentos” dos signos de sua visão, os diversos níveis (“degraus”) que o compõem enquanto sujeito.

Pelo fato de Bentinho não ter acesso aos “degraus” mais distantes da interioridade de Capitu, resta-lhe, enquanto narrador, descrever a exterioridade que caracteriza o processo, ou seja, comentar as manifestações superficiais da dinâmica interior de Capitu. É exatamente o que ocorre, além da cena do Canapé, no velório de Escobar:

*Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas (...)
Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã...(p. 207)*

O clímax dessa cena ocorre pela angústia de Bentinho (e do leitor) ao tentar debalde *conhecer* o que se passa *dentro* de Capitu, pois ele não pode ir além das manifestações físicas do fenômeno (o movimento dos olhos e as lágrimas), o qual nada mais é que o resultado de complexa rede introspectiva à qual é impossível ter acesso, salvo tivesse Capitu a condição autodiegética no romance.

Note-se, tanto nesse episódio quanto na cena do canapé, a presença imprescindível do silêncio enquanto indício ou ação daquele em estado de introspecção. É este silêncio que demarca a fronteira entre a percepção de Bentinho e o mistério intrínseco à alma feminina de Capitu quando ela se cala a florescer interiormente em signos, tendo os olhos a servir-lhe como arautos da interioridade, pontas do icebergue de linguagem, que ela interiormente possui, sólido o suficiente para substituir as palavras.

A angústia de Bentinho é causada justamente ao defrontar-se com o *desconhecido* – os segredos imersos em Capitu – e a decorrência disso ultrapassa a personagem e alcança o narrador, interferindo-lhe no ato de narrar. A dúvida construída sobre a voz do narrador serve, por sua vez, à pseudo-desconstrução (Riedel, 1974, p. 94) do texto machadiano, como no trecho em que quase em uníssono, autor e narrador, constroem sintagmas para destruir certezas: “falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis: risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma cria-

tura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs” (p. 78 e 79). Da impenetrabilidade da personagem Bentinho no âmago de Capitu, surge a dúvida que interfere na narração, em *Matacavalos*, de Bentinho e permite, por parte de Machado de Assis, a relativização das barreiras da (meta)literatura.

Além desse uso do silêncio, existem situações de deslocamento da palavra (pseudo-silêncio, talvez) em que Capitu manifesta-se pela escrita. Nesses trechos, o muro e o chão servem de anteparo à palavra de Capitu, projetada por deslocamento. Tome-se, por exemplo, a atitude de Capitu ao temer a ida de Bentinho ao seminário:

— Não fale em morrer, Capitu!

Ela teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão; inclinei-me e li: mentiroso.

Era tão estranho tudo aquilo que não achei resposta. Não atinava com a razão do escrito, como não atinava com a do falado. Se me acudisse ali uma injúria grande ou pequena, é possível que a escrevesse também, com a mesma taquara, mas não me lembrava nada. Tinha a cabeça vazia. (p. 99)

Após desafiá-lo, Capitu cala-se, sorrindo, e projeta sua palavra no chão, a fim de conduzir a ação de Bentinho para ler o que está escrito – a palavra de Capitu está em itálico no original para realçar a bivocalidade do termo. Bentinho, por outro lado, é incapaz de expressar-se pelo mesmo meio (o deslocamento da palavra) de Capitu e, perdido com a voz central da narrativa, acabar por subjugar-lá a Capitu, pois ele “tinha a cabeça vazia”.

Se silêncio, enfim, é enigma, faz-se necessária a dissimulação, pois ninguém, diz Bacon, “can be secret, except he give himself a little scope of dissimulation; which is, as it were, but the skirts or train of secrecy” (Bacon, 1995, p. 19).³ Para tanto, Capitu faz uso astuto da linguagem como *modus operandi* da dissimulação e, denotando personalidade e livre arbítrio, alcança a ironia (estância congênere da primeira, do grego εἰρωνεία, “dissimulação”) por valer-se das nuances entre ser e parecer, já que “a linguagem de Capitu mostrava uma coisa e significava outra, muito diversa da aparente” (Garbuglio, op. cit., p. 464). A tendência de alguém, segundo Bacon, frente ao segredo velado por outrem, é:

so beset a man with questions, and draw and draw him on and pick it out of him, that, without an absurd silence, he must show an inclination one way; or if he do not, they will gather much by his silence as by his speech. As for equivocations, or oraculous speeches, they cannot hold long. (Bacon, 1995, p. 19)⁴

³ “Pode ser secreto, a não ser que dê a si mesmo algum escopo de dissimulação, o que é, como se fora, os véus ou a continuidade do segredo”. Minha tradução.

⁴ “Tanto ameaçar alguém (*man* está na acepção atual de *one*, “indivíduo”) com perguntas, indagando-o para tirar-lhe informações que, sem absurdo silêncio, ele acabaria demonstrando inclinação para um lado; ou, se não, tenta-se apreender tanto de seu silêncio quando de sua fala. Quanto aos equívocos ou dizeres oraculares, não surtirão efeito por muito tempo”. Minha tradução.

Essa descrição adequa-se perfeitamente à conduta de Bentinho que, ao tentar colher sentido tanto do silêncio de Capitu quanto da fala dela, dá vazão à sua índole fantasiosa que busca significados na possível dubiedade (tal qual dos oráculos) no discurso de Capitu.

Isto denota, de fato, a (re)criação de artifícios de construção de personagens femininas marcantes pela via da metaliteratura, fundamental na criação de **Dom Casmurro**. A inovação de Machado de Assis consiste em transfigurar tais artifícios gerais em mecanismos específicos da prosa moderna, repercutindo, por exemplo, a grandiloqüência logopaica da **Ilíada** – em que, sob lanças a cruzar os céus helênicos e naus que, furiosas e apaixonadas, cortavam mares, Helena, ainda que razão da guerra, deleita-se, incólume, como rainha, mais que cativa – na conduta de Capitu – apaixonada mas calculista a fim de reverter a influência de Dona Glória sobre a vida de Bentinho.

Se “Capitu é um anjo” (p. 185) e “cigana oblíqua e dissimulada” (p. 63), Helena de Tróia (aquéia e, logo, onomasticamente dúbia) é vista por Licofronte pela “ambigüidade (...) entre dois epítetos: *Pephnaías kunós* (‘cadela de Pefnos’) e *tréronos* (‘pomba tímida’)”. Dona Glória, por outro lado, é a figura antagônica não apenas de Capitu, mas reflete a tendência da mulher tradicional desafiada por Helena entre os gregos e Julieta no Renascimento. Veja-se, para tanto, a descrição de Dona Glória por Bentinho, revelando atitudes inconcebíveis em Capitu: “O [retrato] de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: ‘sou toda sua, meu guapo cavalheiro!’ O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: ‘Vejam como esta moça me quer’”. (p. 34)

Mesmo o possível adultério de Capitu serviria, em oposição à atitude passiva da mãe de Bentinho, como afirmação de sua personalidade. Observe-se que pela distinção entre moral – constituição sociocultural de valores – e ética – assimilação e reformulação individual dos primeiros –, Capitu, se optou por infringir a leis sociais do casamento (moral), estaria amalgamando, para o bem ou para o mal, seus valores (ética), independentemente dos padrões morais brasileiros do século XIX.

Verificam-se, pois, em Capitu: consciência; equilíbrio, raro nas personagens masculinas, que oscilam entre arroubos de paixão e racionalidade; a manifestação (consciente) de uma volição e (inconsciente) de um desejo para, afinal, constituir a integridade do sujeito. Isso condiz com o processo de individuação protagonizado pela “alma” no mito de Eros e Psiquê quando dos desafios de Afrodite, do qual Brandão conclui que: “a difícil tarefa com que se defronta qualquer psiquê feminina em seu caminho para a individuação: ela deve abandonar o anseio pelo que está próximo em função de um objetivo distante e abstrato” (Brandão, 1995, p. 245). Garbuglio lembra, no que se pode entender como próximo do “objetivo distante e abstrato” de Brandão que:

a linguagem de Capitu vela as intenções, deixa na penumbra os objetivos que tem em mente, não só para facilitar a remoção dos obstáculos por acaso interpostos, como para não prejudicar sua conquista lenta, tortuosa, mas acima de tudo segura. (Garbuglio, apud Bosi, 1982, p. 464)

As características supracitadas podem ser verificadas em diversos trechos de **Dom Casmurro**, mais ou menos consoantes aos intertextos machadianos. A saber, “Capitu tinha meia dúzia de gestos únicos na terra” (p. 215); não submete suas vontades à palavra de Bentinho (como na recusa das cocadas, cap. XVIII); e, ao ser acusada de envolvimento amoroso com Escobar, ri e diz “em um tom juntamente irônico e melancólico”: “— Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!”. (p. 224)

INDIVÍDUO EM CONFRONTO COM O OUTRO NA NARRATIVA: A REVERSÃO DIEGÉTICA

Encontram-se, em **Dom Casmurro**, estratégias estruturais (o silêncio sob a égide da construção do olhar e deslocamento da palavra e interferência lingüística) os quais se erguem sobre a espinha dorsal da narrativa (a condição autodiegética e o complexo arquitetônico de opostos). A eles, adicionam-se minúcias lingüísticas como as construções hiperbólicas e a variação entre discurso direto, indireto e indireto livre.

Tudo isso, afinal, operacionaliza as condições ideais para que Capitu possa, dentro da narrativa, não apenas individualizar-se, mas sobrepujar-se a Bentinho, quer enquanto personagem (intratextualmente, ou seja, no enredo) quer na posição de narrador, quando de fato opera o que aqui se denomina reversão diegética.

Assim, surgem indícios da interioridade de Capitu pelo silêncio marcado na estrutura superficial da descrição/construção sintática de seu olhar. Além dos traços que lhe asseguram a individualidade, a palavra de Capitu deslocada rumo ao segundo plano discursivo – e a interferência desse sobre o plano primeiro regido pela voz de Bentinho – dá-se a ponto de alterar a ontologia da narrativa de **Dom Casmurro**.

A priori, deve-se perceber que, ao individualizar-se, Capitu opõe-se enquanto sujeito à figura de Bentinho (em termos sartrianos, principalmente) e a linguagem é reflexo imediato disso, pois, como ressalta Garbuglio, “existe um profundo desencontro que as articulações da linguagem só fazem avultar, alargando a distância que entre eles desde cedo se manifesta”. (apud Bosi, 1982, p. 463)

Esta manifestação lingüística de Capitu é o que realmente interessa aqui, já que ela será a via central da alteração dos rumos metaliterários da narrativa. Note-se que a estrutura de **Dom Casmurro** (o romance de busca de Frye), por ter Bentinho à procura de sua identidade (“o meu fim evidente era atar as duas pontas da vi-

da, e restaurar na velhice a adolescência”) (p. 25), baseia-se na memória que urge transmutar-se em linguagem (“há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique”, p. 119).⁵ Memória que é (des)motivada pela ausência da mulher amada (“não consegui recompor o que foi nem o que fui”), a qual interfere no narrar em busca do prazer (“contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, e é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizam com o tempo, que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros”). (p. 145)

Claramente, tem-se a situação daquele que necessita verter a memória em linguagem como modo de manter viva a relação com a amada ou de procurar respostas para *o que poderia ter sido*, condição *sine qua non* para a literatura. Assim, Bentinho dá vazão a seu inconsciente na transposição do passado lembrado\imaginado (criado pelo autor) para o *ego-hic-nunc*. Ora, se “o inconsciente é o discurso do Outro” (Lacan, apud Branco, 1995, p. 20) e Capitu é a única personagem de **Dom Casmurro** a constituir-se solidamente através de uma posição singular na estrutura da narrativa (somente ela é arquitetada no segundo plano discursivo pelo deslocamento da palavra), a narração não sofre apenas a interferência da fala de Capitu frente à personagem Bentinho, mas Capitu é a própria linguagem (*uerbum*) que constitui a fala (*uox*) do narrador.

A transposição de Capitu, enquanto linguagem, do segundo plano discursivo (palavra deslocada) rumo ao plano primeiro (o da narração em si), ocorre pelos espaços da fala de Bentinho, a qual, sabe-se, “tem os flancos abertos, as fendas escancaradas, por onde penetra a fala tortuosa e orientadora” de Capitu (Garbuglio apud Bosi, 1982, p. 464). Tal processo é aquele descrito por Lacan: “o arroio onde se situa o desejo não é somente a modulação da cadeia significante, mas o que corre por baixo (...) o que no ato significado passa de um significante ao outro da cadeia, sob todas significações” (apud Bosi, 1982, p. 98). É exatamente pelo *deslize*, inconsciente para Bentinho, dos significantes (*uerba*) – ainda que conscientemente produzido pela pena calculista de Machado – que Capitu verte-se na linguagem do narrador.

Jamais se deve esquecer que se está tratando de texto literário e pela condição de arte da palavra, Capitu, ao tornar-se linguagem, é a própria essência de **Dom Casmurro**. Apesar de a estrutura diegética do romance estabelecer-se pela voz de Bentinho e seus pronomes de primeira pessoa (*uox mea*), é a palavra ontológica de Capitu (*eius uerbum*, a segunda pessoa em relação ao narrador-personagem) que co-

⁵ Não convém misturar as figuras de narrador e autor. Este conscientemente elabora a inocência e os traços memorialísticos de Bentinho, sobre cuja linguagem Capitu constrói-se para, sob a tutela do autor, promover a reversão diegética. Em termos machadianos, todavia, este processo deve ser indagado dentro do romance, como na fala de Bentinho: “um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. 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” (p. 119). Apesar de nomes e datas extinguiem-se com facilidade da memória do narrador, Capitu vive incólume nela, enquanto significante da própria existência dele.

manda o fluir da narrativa, deslizando seus significados pelos significantes de Bentinho (*uox mea eius uerbo*),⁶ os quais refletem, *ipso facto*, a expressão individual de Capitu.

Para que isto ocorra é necessário, ademais, que existam “orifícios” na fala de Bentinho, para que Capitu, através de sua individualidade, nela possa adentrar verbalmente. Tais “espaços” discursivos, cuidou o autor de construí-los em diversas instâncias na personalidade de Bentinho. A tendência à cisão interna e, principalmente, o medo de que isto ocorresse já os percebera Gledson (1991), ao defender que a recusa da paternidade de Ezequiel por Bentinho advém do questionamento do fato de como um mesmo “eu” poderia estar no filho e nele mesmo. Conforme Gledson, esse

é um problema que ele [Bentinho] “resolve” mais tarde, com lógica impecável, decidindo que o filho não é seu. Pode-se suspeitar que, na verdade, o “eu” seja quimérico, mas não o é para Bento, que continua convencido não só da sua existência mas também da sua inviolabilidade, e quando está ameaçado pela “divisão” (“A divisão, que foi sempre uma das operações difíceis para mim..” [I, 898]) reage em autodefesa. (Gledson, 1991, p. 39)

Embora isto não demonstre diretamente o processo de reversão diegética, comprova, ao tratar do temor de Bentinho pela cisão, a suscetibilidade desta personagem à interferência de outrem em seu inconsciente. Da mesma forma que a presença de Ezequiel traz à tona o medo pela clivagem do “eu” de Bentinho, a ausência de Capitu no ser casmurro do Engenho Novo permite a existência de flancos, que Capitu pode penetrar quando transformada na linguagem que serve de arauto às memórias de Bentinho e, extraliterariamente, na matéria prima de que se compõe **Dom Casmurro**.

Cabe notar, todavia, que a manifestação de Capitu dar-se-á como processo eminentemente lingüístico, ainda que Gledson tente perceber o processo de divisão através de nuances temáticas. Faz-se necessário, para tanto, recorrer a Lacan:

O efeito da linguagem é a causa introduzida no sujeito. Por este efeito, ele não é causa de si mesmo, mas traz em si a larva do que o racha. Pois sua causa é o significante sem o qual não haveria nenhum sujeito no real. Mas este sujeito é o que significante representa, e ele não saberia nada representar senão para outro significante. (apud Branco, 1995, p. 32)

⁶ A voz do narrador (*uox mea*) constrói a narrativa através da palavra de Capitu (*eius uerbum*), tendo-a como modo narrantes (ablativo), portanto *uox mea eius uerbo*, ou seja, “minha voz pela palavra dela”. A polissemia e universalidade do termo latino *uerbum* pretendem, aqui, envolver não apenas a palavra projetada pela fala, o discurso objetivo pelo qual Capitu embater-se-ia contra a palavra do narrador Bentinho em alguma espécie de logomaquia. Objetiva-se mais que o logos da mulher inteligente, a intermitência passional que equilibra-se em Capitu, sobrepujando a noção de ratio implícita em logos rumo à plenitude das estâncias não pronunciadas do discurso.

Ao considerar-se a divisão interna de Bentinho reconhecida por Gledson, resta perceber que, ao tomá-lo como “sujeito no real” (no caso a realidade esteticamente transfigurada do romance),⁷ cuja única forma de existência é o significante (“a causa introduzida no sujeito”), Capitu é, claramente, a própria linguagem introduzida em Bentinho. Ela é “a larva do que o racha” entre Matacavalos e Engenho Novo, manifestando-se bivocalicamente pelo deslize de seus significados através dos significantes da fala de Bentinho e, obviamente, permitindo a existência de Bentinho dentro das possibilidades da narrativa já que, enquanto sujeito, ele “não é causa de si mesmo”.

Eis, portanto, a reversão diegética, ou seja, o processo de transformação discursiva da cisão interna de Bentinho (intratextualmente construída) através da presença inconsciente de Capitu na vida da personagem Bentinho e na fala do narrador não apenas interferindo-lhe no narrar, mas fortalecendo-se ao ponto de mesmo inverter, em termos extratextuais, a condição tradicional da narrativa autodiegética. Este processo de reversão diegética apóia-se em condição fundamental: a individualização de Capitu, demarcada pelos indícios básicos da construção do olhar e do silêncio.

Tem-se, portanto, em processos simultâneos bem urdidos: a construção da individualidade de Capitu, ao contracenar intratextualmente com Bentinho; a cisão deste por Capitu, que gera o ser casmurro; a ontologia do narrador a partir da transformação das memórias de Bentinho na linguagem marcada pela presença/ausência (desejo, enfim) de Capitu; e, afinal, a reversão diegética que se manifesta, além da apreensão geral de **Dom Casmurro**, por pontualismos cuidadosamente espalhados pelo autor.

Um desses pontualismos lingüísticos da reversão diegética pode ser visto, por exemplo, na repreensão de Capitu à vontade de Bentinho de, no seminário, delatar o namoro secreto a Escobar. Ela pretere o pronome possessivo “nosso” – o qual poderia servir como eufemismo de sua individualidade, insinuando sua igualdade/submissão a Bentinho – para bem demarcar sua condição de sujeito autônomo através da palavra autêntica (*uerbum*), que se sobrepõe à ação de Bentinho:

No fim de cinco semanas estive quase a contar a este as minhas penas e esperanças; Capitu refreou-me:

— Escobar é muito meu amigo, Capitu.

⁷ Valoriza-se aqui a análise do texto literário a partir de sua enunciação sem jamais perder a dimensão estética que o origina artisticamente. Aqui não se pretende fazer uma análise da veiculação do inconsciente do autor através das linhas de sua obra, mas perceber os artifícios literários consciente e laboriosamente traçados por Machado de Assis para a construção das personalidades de Capitu e Bentinho, ainda que haja marcas inconscientes do autor nas mesmas. Em suma, objetiva-se demonstrar como, através da atitude consciente e laboriosa de Machado, a construção de Capitu, parte dinâmica da narrativa, faz-se através do discurso de Bentinho, pela relação entre significante e significado na manifestação do inconsciente, conforme defendido por Lacan. Jamais se perde a dimensão literária de ambas as personagens e percebe-se que mesmo os atos falhos de Bentinho para a expressão de Capitu são permeados pela mão de Machado, objetivando, antes mesmo do devir psicanalítico que individualiza Capitu, o objetivo estético de **Dom Casmurro**.

— *Mas não é meu amigo.*
 — *Pode vir a ser; ele já me disse que há de vir cá para conhecer mamãe.*
 — *Não importa; você não tem o direito de contar um segredo que não é só seu, mas também meu e não lhe dou licença de dizer nada a pessoa nenhuma.*
Era justo, calei-me e obedeci. (p. 128-9)

Essa insurreição lingüística de Capitu afronta o *status quo* da narrativa em que Bentinho, na tentativa de suprimir a dicotomia “seu/meu” do discurso de Capitu, vale-se da condição plural de “nosso” para tentar dirimir a individualidade dela sob sua fala. Bentinho afirma, por exemplo, quando da cena em que surpreende Capitu, ainda menina, a escrever o nome de ambos no muro: “em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós” (p. 46). Essa divergência pronominal bem denota a concepção de individualidade de Capitu a qual Bentinho tenta inconscientemente podar através de sua fala.

Nesses termos, há de se discordar aqui da asserção de Stein, segundo a qual o “ponto central” de **Dom Casmurro** “é o *eu* e não o *ela*” já que o “escopo inicial [das memórias de Bentinho é] saber ‘o que foi’ e ‘o que fui’” (Stein, 1984, p. 109). Ora, se Capitu é a “larva” que racha a personagem Bentinho e, sobremaneira, a peça-chave da criação do narrador de **Dom Casmurro**, sendo que sem Capitu não haveria o narrador Bentinho, crê-se que sem o “ela” não haveria o “eu”. Tal observação de Stein provém de fato da negação, por parte desta autora, da individualidade de Capitu, algo que fica claro ao questionar “se com Capitu não se terá dado o caso clássico da mulher ativa e empreendedora em solteira que, casada, se acomoda, passar a ser ‘parte’ do marido e a ele se submete”. (p. 108)

Como se sabe, Capitu não se altera substancialmente após o casamento, jamais dirimindo, assim, seu processo de individuação e, portanto, garantindo a preponderância de seu “eu” (o “ela” do ponto de vista do narrador). Exemplo disso encontra-se no capítulo CXXXVIII, quando a acusação direta de Bentinho provoca a manifestação do sujeito político e social no qual se torna Capitu. Atente-se, pois, às etapas da fala de Capitu, ao desafiar Bentinho, tomar-lhe a palavra e marcar o instante fulcral de silêncio para demonstrar, simultaneamente, que o casamento não lhe dirimiu a força verbal, nem afetou sua personalidade e muito menos interferiu no seu processo de reversão diegética:

— *Não Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já nossa separação: não posso mais!*
 — *Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus, eu creio. Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (p. 223-224)*

Enquanto texto que garante sua qualidade pelos reflexos mútuos entre forma estética e conteúdo retórico, **Dom Casmurro** reflete, tematicamente, indícios da reversão diegética que lhe estrutura a narrativa. Pode-se notar isto na inversão da

simbologia da *flor* quando, relata Bentinho, “Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos” (p. 42). Observe-se, além da masculinização de símbolo tradicionalmente feminino, a conduta ativa de Capitu ao reter as mãos de Bentinho entre as suas, contrariamente à imagem das alvas mãos das damas francesas retidas (ou assim sonhadas) por seus pares masculinos.

Todavia, ainda que se encontrem asserções diversas de Bentinho acerca das idiosincrasias de Capitu – “Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois” (p. 55) e “Assim, apanhados pela mãe, éramos dous e contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio” (p. 79) –, não se deve ignorar o “questionamento do processo de narrar”, em *Dom Casmurro*, que “encontram uma indagação correspondente no próprio texto que vai se construindo à medida que se interroga e se busca nos seus processos, e vai se interrogando à medida que se vai construindo” (Riedel, 1974, p. 94). A reversão diegética é, pois, posta em xeque no seguinte excerto:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se deve incutir na alma do leitor, à força de repetição. (p. 73)

Note-se a condução para a possibilidade de o caráter único de Capitu não ser mera indução de Bentinho. O corolário de que “há conceitos que se deve incutir na alma do leitor” – “incutir à força de repetições” a superioridade de Capitu é rir-se em silêncio dela, ainda que também a rir da ingenuidade de Bentinho – pressuporia a possibilidade de Capitu na verdade não ser “mais mulher” do que Bentinho “era homem”, embora, decerto, fosse “uma criatura mui particular”.

Quanto à metaliteratura, sobretudo, a reversão diegética é referida no diálogo entre Bentinho e Ezequiel, adulto e recém-chegado da Europa, onde Capitu morrera. Neste trecho, a ironia, além de seu uso tradicional, confirma, em incursão metaliterária, a reversão diegética, pois não se detém no sarcasmo superficial e imediato (acerca do estereótipo feminino da elite brasileira do século XIX). Note-se que Ezequiel retrata o estereótipo da mulher romântica em discurso indireto, próximo da voz do autor-modelo. Isto magnifica a ironia, já que o autor-modelo em uníssono com Ezequiel é aquele que construiu a reversão diegética de Capitu. Confira-se:

Ezequiel falou-me em sua viagem à Grécia, ao Egito, à Palestina, viagem científica, promessa feita a alguns amigos.
— *De que sexo? perguntei rindo.*
Sorriu vexado, e respondeu-me que as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos. (p. 309)

CONCLUSÃO

Remarca-se a reversão diegética, portanto, por três pontos fundamentais, complementares e intrínsecos à estrutura de **Dom Casmurro**: as interferências intratextuais de Capitu no comportamento e no discurso da personagem Bentinho (na microestrutura da obra, isto é, no enredo); a progressiva transformação de Capitu na linguagem (*uerbum*) que preenche, paulatinamente, os significantes do discurso (*uox*) do narrador Bentinho e, em decorrência de ambos, a eclosão do terceiro, ou seja, a temática – interpretada através dos significantes que permitem os anteriores – da supremacia da mulher demonstrada pela conduta ao mesmo tempo racional e apaixonada típica das grandes personagens femininas universais, ainda que inédita, até **Dom Casmurro**, na literatura brasileira.

Todos esses planos, obviamente, fiam-se com precisão na estrutura multiestratificada da narrativa, urdidos à estesia vista nos indícios intratextuais da individuação de Capitu (construída na descrição do olhar de Capitu, na insurreição de seu silêncio, na precisão de sua linguagem). A reversão diegética não diz respeito, desse modo, a processo linear e localizado, mas é equilíbrio de tabuleiro de xadrez, no qual cada instante não é representado tão-somente pela posição das peças e sim pela relação entre cada uma delas e seus respectivos locais previamente ocupados e os espaços onde há possibilidade de ocupação na jogada seguinte. *Logopeças*, de fato, movidas com a frieza mecanicista dos vermes dos livros, ilustradas pela genialidade que de fato se constrói em *sempre estado de transformação*.

ABSTRACT

This paper aims at demonstrating Capitu's individuating process through the construction of the word, the look and the silence in **Dom Casmurro**. Such process permits Capitu to change herself into the narrator's language, thereby interfering in the literary narrative structure itself.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1965.
- BACON, Francis. **Essays**. Amherst: Prometheus Books, 1995.
- BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.
- BRANCO, Guilherme Castelo. **A ontologia de Lacan**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Ensaio machadianos**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1979.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo; uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Trad. Fernando Py. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- GOMES, Eugênio. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: J. Olympio, [19--].
- GOULART, Audemaro Taranto. **Do heróico ao erótico: uma leitura de O Guarani**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993. (Tese, doutorado).
- HOMERO. **Iliada** (canto II). Trad. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MEYER, Augusto. **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva, [19--].
- RIEDEL, Dirce Côrtes. **Metáfora, o espelho de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.