

**RAQUEL ALVES MOTA**

**A VOZ POÉTICA DOS PROTAGONISTAS: A  
(RE)CONSTRUÇÃO DO REAL EM *LA OCASIÓN*,  
DE JUAN JOSÉ SAER, E EM *DOM CASMURRO*, DE  
MACHADO DE ASSIS.**

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2011**

**RAQUEL ALVES MOTA**

**A VOZ POÉTICA DOS PROTAGONISTAS: A  
(RE)CONSTRUÇÃO DO REAL EM *LA OCASIÓN*,  
DE JUAN JOSÉ SAER, E EM *DOM CASMURRO*, DE  
MACHADO DE ASSIS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras de Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Graciela Inés Ravetti de Gómez.

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2011**

“Não há linguagem, nem há palavras, e deles não se ouve nenhum som; no entanto, por toda a terra se faz ouvir a sua voz, e as suas palavras até aos confins do mundo”.  
*Salmos, 19, 3-4.*

Agradeço a Deus, pela força e pelo sustento.

“(…) um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos e ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça.”  
Machado de Assis (*Dom Casmurro*, cap. LXIV, p. 876).

Em homenagem ao meu pai, José Getúlio Mota.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Graciela Inés Ravetti de Gómez, por ter acreditado no meu trabalho e colocado diante de mim esse grande desafio: cotejar *La Ocasión* com *Dom Casmurro*.

Ao Professor Dr. Marcos Rogério Cordeiro, pelas aulas sobre Machado de Assis, que me ajudaram a adentrar na discussão crítica das obras desse escritor.

Ao Professor Dr. Luís Alberto Brandão, pela vasta bibliografia teórica apresentada em suas aulas.

À Professora Dr<sup>a</sup> Andréa Sirihal Werkema, pelas orientações sobre os textos críticos de Machado.

À minha mãe e aos meus irmãos por estarem junto a mim nesse laborioso percurso.

À Direção e aos (às) funcionários (as) da Biblioteca da FALE, pela atenção e colaboração de sempre em minhas pesquisas.

Aos meus colegas dos Estudos Literários: os da Teoria e os da Brasileira.

## RESUMO

Analisa-se a voz poética dos narradores de *La Ocasión*, de Juan José Saer, e de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Assim, o primeiro passo consta da pesquisa e estruturação narratológica da postura desses narradores heterodiegético e homodiegético, respectivamente. A voz narrativa se mostra como o princípio para se consolidar o estudo da poética que dimana dos protagonistas dos romances, na medida em que a manifestação dessa voz subsidia a tese de que os protagonistas se projetam no relato de suas histórias. A partir disso, visualiza-se como Bianco, em *La Ocasión*, imiscui sua perspectiva ficcional no relato dirigido pelo anônimo narrador heterodiegético e, assim, discute e consolida os pontos críticos que Saer defende em seus ensaios. Quanto ao romance *Dom Casmurro*, analisa-se, nele, o distanciamento entre narrador e personagem, embasado, teoricamente, no conceito bakhtiniano de *exotopia*, que favorece enxergar a postura poética do narrador Dom Casmurro na preocupação iterativa de formulação do relato que escreve.

Palavras-chave: Narrador. Focalização. Voz poética ficcional. *Exotopia*.

## RESUMEN

En esta disertación se estudia la voz poética de los narradores de *La Ocasión* de Juan José Saer y de *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Así, el primer paso consta de la investigación y estructuración narratológica de la postura de los narradores heterodiegético y homodiegético, respectivamente. La voz narrativa es el principio que consolida la reflexión sobre la poética que deviene de los protagonistas de los romances, especialmente de la manera en que la manifestación de esa voz subsidia la tesis aquí defendida sobre la proyección de los protagonistas en el relato de sus historias. A partir de ese presupuesto, es posible argumentar que Bianco en *La Ocasión* inmiscuye su perspectiva ficcional en el relato dirigido por el anónimo narrador heterodiegético y de ese modo discute y afirma los puntos críticos que Saer defiende en sus ensayos. En *Dom Casmurro*, el distanciamiento entre narrador y personaje, basado teóricamente en el concepto bakhtiniano de *exotopia*, favorece observar la postura poética del narrador Dom Casmurro, en su búsqueda iterativa de formulación del relato que escribe.

Palabras-clave: Narrador. Focalización. Voz poética ficcional. *Exotopia*.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. CAPÍTULO 1 – O NARRADOR .....</b>	<b>17</b>
1.1 Questões preliminares .....	17
1.2 O narrador panorâmico de <i>La Ocasión</i> .....	27
1.3 O narrador cênico de <i>Dom Casmurro</i> .....	43
<b>2. CAPÍTULO 2 – A VOZ POÉTICA EM LA OCASIÓN.....</b>	<b>61</b>
2.1 O aspecto mimético e a projeção do protagonista .....	61
2.2 O experimentalismo estético na “ocasião”.....	65
2.3 O jogo poético entre as personagens Bianco e Waldo .....	69
2.4 O conceito de ficção de Saer em interlocução com Iser .....	71
2.5 A voz poética de Bianco .....	80
<b>3. CAPÍTULO 3 – A VOZ POÉTICA EM DOM CASMURRO.....</b>	<b>85</b>
3.1 As particularidades do romance .....	85
3.2 A voz poética de Dom Casmurro .....	89
3.3 A <i>exotopia</i> de Bakhtin em <i>Dom Casmurro</i> .....	91
3.4 O discurso autobiográfico segundo Bakhtin .....	95
3.5 Dom Casmurro <i>versus</i> Bentinho .....	98
3.6 Bentinho <i>versus</i> Capitu .....	100
3.7 Bentinho <i>versus</i> Escobar .....	105
3.8 Bentinho <i>versus</i> Ezequiel .....	107
3.9 O autor Dom Casmurro .....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>126</b>
Referências de Saer .....	126
Referências sobre Saer .....	126
Referências de Machado .....	127
Referências sobre Machado .....	128
Referências teóricas .....	130

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação nasceu do projeto de Iniciação Científica “Escritores Latino-Americanos: saberes narrativos, críticos e poéticos”, desenvolvido sob a coordenação da professora Graciela Inés Ravetti de Gómez, tendo como objeto de trabalho o livro *La Ocasión* (1986), do escritor argentino Juan José Saer. A possibilidade do cotejo dessa obra com *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, mostrou-se produtiva, dada a semelhança da intriga central nos dois romances; isto é, a reabordagem, em *La Ocasión*, de um provável trio amoroso. Repete-se, então, nos dois romances, a questão do possível adultério do amigo do protagonista com a esposa deste, e neles estão narrativas que priorizam o ponto de vista do protagonista, em que a diegese se constrói no mesmo período temporal: o final do século XIX. Assim, as semelhanças entre os dois romances se vislumbram: no enredo, na temporalidade do enunciado-narrativo, e mesmo na *performance* dos respectivos protagonistas na “contagem” de suas histórias.

Na procura por elementos teóricos que dessem conta das similaridades notadas nos romances, o que me cativou foi o mecanismo narrativo; ou seja, o narrador apresenta-se como o condutor da análise aqui empreendida. Justifica-se essa escolha pelas semelhanças e dessemelhanças que essa instância reúne quando se aproxima *La Ocasión* de *Dom Casmurro*. Ao mesmo tempo em que há, nos dois romances, a prioridade do foco narrativo sobre o protagonista – o enredo se constrói sobre este olhar, mediante uma *focalização interna*<sup>1</sup> –, no romance *La Ocasión* o narrador não coincide com o protagonista, como acontece em *Dom Casmurro*.

Em *La Ocasión*, não se equiparam a voz e a visão da história; ao invés disso, percebe-se a separação entre quem fala e aquele que vê ou conduz a “histoire”. Apesar disso, o efeito produzido por esse falar direcionado pelo olhar do protagonista cria a ilusão de que quem conta é a personagem, e não o narrador externo. *Dom Casmurro*, como personagem do seu próprio escrito, repete-se como narrador e protagonista, dentro do relato, ao mesmo tempo em que se distancia da história, para discutir a sua feitura, ou a sua poética. Assim, o objetivo da pesquisa consistiu em: levantar uma hipótese sobre o processo narrativo dos dois romances como forma de compreensão da voz poética dos protagonistas; ou seja, através da forma de escritura de *Dom Casmurro* (o seu livro na ficção), buscaram-se os pressupostos formais

---

<sup>1</sup> Santos, 1989, p. 09.

adotados para a concretização dessa obra; da mesma maneira, visualizou-se a focalização narrativa de *La Ocasión*, no “contar” do protagonista, a engrenagem utilizada para defender a prioridade dessa visão. Neste romance, a poética não parte propriamente do protagonista, já que se percebe uma narrativa construída de fora. Pode-se, porém, defendê-la como da personagem, quando esta se apresenta como condutora da história, guiando o seu desenrolar. Nos dois romances, o teor central está na construção ou recapitulação do “vivido” na procura pela verdade. A poética se constrói nessa busca. A impossibilidade de conhecer a totalidade do ocorrido gera o ficcional, assentado nos vazios do discurso e nos entraves do conhecimento da história pelo sujeito que a ancora. A partir do momento em que se percebem hiatos entre a vontade de conhecer e o que se mostra como possível, os intervalos silentes são preenchidos por possibilidades criadas pelo protagonista, na aporia, pela onisciência.

Assim, a abordagem centra-se, primeiramente, na *performance* narrativa. O narrador representa a voz que fala no romance, que conta determinado acontecimento percebido externa ou internamente ao narrado. Tem-se, assim, a clássica separação em dois núcleos básicos: o narrador de terceira pessoa e o de primeira pessoa. O primeiro caso é representado por aquele que se projeta fora da história, que se apresenta como autoridade, ou que ainda pode restringir a ciência absoluta dos fatos, ao saber de uma determinada personagem, gerando um ponto de vista específico. No segundo caso, o narrador encontra-se integrado ao relato, como personagem central ou periférica; porém, com *status* de importância, na medida em que se descobre como ponto inicial do discurso.

Dentre as muitas vozes do romance, “a voz do narrador constitui a única realidade do relato”,<sup>2</sup> porque é por meio dela que o leitor toma conhecimento da própria narrativa. A importância dessa instância se mostra capital, na medida em que motiva o desenvolvimento do romance e se descobre como a ponte que possibilita a relação entre o mundo real, do leitor, e o fictício, criado pela narrativa. Circunscrever, teoricamente, essa instância, porém, implica um trabalho árduo, já que, ao mesmo tempo em que o narrador aproxima o leitor da narrativa, como realidade entre dois mundos, a sua própria existência não é palpável. Benjamin (1975) declara essa natureza do narrador escrevendo que “[p]or mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais”. A tentativa de descrevê-lo, ainda segundo Benjamin “(...) não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele” (BENJAMIN, 1975, p. 197).

---

<sup>2</sup> Tacca, 1983, p. 65.

Essa aporia teórica do narrador é também defendida por Santos (1989), quando o define como “(...) uma figura complexa e ambígua para quem o analisa, uma vez que a noção de narrador varia de um teórico para outro, de uma posição crítica para outra” (SANTOS, 1989, p.03). Para Benjamin, o narrador se distancia, na medida em que é entendido como pessoa ficcional, ou que acompanha ou desencadeia a própria narrativa. Santos propõe ser possível cercar, teoricamente, o narrador, para analisá-lo, quando se investiga a sua atuação em determinada obra. O teorizar sobre o narrador apenas como categoria estética, fora do âmbito da narrativa, incorre em definições que não atenderiam a todas as narrativas. O eixo da pesquisa, então, foi a análise, em separado, dos narradores dos dois romances: *La Ocasión* e *Dom Casmurro*, repensando como, de diferentes modos, o narrador conta um quase mesmo enredo; ou a importância ou a singularidade desta figura dentro da narrativa, como *performance* da intriga, ou articuladora da trama.

Quando se analisa o narrador, dispõe-se a perceber sua voz, a distingui-la em meio a um turbilhão de outras vozes presentes no romance. Entendida como condutora do discurso, porém, a voz do narrador ganha maior expressão, mesmo quando mimetizada em personagem. Basicamente, há duas funções específicas do narrador; ou seja, além da mimese,<sup>3</sup> o narrador também se projeta, diegeticamente, conduzindo o relato:

Existem dois registros principais: a representação e a narração. Estes dois termos, usados já nas poéticas clássicas, referem-se evidentemente ao tipo de enunciado utilizado pelo escritor. Os principais aspectos do enunciado, já indicados, encontram-se encarnados sempre, aqui, num único enunciado, consoante o acento é posto no aspecto referencial ou literal, ou no processo de enunciação.<sup>4</sup>

Há, também, um terceiro registro – provindo da divisão do registro da narração –, chamado de exegético, quando o narrador analisa o seu discurso, ou teoriza sobre a própria narrativa: o que é amplamente encontrado em Machado. Perceber essas três funções será capital para, posteriormente, visualizar-se a postura narrativa nos romances.

Descobrir as personagens ou os papéis desempenhados por elas na narrativa torna-se essencial para que não se percebam os romances como discursos homofônicos. A primazia da voz do protagonista não impede que as personagens que discursam com ele sejam vozes plenas, que determinem “um” comportamento, ou que, segundo Bakhtin (1981), defendam

<sup>3</sup> Genette (1995) diferencia as categorias de mimese e diegese desta maneira: “Preceitos cardinais, e sobretudo preceitos *ligados*: fingir mostrar é fingir calar-se, e dever-se-á, pois, finalmente, marcar a oposição do mimético e do diegético por uma fórmula como: *informação + informador = C*, que implica que a quantidade de informação e a presença do informador estão na razão inversa, definindo-se a mimese por um máximo de informação e um mínimo de informador, a diegese pela relação inversa” (p.164).

<sup>4</sup> Todorov, 1967, p. 85.

uma ideia. A propósito, para Bakhtin, o homem é uma ideia; ou seja, as muitas ideias que gesticulam a atitude da personagem fazem-na um amontoado de muitos “homens”:

A idéia propriamente dita era para ele [Dostoiévski] a pedra de toque para experimentar o homem no homem ou uma forma de localizá-lo ou, por último – e isto é o principal – o “médium” o meio no qual a consciência humana desabrocha em sua essência mais profunda.<sup>5</sup>

Partindo-se do pressuposto de que os protagonistas dos dois romances direcionam o desencadear da escrita; ou melhor, de que se posicionam como agentes que requisitam o registro ou o contar da história, é interessante pensar como são construídos esses discursos, ou como pode ser decomposta essa voz poética. Em *Dom Casmurro*, há, abertamente, a proposta da personagem Dom Casmurro de “(...) deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo” (cap. II – p. 811).<sup>6</sup> Em *La Ocasión*, descrever a postura do protagonista Bianco com relação à focalização e à voz narrativa será fundamental para se compreender como Bianco direciona o registro da história. Enquanto Dom Casmurro quer fazer o leitor crer em seu discurso, preocupa-se como será recebido o relato que escreve, Bianco se aproxima do narrador heterodiegético, a ponto de fazer crer que é aquele que fala e não este último: o narrador se torna refém de Bianco. Têm-se, então, dois romances – *La Ocasión* e *Dom Casmurro* – em que se observa a ação provocativa dos protagonistas de se apropriarem dos textos, conduzindo-os conforme seu bem-querer. Os protagonistas querem “escrever” os seus livros e, aí, denunciam as articulações poéticas que predominam nos textos. Em *La Ocasión*, percebe-se a preocupação com o modo de exposição da história, ou como Bianco luta pelo domínio do relato, articulando-o em busca de sua verdade. *Dom Casmurro* também trabalha a relação verdade *versus* ficção; aqui, porém, observa-se um grau sofisticado,<sup>7</sup> já que a personagem Dom Casmurro quer convencer seu leitor de sua verdade.

O cotejo do romance *La Ocasión* (1986), de Juan José Saer, com *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, consta, basicamente, de dois tópicos teóricos: o narrador e a poética articulada pelos protagonistas nos relatos de sua história, ou o discurso formal construído no desenvolvimento da narrativa. Com esses pressupostos, o narrador é enfocado em suas duas vertentes básicas: o narrador em terceira pessoa, com *La Ocasión*, e o narrador em primeira pessoa, com *Dom Casmurro*. A poética também é trabalhada segundo a postura dos protagonistas na articulação dos relatos. Em *La Ocasión*, é possível perceber o diálogo

---

<sup>5</sup> Bakhtin, 1981, p. 25.

<sup>6</sup> Machado, 1997.

<sup>7</sup> Santiago, 1978, p. 43.

que Bianco estabelece com os ensaios críticos de Saer ou com a postura poética desse escritor. Em *Dom Casmurro*, perseguir a *performance* do narrador é uma forma de diferenciar a personagem da história da personagem do discurso, ou Bentinho personagem de Dom Casmurro narrador. A postura estética de Dom Casmurro, no trecho de seu discurso, denuncia sua preocupação poética. Assim, por meio do relato de Dom Casmurro, percebe-se uma articulação poética de Machado em relação ao texto literário.

Em busca de uma teoria do narrador que possa subsidiar a análise dos romances aqui estudados, trouxeram-se os teóricos Bakhtin (1981, 1988, 1992), Benjamin (1975), Lins Brandão (2005), Pouillon (1974), Santos (1989), Silva (1974), Tacca (1983), Todorov (1967), entre outros. Neles, buscou-se pensar os limites da projeção do narrador de terceira e de primeira pessoa nos romances. Com esse objetivo, os textos literários tornam-se o ambiente propício para se articular a teoria do narrador, repensando-se sua aplicabilidade, ou como o chamado narrador de terceira pessoa em *La Ocasión* pode se resumir em um único saber, doando quase que seu poder de voz ao protagonista Bianco. Da mesma forma, busca-se entender o estratagema do narrador de *Dom Casmurro* na articulação de seu relato, posto que se aproprie, também, da escrita do relato.

Com respeito ao romance *La Ocasión*, o trabalho é descrever como Saer constrói um falso narrador onisciente, como, na estrutura da obra, se percebe a perda de controle da narrativa pelo narrador de focalização externa e o subsequente ganho de espaço para a atuação do protagonista Bianco, devido ao alargamento de seu ponto de vista, e, a partir disso, discutir essa “voz” de Bianco: como ela adquire força, como promotora do discurso poético da narrativa. No enfoque do narrador de *Dom Casmurro*, o escopo foi a relação do narrador Dom Casmurro com a personagem Bentinho. Por meio do conceito de *exotopia*, de Bakhtin (1992), discute-se o desmembramento dessas pessoas, ou a independência do narrador-escritor para urdir a história de seu *outro*. Para se pensar os atributos desse complexo narrador do romance, foi necessário rever a fortuna crítica de Machado – obras tais como: Caldwell (2002), Gledson (1991), Guimarães (2004), Rego (1989), Riedel (1974), Santiago (1978), Schwarz (1997), Souza (1988) –, visando situar as características específicas desse narrador comprometido com a sua “verdade”, para, desse modo, por em evidência as articulações que o protagonista promove para dar vida ao seu pretérito, sublinhando seu apego à verossimilhança como forma de verdade,<sup>8</sup> aspecto que intensifica a relação desse narrador com o aspecto ficcional da escrita de seu livro.

---

<sup>8</sup> Machado, 1997, p. 819.

Tratando-se da poética presente em *La Ocasión*, é importante rever os estudos teóricos de Saer, em sua obra ensaística: *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) e *Trabajos* (2006). Objetiva-se entender o “conceito de ficção” de Saer, para se estabelecer um paralelo com a história do protagonista Bianco, que vemos através dos olhos desta personagem, como quase sua escrita. Esse cotejo entre obra teórica e literária ajudará a compreender a poética defendida no romance, gerida pelas nuances narrativas do protagonista Bianco. Objetivando-se compreender “o conceito de ficção” de Saer, retomaram-se os ensaios teóricos de Iser (2002), que também discutem a relação entre realidade e ficção. Prosseguindo nesse caminho, o conceito de ficção de Saer, “a antropologia especulativa”, é contrastado com o conceito iseriano de “antropologia literária”. Conceitos esses que reafirmam o lugar da literatura, os elementos e atos que a conformam, na sua especificidade.

Assim, o trabalho se enceta na relação que *La Ocasión* estabelece com *Dom Casmurro* por meio do enredo, o que, subsequentemente, redundará no cotejo das semelhanças e dessemelhanças que resultam da conflituosa relação entre o trio amoroso dos romances. Subjacente à *fabula* dos romances, frutuosa, atesta-se a presença de uma discussão ficcional dos atos de criação e de recepção da obra literária. O enfoque na postura dos narradores se justifica pela tese que aqui se defende: os protagonistas obtêm espaço para, com liberdade, discutir a escrita de suas histórias. Justifica-se isso pelo empenho com que os protagonistas se expõem nos relatos, quando relativizam a relação entre ficção e verdade, priorizando não o que aconteceu, mas as possibilidades que circundam o fato dito real. Essa discussão, delineada pelas personagens, é realizada a expensas de teorias que acompanham os parâmetros ficcionais já presentes no discurso ficcional de Saer e de Machado, em suas obras ficcionais e críticas. Por meio da voz dos protagonistas, é possível, então, delinear uma estruturação poética da escrita de Saer e de Machado, ou como esses defendem o ato de criação literária no bojo do próprio artefato ficcional, nos romances.

O presente texto está organizado em três capítulos, que objetivam uma abordagem da relação dos protagonistas com a poética defendida nos romances. Assim, foi necessário enfatizar, primeiramente, as vozes enunciativas dos textos, distinguindo os lugares das instâncias narrador, personagem e autor. A disjunção dessas pessoas possibilita que se visualize a relação do narrador com as personagens, para a subsequente defesa de que o protagonista<sup>9</sup> – a personagem central dos romances – gere a urdidura do texto ficcional. Então, o pressuposto para se estabelecer a poética desses protagonistas – aqui está incluído o

---

<sup>9</sup> Nesta dissertação, utiliza-se o termo protagonista para designar a personagem central do romance: Bianco, em *La Ocasión*, e Dom Casmurro (narrador-personagem), em *Dom Casmurro*.

protagonista dos dois romances – foi percorrer o caminho da voz narrativa dos romances. Foram consideradas as especificidades narrativas de *La Ocasión* e de *Dom Casmurro*, o que implicou uma análise mais aguda da manifestação do narrador em cada um dos romances. Assim, a proposta da dissertação requisitou o estudo das vozes enunciativas dos romances que, por sua vez, dada a projeção dessa voz em cada romance, conduziu a análise a um grau de maior acuidade, por meio da contraposição da manifestação narrativa dos dois tipos de narradores, nos romances aqui estudados, de Saer e de Machado. Dessa forma, o estudo individual dos romances conduziu a análise específica dos romances a um estágio mais abrangente das especificidades manifestas em cada um deles.

O Capítulo I, cujo título é “O narrador”, apresenta uma reflexão que procura esclarecer, primeiramente, os caminhos teóricos do estudo sobre o narrador. Foi abordado o viés da distância, cuja importância se evidencia nos primórdios da discussão poética, quando da separação platônica entre *mimese* e *diegese*. Com os pós-jamesianos, o estudo se volta para a focalização narrativa, enfatizando-se a focalização restritiva. O aspecto mimético dessa abordagem se revela na elipse do narrador em benefício do relato, com o escopo de reproduzir um efeito de realidade. Contrastando com esse aspecto, o “experimentalismo estético” privilegia não essa nuance de realismo, mas as estratégias discursivas do próprio texto. Esse estudo se consolida com a análise formalista; porém, é apenas com os estruturalistas que o narrador recebe uma abordagem específica, por meio da análise estrutural, com tratamento minucioso da engrenagem narrativa.

Após esse estudo teórico, a análise se fixa nos romances. Em *La Ocasión*, o narrador heterodiegético se projeta, primeiramente, distante da personagem central. Posteriormente, essas duas pessoas se aproximam em graus cada vez maiores, o que conduz a personagem a se projetar como ponto de vista do texto e, subsequentemente, a turvar a certeza sobre qual voz se ouve no texto. Essa incerteza em relação à voz se concretiza por meio do acentuado recurso das *analepses* que se manifestam no romance. O vai-e-vem entre narrativa primeira e narrativa segunda faz com que se perca a certeza de que se ouve apenas o narrador, dada a projeção da personagem no relato.

A última parte desse primeiro capítulo tem foco na abordagem do narrador homodiegético de *Dom Casmurro*. Objetivando estabelecer o veio poético desse narrador, o caminho foi distinguir a personagem da história do narrador do romance, ou entre Bentinho e Dom Casmurro. Por meio dos estudos teóricos bakhtinianos, foi possível estabelecer os lugares dessas duas pessoas na projeção do relato ficcional que Dom Casmurro redige. Assim,

esse primeiro capítulo constitui-se de uma abordagem teórica do narrador, para o posterior estudo da projeção poética dos dois protagonistas, em cada um dos romances aqui estudados.

O Capítulo II, por sua vez, intitulado “A voz poética em *La Ocasión*”, aborda, em um primeiro momento, a relação do protagonista Bianco com a realidade geográfica que o confluía. Defendida, no capítulo sobre o narrador, a projeção da voz dessa personagem no texto, o passo aqui foi percorrer a nuance poética que Bianco desenvolve por meio de seus pretensos dons telepáticos. A crença de poder controlar os objetos metálicos e esquadrihar a mente de seus companheiros o faz projetar o próprio enredo da narrativa. Após urdida a trama, Bianco se perde na incapacidade de confluir o acontecido por meio de seus poderes. Assim, a narrativa primeira é freada pela impossibilidade de o protagonista contar o acontecido, posto que o narrador não ultrapassa o conhecimento que tem essa personagem. As muitas analepses invadem a narrativa, reenviando o relato para o sentido anti-horário, já que as barreiras do “desconhecimento” impedem o progresso da narrativa primeira. Assim, o passado torna-se o espaço maior do relato, percorrido, também no objetivo de que dele se consiga subtrair pistas que respondessem às incógnitas do presente. É nesse emaranhado de presente e passado que Bianco projeta as discussões saerianas da construção ficcional, por meio de sua crença no controle do material e do físico, por meio das artimanhas da rearticulação da realidade, com a supremacia da mente sobre o material.

O Capítulo III, por seu turno, com o título “A voz poética em *Dom Casmurro*”, continua discutindo o conceito bakhtiniano de *exotopia*, iniciado no capítulo sobre o narrador, pressuposto para que se possa visualizar a relação estética do narrador Dom Casmurro com a história que escreve. Dom Casmurro, na tentativa de reviver os anos já dissipados pela progressão do tempo, busca reproduzi-los, primeiramente, na reconstrução da casa de infância; o insucesso dessa empresa faz com que o narrador-personagem projete a escrita de sua história como forma de resgatar esse passado povoado de seus já fantasmas. Assim, de um projeto descompromissado de “deitar ao papel as reminiscências”, passa-se ao escopo de provar a culpabilidade de Capitu, por meio da reorganização de um passado advindo de uma memória falha, que sempre se coadunou com artifícios imaginativos. Dom Casmurro escreve seu livro na esteira de reviver o que viveu, mas, no decorrer do relato, é possível visualizar o empenho dessa personagem na construção formal de seu livro. Há uma preocupação com a disposição dos acontecimentos, com a formalização dos fatos narrados, bem como um projeto receptivo, por meio da iterativa conversa com o leitor, em poética que ultrapassa os limites do próprio romance.

Finalmente, encerra-se este trabalho com as “Considerações Finais”, em que se procurou, primeiramente, rever, sucintamente, toda a dissertação, passando, assim, pelos temas: narrador e voz poética dos protagonistas. Posteriormente, procurou-se encetar o cotejo poético presente nas manifestações dos narradores de *La Ocasión* e de *Dom Casmurro*. A relação estabelecida entre o acontecido e a projeção desse acontecido, ou entre realidade e ficção, discussão presente no discurso de ambos os protagonistas, motivou essa aproximação. O tema da incapacidade de se circunscrever o real é recorrente nos romances, já que os relatos dos protagonistas se esgotam na incapacidade de delinear o fato passado, devido às fraturas do desconhecido. Esses espaços em branco resgatam o texto da tentativa infrutífera de reproduzir o real, reenviando a discussão para o interior do próprio texto, na reconstrução pela linguagem dessa realidade já esvaída; ou seja, em ambos os projetos, o teor poético subleva-se contra as outras motivações primeiras.

# CAPÍTULO 1

## O NARRADOR

“A palavra mais bela é a que fala de si mesma”.  
Tzvetan Todorov. *As estruturas narrativas*, p. 110.

### 1.1 Questões preliminares

O narrador apresenta-se em variadas formas, no corpo do texto. O texto literário, tomado como acontecimento, como um enunciado secundário, manifesta uma conjunção de vozes tomadas de empréstimo de situações reais ou de enunciados primários.<sup>10</sup> O narrador, sendo, potencialmente, a voz mediatizadora do discurso, controla essa multiplicidade de vozes presentes no interior da narrativa. O “como” é feito esse controle difunde ou caracteriza o tipo de narrador que o texto apresenta. Além de gerir esse esquema de vozes, como voz que conduz a narrativa nas funções de controle e representação (e, algumas vezes, de interpretação),<sup>11</sup> o narrador pode ser trabalhado na sua relação com as outras categorias do discurso narrativo, como o tempo, o espaço, bem como com as outras pessoas, como a personagem. O narrador, além da possibilidade de estar na história, como personagem dela, localiza-se nos entornos do relato, em interlocução com o seu narratário, mesmo quando este último encontra-se imerso nas palavras do texto, constituindo-se, assim, um típico “dialogismo velado”.<sup>12</sup>

Segundo Tzvetan Todorov (1970), a narrativa literária, como discurso mediatizado, só conhece a terceira pessoa ou a impessoalidade; ou seja, o *eu* do discurso (sujeito enunciativo) difere do *eu* presente na narrativa: este representando a personagem e o narrador. Isso não quer dizer que o narrador não seja, também, um enunciativo, pois até mesmo a personagem pode enunciar o seu discurso, como narrador-personagem (ou

---

<sup>10</sup> Bakhtin (1992, p. 281), discutindo “Os gêneros do discurso”, contrapõe o discurso primário e o discurso secundário. Aquele se baseia na “comunicação verbal espontânea” e, o secundário, nos discursos de comunicação complexa, como “o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc.”.

<sup>11</sup> Santos. *Problemática do narrador*. p. 11.

<sup>12</sup> Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 1981, p. 171: “Para os nossos fins subseqüentes tem importância especialmente considerável o fenômeno do dialogismo velado, que não coincide com o fenômeno da polêmica velada. Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor”.

personagem-narradora<sup>13</sup>), atuando em dois papéis, abarcando dois lugares: mundos da história e do discurso; já que a elocução narrativa parte (no plano do discurso) do narrador ou daquele que assume esse papel na narrativa. Mikhail Bakhtin, principalmente em seus primeiros escritos, identifica e dá ênfase a outra pessoa, que age sobre esse universo das personagens, a outro enunciador, que é identificado como o autor ou como aquele que “*de fora*, cria e dá forma à imagem do herói”.<sup>14</sup> A relação entre o autor e a personagem será importante aqui, principalmente quando da análise do romance *Dom Casmurro*. Enfocando, porém, primordialmente, o narrador (as outras instâncias recebem ênfase quando o manifestam), percebe-se que sua função é comunicar ou encurtar a distância entre a história e a recepção. Ao contrário do relato mítico, “avesso ao registro escrito”,<sup>15</sup> a narrativa necessita desse locutor que assume os riscos de sua fala.

A amplitude da categoria narradora emana dessa interrelação com as outras categorias do discurso narrativo. Quando do trabalho com o tempo<sup>16</sup> da *histoire* em relação ao da *diegese*, os intercâmbios entre presente, passado e futuro – as chamadas anacronias<sup>17</sup> – funcionam como meio de manifestação da atitude narrativa. A retração ou a exposição do narrador se projeta nessas mutações do tempo, no encadeamento do discurso em níveis diegéticos diferentes, com as chamadas narrativas de segundo grau. Perseguir a onitemporalidade<sup>18</sup> do narrador (ou sua presença manifesta no texto narrativo) proporciona o entendimento da postura narrativa em relação ao acontecimento, ao fato literário. Nessas anacronias, ou o narrador se mantém “fora” da personagem, ou comunga sua visão, auscultando o interior da personagem. Nesses intercâmbios temporais, portanto, observa-se o “modo” de ação do narrador na relação do texto narrativo com a história. Disso, nasce o esquema de focalização, com a definição de quem percebe o acontecimento narrativo. A terminologia quanto à perspectiva narrativa (ou focalização) é vasta. Dentro da categoria do “modo” narrativo, tem-se, ademais da perspectiva, a distância ou a relação que o narrador estabelece com o relato. A categoria “distância” emana do esquema platônico (mimese x

<sup>13</sup> Lins Brandão (2005, p. 131 - 146) defende dois tipos de manifestação do narrador de primeira pessoa: como personagem-narrador ou como narrador-personagem. No primeiro caso, a personagem que não é o narrador principal narra apenas um fato específico (quase sempre sobre si mesma). O segundo caso é quando o narrador principal é uma das personagens da narrativa.

<sup>14</sup> Bakhtin (1992, p. 92): “O autor e o herói”.

<sup>15</sup> Lins Brandão, 2005, p. 94.

<sup>16</sup> Genette (1995, p. 31), citando Christian Metz, em *O discurso da narrativa*: “(...) uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo”.

<sup>17</sup> Genette (1995, p. 34) conceitua esse termo da seguinte maneira: “[...] *anacronias* narrativas (como chamarei aqui às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa) postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história. Tal estado de referência é mais hipotético que real”.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 77: “(...) ubiqüidade temporal”.

diegese), redimensionado, pela crítica pós-jamesiana, nos termos: *showing* e *telling*. O “mostrar” e o “contar”, bem como o esquema de focalização, denunciam uma atitude de aproximação (ou de retração) do “mundo da obra” com a perspectiva da recepção.

Para Pouillon (1974), o narrador pode estar, “com”, “por detrás” ou “fora” da personagem. No primeiro caso, há uma relação de dependência entre a personagem e o narrador; os dois se encontram e conjugam uma mesma postura em relação ao relato. Assim, a personagem é vista em ação, o que reduz a distância da percepção narrativa. O narrador “mostra” o acontecimento; ou melhor, o que se observa é uma “transparência” do narrador, em benefício da personagem em cena. No segundo caso, na focalização “por detrás”, o narrador mantém uma postura judicativa em relação à *histoire* e “conta” a história, permanecendo distante dos acontecimentos. Observa-se, aí, uma divisão nítida entre a personagem e o narrador. Ao contrário do outro modo, neste a personagem é apresentada pelo narrador, ao invés de manter uma participação direta na trama. Segundo Pouillon, o terceiro caso é hipotético, não estando independente dos dois tipos anteriores de visão, posto que o narrador sempre “se vale de certos conhecimentos psicológicos” (p. 79) para narrar os atos da personagem. Nesse esquema, percebe-se a junção entre a focalização e a distância narrativa. O narrador “com” a personagem quase sempre se manifesta com o acento no processo de enunciação, no “mostrar”. Já o narrador “por detrás” denuncia um registro com ênfase na narração ou no “contar”.

As anacronias trazem, quase sempre, em seu bojo, uma mudança também espacial – passa-se de um núcleo focal para outro, o narrador conduz ou delega a uma personagem o poder de conduzir o relato para outro momento da *histoire*. Bakhtin define essa “indissolubilidade de espaço e tempo” no plano literário como *cronotopo*.<sup>19</sup> O nível de presença do narrador nessas mudanças espaciais; ou seja, sua ubiquidade é outra forma que caracteriza o narrador. Estar sempre presente ou permitir a independência da personagem nessas anacronias são formas que denunciam a atitude do narrador em relação à história que conta. Outro ponto que pode aqui ser explorado é a relação que o narrador estabelece com o espaço da *histoire*, ou, em outras palavras, o modo como o narrador expõe esse mundo narrativo. A participação ou o afastamento da voz narrativa das descrições geográficas são termômetros que denunciam o ato narrativo. O narrador pode viver “com” o espaço descrito, tendo as descrições papel central no desenvolvimento da cena, ou, ao contrário, as descrições podem servir de moldura da cena, alocada fora, em uma independência da ação. A relação

---

<sup>19</sup> Bakhtin. *Questões de literatura e de estética*. 1988, p. 211.

entre o observador e o espaço da *histoire* designa um dos pontos mais aclamados no estudo do narrador: a perspectiva, ou o ponto de vista. Assim, o foco narrativo designa quem observa a cena ou em que ponto a história é percebida pelo narrador, qual a relação que o narrador estabelece com esse espaço e, ainda, se a descrição corresponde a uma ação de independência entre o espaço e a narração; se o narrador participa do movimento da ação, ou se somente assiste ao seu desenrolar. Disto, nasce o tipo de perspectiva escolhida pelo narrador em relação à ação percebida, dando, assim, condições de se localizar o narrador, de se saber se há uma confluência entre aquele que vê e aquele que fala.

A relação entre as pessoas da ficção, entre o autor, o narrador e a personagem, principalmente entre as duas últimas, ajudam a designar o tipo de visão que a narrativa adota. Cada uma dessas três pessoas tem um interlocutor próprio. O autor, gesticulando sobre todo o grupo dos dialogizantes, interpola o seu interlocutor, o leitor real. Wayne Booth (1980) detecta a projeção do autor no seio do texto, nomeando-o como autor implícito. O interlocutor deste último é nomeado com “a estética do efeito”, quando Iser lança o conceito de leitor implícito.<sup>20</sup> Em um terceiro plano, tem-se o narrador que, por sua vez, dialoga com o narratário. Os personagens em seu mundo próprio (o da *histoire*) dialogam entre si, dentro desse espaço. Aqui se faz necessário discutir a possibilidade de mudanças de níveis narrativos; ou melhor, é necessário por em pauta a questão do narrador homodiegético e, acentuando mais a questão, a do narrador autodiegético: se é possível falar de uma personagem que narra, ou que detém as duas funções, no texto (a de narrador e a de personagem).<sup>21</sup> A relação da personagem com o narrador será de intensa importância para o trabalho, bem como a relação entre o autor e a personagem. Esta segunda questão será primordial quando da relação da postura poética do autor nos romances aqui trabalhados, com a discussão teórica empreendida pelos protagonistas.

O autor exerce controle sobre todo o processo de criação, como sujeito que reinventa o mundo da *histoire*, de acordo com um querer. Pouillon (1974), trabalhando com o termo “contingência”,<sup>22</sup> defende outro tipo de análise da questão do momento de criação. Deve-se, primeiramente, separar a intenção que levou o autor a executar seu trabalho do

<sup>20</sup> Uma das críticas lançadas sobre Iser, segundo Compagnon (2003), foi que, através do conceito de “Leitor Implícito”, traz-se, também, para a discussão, o seu interlocutor primeiro lançado por Booth, o autor implícito. Para Compagnon, Iser, de certa forma, ressuscita a intencionalidade, quando do trabalho com o leitor.

<sup>21</sup> Aqui, faz-se necessário apontar que as mudanças de níveis não se restringem às variações entre os espaços de ação das personagens e do narrador. O romance moderno desenvolveu esquemas variados, que contestam uma formatação rígida.

<sup>22</sup> Para Pouillon (1974, p. 22), contingência designa uma inserção no tempo, “quando esquecemos que se trata precisamente de uma inserção no tempo e não de uma projeção no espaço”; ou, mais exatamente, são as variações possíveis que podem guiar um destino.

processo de confecção. Além das motivações que fizeram com que o escritor começasse o seu trabalho, o que mais pesa na obra são as relações que se desenvolvem no decorrer da escrita, ou as relações não previstas (o mundo das possibilidades) que permeiam um acontecimento: o que não está dado no início do trabalho. O autor, aqui, ganha mais mobilidade de ação, já que o seu aspecto humano invade o momento de escrita e, assim, se pode dizer que se estabelece um diálogo do homem com o homem, uma “antropologia humana”. Pouillon percebe esse cunho humano e o trabalha com a expressão “espessura psicológica”: uma atividade de compreensão das interrelações humanas derivada de uma imaginação criativa dos aspectos humanos. Além desse teor humano (prefere-se este ao termo “teor psicológico”, adotado por Pouillon, que demandaria um conjunto enorme de circunscrições, para não se cair em uma aproximação gratuita com essa disciplina), o outro caráter do romance, segundo ele, está na ordem da “descrição de uma duração” (POUILLON, 1974, p. 18) ou na inserção dessa discussão humana em determinado tempo.

O ponto mais conflitante dessa discussão está no fato de ser ou não possível ao autor marcar a sua presença no texto. Bakhtin assevera que sim, mas, com extrema cautela, diferencia autor real e autor no texto:<sup>23</sup> o autor no texto é a manifestação do autor real no plano do discurso. Essa presença, porém, não é localizável em partes isoladas do texto, mas apenas quando se leva em conta o seu *todo*.<sup>24</sup> Rechaçando a relação gratuita entre autor e obra, Bakhtin levanta-se em defesa de uma interrelação entre as pessoas do discurso (como a do autor com o leitor) mediante uma conjunção de vozes (linguagens) que compõe essa dupla mais palpável (já que outras pessoas se fazem sentir no texto, na própria constituição dessa dupla). Bakhtin, como salienta Jacintho Lins Brandão (2005, p. 215), defende que o que o romance quer representar é “a própria linguagem (“ a língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação”)”. A diferença entre Pouillon e Bakhtin está no fato de este último não sobrepor o autor real aos demais elementos do diálogo narrativo ou de não privilegiar essa voz em detrimento das outras. Por outro lado, Pouillon concede lugar de destaque ao autor (real), é deste que dimana a “expressão” da obra, há uma responsabilidade criativa no jogo. Apesar desse tom dado ao autor, Pouillon se reveste de certo cuidado, quando percebe o texto como acontecimento: um momento único, circunscrito apenas pela

<sup>23</sup> Bakhtin (1992, p. 27) em “O autor e o herói”: “[...] o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo”.

<sup>24</sup> Bakhtin (1992, p. 403) em “Epistemologia das Ciências Humanas”: “[o] autor de uma obra está presente somente no *todo* da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no *conteúdo* da obra, se este estiver isolado do todo. O autor se encontra no momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem, e percebemo-lhe a presença acima de tudo na *forma*”.

contingência. Enquanto Bakhtin percebe o autor, mais fortemente, na *forma* da obra (no aspecto formal), Pouillon (1974, p. 12) defende que “as questões formais” são secundárias e que “o que o romancista busca não é o estilo, e, sim a expressão, no sentido estrito da palavra”; ou seja, sua presença se faz sentir no conteúdo.

Esse pequeno paralelo entre esses dois autores dá-se devido à importância de Pouillon na pesquisa a respeito do *ponto de vista* em *O tempo no romance* (1974), conceito importante para a análise aqui empreendida. Bakhtin é um ponto de apoio para diversas questões levantadas nesta dissertação, principalmente para a discussão da relação entre o herói e o autor, presente em seus primeiros escritos,<sup>25</sup> essencial para a compreensão da postura da personagem Dom Casmurro (autor de seu relato) em relação à personagem Bentinho. Aqui, porém, são necessários parênteses, já que a categoria do narrador quase não é argumentada nos escritos de Bakhtin. O narrador é pontuado em pequenos pontos do texto e há uma associação latente entre essa pessoa e o autor. Esse pensamento condiz com a postura formalista; nela, o narrador recebe estatuto de autor, perde sua especificidade; ou melhor, deixa de recebê-la, já que nesse período ainda não se observa a individualização de sua figura em um discurso sólido.

A relação entre o narrador e o relato (este último compreendido como o mundo da obra, com as personagens) implica outro problema: a diferença de se distinguir o discurso imediato (monólogo interior) do discurso indireto livre. Uma narrativa que prioriza a “transparência” do narrador pode ocasionar confusão para se identificar esses dois tipos de discurso. O narrador, que percebe a narrativa através de uma personagem (em focalização interna) e que, ademais, tenta se isentar de se manifestar diretamente no discurso, pode narrar em discurso indireto livre e este ser percebido como o próprio discurso da personagem em monólogo interior. Buscar definir quem narra o monólogo interior já é complicado, dado que a personagem em introspecção impossibilita que haja evasão do discurso para fora do universo de sua pessoa. Dessa forma, o discurso eclipsa a sua fonte narrativa, já que ninguém, exceto a própria personagem, poderia ter parte no seu conteúdo, como também essa mesma personagem não poderia ser a portadora de seu discurso realizado internamente, na solidão consigo mesma. Para Genette (1995), “(...) no discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêm-se então *confundidas*; no discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*” (p. 172). Percebe-se que, para Genette, a dificuldade maior se

---

<sup>25</sup> Bakhtin. O autor e o herói. In: *Estética da criação verbal*.

encontra na apresentação do discurso indireto livre. Santos (1989), no tocante ao monólogo interior, defende “que quem narra não é quem pensa” (p. 94); ou seja, há uma divergência com o pensamento de Genette. Para Bakhtin (1992), a introspecção-confissão é um “gênero totalmente extra-estético” (“O autor e o herói”- p.203), posto que há uma confluência entre os “eus” que promovem o discurso, o que impossibilita a exotopia e, assim, o constituinte artístico do texto.

O discurso indireto livre, acrescido das modalizações, corrói a certeza de qual pessoa responde pela fala do texto. A utilização das modalizações acentua essa indecisão, já que o seu uso, segundo Todorov (1970), consiste em utilizar “certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (p. 154). As modalizações, pelo grau de incerteza que impregnam no texto, favorecem a amplitude dos limites do narrador alocado em focalização interna, em discursar sobre fatos que estão além de seu domínio. Têm-se, como exemplo, em Genette, as seguintes modalizações: “talvez, sem dúvida, como se, parecer, aparecer como”,<sup>26</sup> que permitem essa saída de um ângulo de visão específico, sem desestruturar os próprios limites da focalização. O discurso indireto livre corrobora a transparência do narrador no texto (oculta o seu lugar), mormente quando as modalizações acompanham o seu uso. O sujeito da enunciação apresenta-se como imerso dentro do todo do enunciado, devido à aproximação entre personagem e narrador. Discutindo a noção de “texto”, Bakhtin percebe a presença de duas pessoas ficcionais nesse discurso e resgata, nessa associação, a noção de discurso bivocal: “[c]omo é possível admitir a existência do discurso indireto livre sem querer admitir que o verbo seja bivocal?”<sup>27</sup>.

A questão do narrador veio a debate com a discussão da distância em que se coloca a voz do poeta em relação ao relato. Com Platão, inicia-se essa busca para se identificar as mudanças de dicção do texto poético. O filósofo lança o conceito de *mimese* para se contrapor ao domínio da voz do poeta na narrativa: a *diegese*. A *mimese* representaria a ação de permitir que soe no texto a voz da personagem simulada pela do poeta. Genette identifica esse primeiro olhar teórico na questão da distância narrativa. Platão, privilegiando um sentimento político, subordina a arte a esses ditames, condenando a “literatura narrativa mimética”,<sup>28</sup> que tem como exemplar puro: o teatro.<sup>29</sup> A partir dessa discussão, Platão

<sup>26</sup> Genette, 1995, p. 201.

<sup>27</sup> Bakhtin. O problema do texto. In: *Estética da criação verbal*. p. 349.

<sup>28</sup> Lins Brandão. *A invenção do romance*. p. 40.

<sup>29</sup> Lins Brandão (2005) defende que a exclusão da tragédia dá-se devido ao seu apelo político, no seu objetivo de recepção pública refletiva por meio da catarse.

desenvolve a teoria dos três gêneros poéticos, com base no grau de mimese apresentado em cada um desses gêneros. O interessante para essa discussão está no fato de Platão reconhecer a *diégesis* e a *mímesis* como categorias vinculadas não bem ao texto, mas ao exercício da narrativa; ou seja, essas duas funções encontram-se articuladas com o trabalho do narrador (poeta), advindas da *poíesis*.<sup>30</sup> A partir disso, entende-se a relação estreita entre o texto e aquele que narra, uma vez que o texto é a manifestação material do próprio ato de narrar, ou do narrador.

Sumariamente, pode-se perceber que a discussão a respeito do narrador nasce da análise da distância do “poeta” (narrador) em relação ao objeto narrado. Têm-se duas formas de narrativa, que se caracterizam pela distância administrada pelo narrador em relação à narrativa: ou o narrador faz sempre crer que é ele mesmo que fala, impondo sua presença, ou se detém, dando relevância não à sua materialidade, mas àquilo que narra: esconde-se fazendo crer na sua ausência. O narrador prioriza seu direito de narrar o acontecimento ou, em atitude inversa, concede voz aos seus personagens, para se declararem, de forma direta, na narrativa. Essa dicotomia platônica: *mimese* x *diegese* perde suas forças em Aristóteles que, procurando salvar a *mimese* pura – o teatro – da exclusão da *pólis*, conjuga esses dois modelos como faces de um mesmo proceder: ambos são considerados “variedades de mimese”.<sup>31</sup> A diferença, segundo Lins Brandão (2005), está no fato de Platão defender a *diegese* como núcleo central de debate; ou seja, “tudo quanto dizem prosadores e poetas é *diégesis*”, e de Aristóteles transportar esse núcleo para a *mimese*: “tudo quanto fazem prosadores, poetas e também músicos, pintores, escultores e atores é *mímesis*” (p.44).

A distância, para Genette, é uma das duas categorias que regulam o “modo” narrativo, definido, por Todorov, como: “o tipo de discurso utilizado pelo narrador” (p.27). A segunda categoria elencada no “modo” é a perspectiva, que trabalha não a proximidade, mas a posição de quem vê a cena; ou seja, a focalização. Pode-se dizer que é a questão da distância que viabiliza a discussão a respeito do narrador, já que a função de narrador justifica-se pelo ato de mediatizar a narrativa. O narrador nasce como a autoridade que responde pela narrativa, o que a diferencia do mito (relato propriamente construído no plano da oralidade). A *histoire* passa pelo fio condutor da voz narrativa até o seu destinatário. O narrador funciona como autoridade responsável por aquilo que é dito. Encurtar as distâncias ou aproximar o relato do receptor, em uma atividade comunicativa é uma das funções do narrador. Talvez, a

---

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 11.

<sup>31</sup> Genette. *O discurso da narrativa*. p. 161.

expressão correta não seja encurtar distâncias, mas administrar distâncias, porque, o narrador se expõe ou se retrai de acordo com as mutações possíveis do modo e da voz da narrativa.

Recapitulando: administrar a distância que separa o narrador daquilo que é por ele contado e, a partir disso, criar a ilusão a respeito de uma proximidade ou de um distanciamento em relação ao receptor constitui uma das manifestações concretas do narrador. Os teóricos, principalmente os estruturalistas, desenvolveram uma nomenclatura diferenciada e ampla, que pretende cobrir a terminologia também estudada nesse período. Enfatiza-se, aqui, a nomenclatura de Genette (1995) exposta em o *Discurso da narrativa*. Quanto à discussão da proximidade, Genette trabalha os conceitos de narrador heterodiegético e homodiegético, que dizem respeito à presença do narrador na história, no segundo caso, o que pode significar maior distância do leitor em relação à *histoire* (em decorrência do lançar-se em um passado, em busca do objeto do relato); e, no primeiro caso, a ausência do narrador na história constitui-se em elemento forte para que o leitor se acerque do relato, por meio da presentificação do narrado.

Os dois conceitos de *mimese* e *diegese* sobreviveram, pelos séculos, nas discussões a respeito da postura narrativa. Os formalistas centralizam o foco de sua pesquisa nos conceitos de *trama* e *fábula*, regresso da dicotomia do antigo modelo platônico. O aspecto referencial perde sua importância em benefício do esquema da construção do artefato artístico em sua materialidade; ou seja, a *mimese* é substituída pela trama. Esse conceito favorece a distinção entre linguagem cotidiana e linguagem poética, em que os formalistas percebem, nesta última, a intransitividade: o autotelismo da linguagem. Há, aqui, uma reviravolta nos pressupostos alcançados pelos pós-jamesianos que, na segunda metade do século XIX, buscam um realismo subjetivo: o modelo platônico é resgatado em sua plenitude, com os verbos “mostrar” e “contar”. Prioriza-se a *mimese* (o mostrar), visando alcançar um efeito realista, com o obscurecimento do processo narrativo, o que contraria o pensamento de teor clássico (de focalização onisciente). A focalização dá o tom nessa discussão, em que se busca uma focalização restritiva, que transfere o domínio da cena do autor para as personagens. Os formalistas rejeitam essa concepção mimética, enfocando o “experimentalismo estético”; ou seja, o cerne da questão é a própria obra e não a sua relação com a realidade externa.

Segundo Saraiva (1993), essas são as duas vertentes que dão o tom na discussão a respeito do narrador: a concepção mimética e o experimentalismo artístico. Apesar da questão da distância acompanhar o pensamento histórico-literário e de a focalização entrar na discussão com os pós-jamesianos, é somente com o estruturalismo que o narrador ganha independência (estatuto próprio) em relação ao autor. Os pós-jamesianos não percebiam

diferença entre autor e narrador.<sup>32</sup> O próprio Henry James era avesso a uma narrativa em primeira pessoa, por entender que, assim, o autor ali era revelado. Para ele, o romance tinha como virtude principal criar “o ar de realidade”;<sup>33</sup> ou seja, este conceito destrói o estatuto próprio do narrador, que é de mediatizar o relato. Os formalistas, ainda que representem o início de um pensamento teórico com “profundidade e finura”,<sup>34</sup> não concedem ao narrador o seu lugar. Segundo Santos (1989): “[o]s Formalistas Russos, por seu lado, admitiram a presença autoral no texto e reservaram o termo narrador só para os casos em que fosse criada uma pessoa distintamente não-autoral dentro do texto, ou explicitamente, ou pelo uso do discurso estilizado (*skaz*)” (p. 67). Os estruturalistas, por sua vez, empenhando-se na abordagem do discurso literário, postulam um lugar específico para a categoria narrador: “[o]s princípios estruturalistas visualizam, portanto, o estatuto do narrador no âmbito do discurso, enfatizando a correlação da voz narrativa com as categorias da temporalidade e do modo”.<sup>35</sup> Assim, o narrador se projeta como o articulador das outras categorias do discurso narrativo, ou, mesmo, como peça essencial na manifestação dessas categorias. Isso se deve ao fato de a temporalidade ser peça importante para a deambulação da narrativa, o modo projetar-se como distância e focalização (lugares comuns na crítica a respeito do narrador) e a voz narrativa representar a manifestação específica do narrador no discurso. Neste trabalho, busca-se percorrer esses lugares ou perceber, neles, a repercussão da categoria do narrador.

Objetiva-se, nesta discussão, percorrer os caminhos da voz narrativa, levando-se em conta as artimanhas do texto, advindas da *performance* do narrador. Os romances *La Ocasión* e *Dom Casmurro*, aqui trabalhados, têm narradores diferentes: narrador heterodiegético, no primeiro, e homodiegético, no segundo romance. Na progressão da trama, todavia, é possível perceber que esses narradores não se mantêm neutros a procedimentos outros e, assim, alheios a essa normatização terminológica hermética. No romance de Saer, o narrador heterodiegético constrói uma postura que beneficia a manifestação da personagem. O narrador quase não se apresenta no corpo do texto ou se esconde por meio de técnicas narrativas, privilegiando a apresentação da personagem. Dessa forma, o romance é percebido como se a voz que se ouve no texto pertencesse à personagem, e não ao narrador. No romance de Machado, a situação é quase oposta; o narrador homodiegético assume postura de revanchismo em relação ao herói que, outrora, era ele mesmo. O narrador do romance não comunga a postura da personagem; ao invés disso, analisa, criticamente, os acontecimentos

---

<sup>32</sup> Saraiva, 1993, p. 29.

<sup>33</sup> James, 1995, p. 31.

<sup>34</sup> Todorov, 1970, p. 28.

<sup>35</sup> Saraiva, 1993, p. 39.

que a acometeram, com certo distanciamento. Nesse romance, o narrador mantém-se tão senhor do discurso e dos acontecimentos da história que se apresenta como pessoa diversa da personagem. Dessa forma, não se observa uma conjunção de pessoas, mas uma projeção dessas duas em outras mais.

Então, o objetivo deste trabalho é caminhar juntamente com esses narradores, procurando perceber as suas aparições ou manifestações por meio das estratégias do relato, buscando a relação que se estabelece entre o narrador e o herói, ou como se processa o jogo entre essas duas vozes. O foco, aqui, é a relação entre a voz e a visão desenvolvidas na narrativa, ou como o texto integra esses dois papéis em apenas um, pois se percebe que, independentemente das diferenças entre os romances – o que aqui se explanará –, o narrador ou a voz narrativa comunga a visão, ou o ponto de vista do texto. Assim, o ponto de vista do protagonista, em *La Ocasión*, é adotado pelo narrador; já no romance *Dom Casmurro*, o narrador protagonista homônimo detém a voz e o ponto de vista da narrativa que escreve. No prosseguimento desta discussão, desenvolve-se a análise aqui sumarizada dos romances.

## 1.2 O narrador panorâmico <sup>36</sup> de *La Ocasión*

*La Ocasión* apresenta uma forma de narrar que se assemelha àquela apontada por Genette, nos pós-jamesianos, como a melhor forma de narrar. No texto de Genette (1995), Norman Friedmann assim a define: “a história contada por uma personagem, mas na terceira pessoa”. Posteriormente, Genette a explicita da seguinte maneira: “fórmula inábil que designa, evidentemente, a narrativa focalizada, contada por um narrador que não é uma das personagens mas adota o ponto de vista de uma delas” (p.166). Essa postura narrativa justifica-se pela busca de se aproximar o leitor do relato, em estreitamento da distância entre a *histoire* e a recepção, fazendo com que esta participe, presencialmente, com as personagens, do mundo dos acontecimentos. Nesta fórmula, o ponto de vista é o da personagem e parece que é também ela quem conta, devido ao fato de o narrador ausentar-se de expedir juízos próprios, deixando que o texto seja desenvolvido segundo os propósitos da personagem focalizada.

---

<sup>36</sup> Esse termo foi utilizado, por Todorov (1967, p. 87), com a concepção de um narrador que prioriza a narração e um ponto de vista “por detrás” da personagem. Então, esse narrador *panorâmico* corresponderia a um típico narrador heterodiegético. No romance *La Ocasión*, observa-se que esse narrador sofre mutações, o que facilita uma abertura para outras funções que não as especificadas na abordagem de Todorov. O termo desse teórico é aqui mantido para que essas mutações sejam evidentes (e valorizadas), quando manifestas nessa análise do romance.

Segundo Saraiva (1993), duas são as perspectivas que embasam a discussão sobre a questão do narrador, tendo-se em vista uma ótica histórica: “uma se atém à concepção mimética da arte” e a outra “defende o experimentalismo artístico” (p.26). A primeira promove um típico realismo narrativo: devem-se priorizar os mecanismos que indeterminem o ato de enunciação ou que obscureçam a presença do narrador. Esse movimento localiza-se na segunda metade do século XIX, tendo como figura central Gustave Flaubert, que queria redimir o romance dos desmandos do narrador onisciente. Saraiva (1993) sinaliza que, em *Madame Bovary* (de Gustave Flaubert), a dimensão mimética não se reduz a apenas esse recurso “técnico-discursivo” do obscurecimento da presença do narrador. Esse recurso representa, todavia, um dos elementos significativos que concorrem para a promoção da dimensão mimética do texto, o que leva o romance de Flaubert a instaurar uma nova forma de narrar.

Henry James é considerado discípulo de Flaubert e, como este, defende uma narrativa objetiva, que elimine a presença do enunciador: seja ele o autor ou o narrador. Nesse esquema, a focalização zero, ou onisciente, é combatida em favor de uma focalização restritiva, que beneficie um “realismo subjetivo”,<sup>37</sup> sorvido da manifestação da personagem em cena. Em *A arte da ficção* (1995), James, favorecendo a relação entre realidade e ficção, promove uma postura mimética, quando defende que “o ar de realidade (a solidez da especificação) parece-me ser a suprema virtude do romance” (p. 31). A personagem é tida como peça central do romance,<sup>38</sup> já que ela é a propulsora do relato. Posteriormente, Todorov (1970) questiona essa postura de James, mostrando que este “[...] prefere a percepção à ação, a relação com o objeto ao próprio objeto, a temporalidade circular ao tempo linear, a repetição à diferença” (p.197). James enfatiza a relação do autor com o objeto criado, engrandecendo o papel da intencionalidade no processo de confecção da obra de arte. Nos limites do relato, porém, esse autor não se manifesta. A focalização restritiva se mostra como um recurso capaz de por em evidência a personagem, ao invés de qualquer outro enunciador. Subseqüencialmente, os pós-jamesianos descrevem essa postura teórica através da contraposição: contar x mostrar, o que remete para a dupla platônica (mimese x diegese), sendo que os pós-jamesianos privilegiam o mostrar, ou a representação, em detrimento do

<sup>37</sup> Aguiar e Silva (1974, p. 94): “[e]sta técnica narrativa, pensada e fundamentada por Henry James em termos de estética, como instrumento adequado às exigências de um realismo subjetivo, encontrou um clima ideológico extremamente propício nos anos que se seguiram ao termo da primeira guerra mundial, quando a teoria da relatividade de Einstein se vulgarizou”.

<sup>38</sup> James (1995, p. 33): “[o] que é um personagem senão a determinação do incidente? O que é um incidente senão a ilustração do personagem? O que são uma pintura ou um romance que *não* sejam de personagem? O que mais procuramos e encontramos neles?”.

discurso narrativizado. Assim, a distância, mais uma vez, mostra-se como o sustentáculo da discussão sobre o narrador.

Essa narrativa em terceira pessoa, com “índices de enunciação de primeira pessoa (aqui, agora)”,<sup>39</sup> funciona pelo fato de o narrador “mostrar” os acontecimentos sem separar a sua atuação (de contar) da função específica da personagem de viver os acontecimentos. Nela, o narrador narra em terceira pessoa, “com” a personagem central, sem que essa seja separada da função do narrador de contar: não se especifica, nitidamente, quem fala, já que o ponto de vista é o da personagem. Outro recurso amplamente utilizado para produzir esse efeito de confluência entre essas duas pessoas é o uso sistemático do discurso indireto livre. Neste, segundo Genette (1995), o narrador se apossa da fala da personagem e assume o seu discurso. Esses recursos, que favorecem a transparência do narrador no texto, são utilizados amplamente no romance de Saer. Ao mesmo tempo em que se prega essa mediatização direta do discurso, todavia, o texto narrativo mostra a inoperância desses mesmos recursos quanto à apreensão da realidade. É como se Saer conjugasse essas duas faces do estudo sobre o narrador (concepção mimética e experimentalismo artístico) ou mostrasse, concretamente, a ineficácia da primeira em benefício do trabalho artístico com as engrenagens do discurso. Essa discussão retornará no segundo capítulo deste trabalho, quando se discutirá a poética defendida em *La Ocasión*.

Do romance de Saer, a discussão central aqui levantada será a distância do narrador em relação ao mundo das personagens. *La Ocasión* é publicado em 1986; porém, retrata o espaço temporal da Argentina do final do séc. XIX, em torno do ano de 1870. A narrativa inicia-se com o protagonista Bianco instalado, há quase seis anos, nos arredores do Buenos Aires, em terras descritas como espaço monótono, vazio, próprio para as suas meditações. É aí que recorda os anos vividos na Europa. A vinda de Bianco para a Argentina se dá devido a uma relação complicada com os positivistas de Paris. Bianco, defendendo a força do espírito sobre a matéria, tinha sido vencido pelo que ele chama "a artimanha dos positivistas", que defendiam a força da Razão. Soma-se a isso o fato de Bianco ter sido ridicularizado em seus supostos saberes não-rationais e de ter sido exposto, publicamente, como uma fraude. O conflito que ordenará o romance, porém, será a dúvida a respeito da possível traição de Gina (mulher que conhece nos pampas argentinos, com quem se casa) com o amigo de Bianco, Garay López (médico argentino e pertencente a uma família de latifundiários). Essa dúvida surge quando, ainda no primeiro capítulo, Bianco retorna do

---

<sup>39</sup> Santos, 1989, p.134.

campo, onde meditava, e vai para casa, onde encontra Gina e Garay sozinhos, em uma situação que considera suspeita, pela atmosfera de sensualidade que percebe. A cena desse encontro é o ponto de partida para a narrativa do dilema central do romance. Bianco se agitará, em pensamentos, com o objetivo de perceber a “realidade” ou o que, de fato, ocorrera entre sua mulher e seu amigo e sócio.

O romance *La Ocasión* se inicia com uma narração em primeira pessoa: uma primeira pessoa inclusiva, a primeira do plural. O interessante é que essa primeira pessoa reúne um narrador desconhecido (e não-nomeado) e os seus interlocutores. Esse narrador, apesar de se situar no texto pelo uso da primeira pessoa, não participa da história que conta. Percebe-se que sua voz soa, nessas primeiras linhas do romance, como que distante do *locus* onde se encontram as personagens. Como bem pontuou Genette, (1995, p. 243), a pessoa gramatical significa menos a presença do narrador na diegese do que sua presença no corpo do texto ou na narrativa. Essas conclusões a respeito do narrador do romance tornam-se mais precisas quando se faz um cotejo entre o primeiro e o segundo parágrafos. A partir do segundo, o narrador abandona o diálogo com o narratário e se situa como que junto aos acontecimentos, como que pairando sobre o relato, observando a personagem em cena. No primeiro parágrafo, o narrador não coincide com a personagem, apesar do uso da primeira pessoa; ao invés disso, percebe-se um distanciamento entre a personagem e o narrador, e é possível uma identificação sóbria dessas duas pessoas, já que o narrador dialoga com o narratário, visando apresentar a personagem. Observa-se maior distanciamento entre o narrador e a personagem, devido a essa delimitação de espaço de atuação das pessoas. A partir do segundo parágrafo, com o uso da terceira pessoa, o narrador se situa mais próximo dos acontecimentos ou se acerca da personagem, deixando para trás o diálogo com o narratário. Essa postura promove uma diminuição da distância que separa o narrador da personagem, distância essa que se reduzirá ainda mais no prosseguimento da narrativa, devido aos mecanismos empreendidos no relato.

Voltando ao primeiro parágrafo, observa-se que a personagem, mesmo sendo o objeto do diálogo entre narrador e narratário, já faz sentir seu domínio sobre o narrador, desde o início do romance. O narrador, indeciso quanto ao nome que deve escolher para a personagem, deixa que ela própria exponha (através dele ou em terceira pessoa) as razões da dificuldade da escolha. Ironicamente, a personagem circunda entre dois nomes utilizados em seu passado europeu: Bianco e Burton. O primeiro é rejeitado, inicialmente, já que não caracterizava bem um homem ruivo. O segundo foi utilizado no início de sua fama, na Inglaterra, quando começou a divulgar os seus dons provindos da suposta supremacia da

mente sobre a matéria: a telepatia e o poder de destruir e consertar pequenos objetos de metal, por meio do toque, pelo poder mental. Esse nome é abandonado quando a personagem sai da Inglaterra, com destino a outros países do continente europeu, devido à desconfiança que, nesses, se guardava pelos ingleses. Depois da escaramuça com os positivistas, em Paris, Bianco resolve deixar a Europa. Segue com destino aos pampas argentinos, onde pretendia aproveitar a solidão e o isolamento para formular um discurso que contra-atacasse os positivistas. Quando chega à Argentina, prefere continuar como Bianco, pela atmosfera de mistério que o nome trazia, dada a não-correspondência entre este e seu aspecto físico. Assim procedendo, o primeiro argumento, que tinha sido rechaçado pela personagem, é por ela própria escolhido como o melhor a ser seguido. O narrador, em meio a essa conjunção de justificativas, prefere aderir à vontade última da personagem e a apresenta como Bianco.

Recapitulando, o primeiro parágrafo está elaborado a partir dessa conversa entre narrador e narratário, sobre a personagem central: Burton/Bianco. Uma apresentação sumarizada da personagem, com pequenos apontamentos sobre o seu misterioso passado europeu. Quando se inicia o segundo parágrafo do romance, a personagem já se encontrava, há cerca de seis anos, em terras argentinas, exercitando suas meditações. É a partir dessas meditações que o leitor se torna ciente das excentricidades da personagem, que terá pela frente. Tendo como foco o narrador, uma primeira diferença já se faz sentir nesse segundo parágrafo: o narrador narra em terceira pessoa, como que já esquecido de seu interlocutor. Essa mudança aproxima o narrador da personagem. É como se o narrador a encontrasse e se juntasse a ela, perseguindo-lhe os seus deslocamentos mentais e físicos. Esse movimento aproxima, também, o leitor dos acontecimentos, posto que não se fala mais de um passado,<sup>40</sup> mas de um presente, pois o narrador, juntamente com o leitor, encontra a personagem em ação.

A aproximação entre o narrador e a personagem ocorre gradualmente. Primeiramente, há o encontro dessas duas pessoas no início do segundo parágrafo e, a partir disso, o narrador começa a visualizar a personagem de fora, a descrever sua fisionomia e sua indumentária característica. Depois disso, as progressões de variadas anacronias analépticas,<sup>41</sup> que penetram o tempo presente da personagem, fazem com que o leitor perca de vista quem

<sup>40</sup> Genette (1995, p. 166) discute essa diferença entre uma narrativa em terceira e uma em primeira pessoa, acentuando o poder da terceira pessoa de aproximar o acontecimento do momento em que o leitor se junta ao texto.

<sup>41</sup> Genette (1995, p. 38) define por *analepse* “(...) toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto história em que se está, reservando o termo geral de *anacronia* para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais, que, veremos, se não reduzem inteiramente à *analepse* e à *prolepse*”.

conduz a narrativa: será o narrador ou a personagem? Essa perda de certeza ganha espaço devido a esse salto entre a apreciação externa e a interna da personagem. Chega-se a determinados momentos em que já não se sabe se a personagem fala sozinha ou se ainda é referenciada pelo narrador de terceira pessoa. Para exemplificar esse sentimento de indecisão gerado pela voz que conduz a narrativa ou sobre a voz que se ouve no texto, tem-se, abaixo, a descrição do espaço físico que rodeia a personagem. O narrador se aproxima da personagem e a descreve externamente, bem como o espaço que a circunda. Quando, porém, o narrador começa a descrever as impressões que esse espaço produz na personagem, como ela reage frente a essa exuberante natureza, os conceitos e pensamentos da personagem tomam conta do relato:

Parándose de golpe, Bianco alza la cabeza. A diferencia del que ha visto hace unos momentos, los pájaros que ahora cruzan el cielo, cinco o seis, lo hacen aleteando rápido, un poco en desbandada, como si algo los hubiese espantado, así que de un modo instintivo, baja de nuevo la cabeza y se pone a escrutar el horizonte, en la dirección de la que provienen los pájaros, y le parece ver, en el punto mismo en que la tierra se junta con el cielo, una mancha diminuta, achatada y moviente, como trazos irregulares y nerviosos hechos con un lápiz para borrar groseramente una línea horizontal.<sup>42</sup>

As descrições espaciais tornam-se elemento importante para se identificar o narrador. É perceptível a relação que a personagem Bianco estabelece com o espaço. Dessa forma, as descrições não se manifestam como simples ornamento da cena, mas fazem parte do desenvolvimento do relato. A personagem está alocada, no espaço descrito, como componente deste espaço. O espaço interage com a personagem e a personagem com o espaço, em relação direta que consegue confundir o leitor, quando se pede a identificação de quem é o sujeito dessas descrições. O narrador quase não consegue se colocar em meio a esse entroncamento. Parece quase falso atribuir ao narrador de terceira pessoa a gestão dessas descrições; parece muito mais que é a personagem que fala daquilo que vê e sente. O narrador se apresenta com o papel de apenas registrar o vivido pela personagem, sem invadir esse espaço. É como se ele se mantivesse presente na cena, mas ausente da relação com a cena, cabendo essa última à personagem. Dessa forma, as descrições romanescas se tornam um diferencial para se identificar o narrador; ou seja, a relação da personagem com a cena denuncia uma

---

<sup>42</sup> Saer, 2003, p. 13: “Parando bruscamente, Bianco levanta a cabeça. Diferentemente do que tinha visto a alguns momentos, os pássaros, que agora cruzam o céu, cinco ou seis, o fazem batendo rapidamente as asas, um pouco em debandada, como se algo os tivesse espantado. Assim, de modo instintivo, baixa de novo a cabeça e se põe a escrutar o horizonte, na direção da qual vêm os pássaros, e tem a impressão de ver, no ponto exato em que a terra se junta ao céu, uma mancha diminuta, achatada e movente, com traços irregulares e nervosos desenhados, com lápis, para rabiscar, grosseiramente, uma linha horizontal” (Tradução nossa).

focalização, e esta focalização restritiva demonstra que a determinada personagem foi delegada o poder de também conduzir ou perceber o acontecimento.

Pode-se, então, afirmar que as descrições tornam-se um ponto importante para se discutir a relação do narrador com a história que conta. O como elas são construídas também denota a distância entre narrador e personagem. Sob a perspectiva estruturalista, tem-se, nessa relação, as duas categorias do *modo* narrativo: a *distância* e o *ponto de vista*. A *distância* esclarece a relação específica do narrador com o relato e o *ponto de vista* demonstra como a personagem dialoga com o mundo da história. Prioriza-se, em *La Ocasión* o *mostrar*, de forma que a personagem atua em cena como se estivesse narrando a si mesma, ao invés de se elaborar o texto com base em uma supremacia do narrador de terceira pessoa sobre o todo do acontecimento. O narrador, então, torna-se transparente, em benefício da cena, do desencadeamento da relação da personagem com a história. O ponto de vista restritivo agrava esse privilégio da personagem, na medida em que o romance é visto segundo essa perspectiva.

O objetivo buscado por meio dessas descrições é a problemática de um “efeito de real”.<sup>43</sup> Discute-se, explicitamente, no texto, a possibilidade de se representar uma dada realidade, ou, mesmo, de percebê-la de forma satisfatória. O narrador, quando toma para si a responsabilidade de mostrar aquilo que é narrado (ou melhor, quando manifesta essa sua função), procura, de forma exaustiva, representar a geografia que inclui Bianco. Essa descrição pormenorizada, porém, não consegue atingir a concretude do real. Quanto mais minuciosas se tornam as descrições, mais irreais elas se apresentam. O narrador toma conhecimento dessa distância entre aquilo que observa e a forma de sua representação. Não conseguindo ele unir essas duas variantes, assume o seu insucesso. O narrador (agindo entre um dentro e um fora) perturba a certeza de a narrativa provir da personagem ou do narrador. Quando deixa que a percepção seja dada de dentro, segundo o ponto de vista da personagem, o que se percebe é o mesmo sentimento de impossibilidade de dominar, descritivamente, o espaço da cena. A potencialidade da relação entre representação e realidade se acentua quando o próprio fato concreto ganha atributo de coisa representada: a realidade do acontecimento denuncia os seus tons de representação.

Bianco, cortando dos porciones de la tortilla circular y empujando la fuente para que Gina se sirva primero, responde encogiéndose de hombros mientras se sirve otro vaso de vino. En la calma bien iluminada del comedor, los movimientos de la pareja, repetidos días tras días en el momento de la cena, recuerdan los desplazamientos calculados y los gestos falsamente espontáneos de las representaciones teatrales y

---

<sup>43</sup> Barthes, 1984, p. 132.

van llenando el tiempo que transcurre, impalpable y translúcido, igual que un puñado de cuentas de colores un frasco transparente.<sup>44</sup>

Os próprios dons da personagem Bianco, no romance, tornam-se atributos contra a força da realidade. Defendendo o poder da mente como força propulsora capaz de mudar a realidade, Bianco abandona o empírico e delega ao espírito o poder de conduzir a matéria: “La materia es el corolario del espíritu; lo que creemos percibir no hacemos más que representárnoslo; nos representamos lo rugoso, y nos representamos las yemas de los dedos con las que creemos tocar lo rugoso” (SAER, 2003, p.75).<sup>45</sup> Essas palavras de Bianco denunciam sua descrença em uma realidade acabada, afastada da subjetividade do indivíduo. A realidade adquire valor de representação para aquele que a vive; ou melhor, o sujeito prepara os elementos e acredita integrar-se, com eles, na realidade criada. Com isso, Bianco demonstra desconfiança em uma realidade hermética ou fora da percepção individual; para ele, o homem é aquele que cria o próprio palco em que irá representar-se. Essa aproximação entre realidade e ficção ou a dependência da eficácia desses dois polos depende exclusivamente do indivíduo ou da concepção que tem deles o homem interior.<sup>46</sup> Salienta-se, aqui, a relação que a personagem Bianco mantém com o mundo que a cerca, porque essa crença (em um controle quase total que o indivíduo tem do mundo) será crucial para se compreender como o protagonista constrói o drama que envolve a sua história, como Bianco acredita exercer um domínio sobre o todo da vida que o cerca: seja a sua ou a de seus comparsas.

O narrador comunga essa ideologia e se torna tributário de Bianco. É como se ambos defendessem a impossibilidade de percepção da realidade ou a impossibilidade de se esgotar as suas minúcias ou, até mesmo, a concretude dessa realidade, posto que como antes foi mostrado, quando se manifesta o discurso do narrador sobre uma dada realidade, as descrições ganham contorno de irrealidade. Mais especificamente, o narrador não consegue transmitir a realidade que se põe à sua frente. As descrições se embaçam com a perda, pelo narrador, da capacidade de reunir os contornos dessa realidade. Há certas descrições

---

<sup>44</sup> Saer, 2003, p. 44: “Bianco, cortando dois pedaços da tortilha circular e empurrando a travessa, para que Gina se sirva primeiro, responde encolhendo os ombros, enquanto se serve outra taça de vinho. Na calma bem iluminada da sala de jantar, os movimentos do casal, repetidos, dia após dia, no momento do jantar, recordam os deslocamentos calculados e os gestos falsamente espontâneos das representações teatrais e vão preenchendo o tempo que transcorre, impalpável e translúcido, como um punhado de pedras coloridas em um frasco transparente” (Tradução nossa).

<sup>45</sup> “A matéria é o corolário do espírito; o que acreditamos perceber não é outra coisa que o que a nós representamos; representamo-nos o rugoso, e nos representamos as pontas dos dedos com as que acreditamos tocar esse rugoso” (Tradução nossa).

<sup>46</sup> Bakhtin. O autor e o herói. In: *Estética da criação verbal*. p. 65.

geográficas no romance nas quais o leitor percebe essa nuvem de fumaça criada pelas artimanhas da enunciação, como que impedindo que se perceba o todo com nitidez, como neste trecho:

El hombre y los caballos, encastrados en la llovizna, bien nítidos a causa de los destellos húmedos y grises, tienen sin embargo algo de fantasmáticos en el campo liso y vacío y tan idéntico a sí mismo en todas sus partes, que a pesar del trote rápido, ellos parecen estar realizando una parodia de cabalgata en el centro exacto del mismo espacio circular.<sup>47</sup>

Essa relação ideológica entre narrador e protagonista será mais bem desenvolvida quando da análise da poética manifesta no romance, no segundo capítulo deste trabalho. Parte-se, agora, para a abordagem das engrenagens que articulam o tempo em *La Ocasión*. Como já foi adiantado, o romance apresenta uma proliferação de anacronias, e seu enredo não é articulado de maneira fortuita. Ao contrário disso, o texto demanda uma leitura que consiga unir os vários pontos soltos da trama. O romance se inicia com uma separação nítida entre narrador e protagonista (ou, mesmo, entre o narrador e a *histoire*). Essa clareza se perde, porém, no decorrer da história, porque o narrador se confunde com a personagem, ou permite que esta também se manifeste no texto. As descrições tornam-se elemento crucial na engrenagem dos deslocamentos da história: elas sinalizam o tempo presente de Bianco (ou a narrativa primeira). Ao contrário disso, as digressões trazem o movimento do acontecimento ou as cenas propriamente ditas. Não que as digressões estejam desprovidas de descrições, mas, nelas, as descrições ocupam espaço reduzido, se comparado com o da narrativa primeira.

A partir disto, pode-se afirmar que a narrativa primeira, iniciada no segundo parágrafo do romance, tem pouco movimento de cena, ou quase se mantém apenas na contemplação da personagem Bianco e do espaço geográfico que a cerca. Os conflitos mais agudos da trama pertencem ao passado do protagonista aos quais o leitor tem acesso graças às anacronias analépticas. Cabe, aqui, a propósito, um pequeno comentário: parece contraditório defender o romance como a predominância do *mostrar* sobre o *contar* e, posteriormente, defender a reduzida quantidade de acontecimento em contraposição aos saltos digressivos. Quando, porém, se analisa mais de perto essas digressões, pode-se deslindar que a sua forma beneficia a prevalência do acontecimento; ou seja, o narrador, permitindo a intromissão

---

<sup>47</sup> Saer, 2003, p. 32: “O homem e os cavalos, encaixados em meio à chuvinha, bem nítidos por causa dos reflexos úmidos e nebulosos, têm, não obstante, algo de fantasmagórico no campo liso e vazio, e tão idéntico a si mesmo, em todas as suas partes, que, apesar do trote rápido, eles parecem estar realizando uma paródia de cavalgada no centro exato do mesmo espaço circular” (Tradução nossa).

permanente da personagem, deixa que essas inflexões reflitam a personagem em ação. A própria narrativa de terceira pessoa favorece essa deambulação da personagem, posto que o narrador traz o leitor para o momento do acontecimento,<sup>48</sup> deixando como que esquecida a diferença temporal das anacronias. Dessa forma, as digressões representam o *mostrar* ou o acontecimento: a cena, e é a partir delas que o leitor costura os pontos dispersos da *histoire* e urde a trama: os conflitos que inundam a vida de Bianco. Em comparação com a narrativa primeira, em que se priorizam as descrições geográficas, são as digressões que apresentam a personagem ao leitor. Em estreita relação com estas estão as descrições ou as análises do espaço geográfico, que permitem que a personagem rememore os acontecimentos pretéritos ou se dimane nas digressões.

A indefinição sobre qual voz se ouve nas digressões ou mesmo nas descrições acirra o dilema para se diferenciar o narrador da personagem. A interligação dessas duas pessoas dificulta o desmembramento. O narrador aproxima tanto o leitor da narrativa que a presença do primeiro se esvai, em benefício da personagem. O leitor encontra a personagem no início do segundo parágrafo (por meio do narrador de terceira pessoa), em meio aos pampas argentinos. Para justificar a presença de Bianco em ambiente tão insólito, o narrador conta os motivos que trouxeram a personagem até ali: devido à escaramuça com os positivistas de Paris, a personagem deixou a Europa, há seis anos. Bianco tem, então, dois passados específicos: o europeu, anterior à sua vinda para a Argentina, e um passado bem delimitado temporalmente: os seis anos já vividos em Buenos Aires e em suas imediações. O preenchimento desses dois passados se processará com o surgimento das anacronias ou, mais especificamente, das analepses. A imprecisão em torno de quem fala nessas analepses repercute devido ao fato de o narrador, primeiramente, invadir os pensamentos da personagem – o dilema em torno de qual destino dará aos seus negócios, nas vinte léguas de terra recebidas, do governo argentino, como pagamento por ter convencido italianos a emigrarem juntamente com ele – e, depois, transitar entre um dentro e um “fora”, com a apreciação descritiva da paisagem que envolve a personagem. Faz-se necessário, aqui, explicar que mesmo as descrições (como anteriormente mostrado) não devem ser decisivamente percebidas como algo externo à personagem, devido ao fato de elas serem percebidas pelos olhos de Bianco. Assim, os pensamentos de Bianco são diluídos juntamente com as digressões, o que faz surgir indefinição quanto a quem conduz essas analepses.

---

<sup>48</sup> Essa diferença entre narrativa de primeira pessoa e narrativa de terceira pessoa é defendida por Genette (1995), quando demonstra que, ao contrário das narrativas de primeira pessoa, que fazem o leitor migrar para o passado do narrador, as de terceira pessoa manifestam o acontecimento ante o leitor.

Esse esquema conflituoso surge quando a personagem requer que um trecho que se apresentava como discurso do narrador seja, posteriormente, aceito como um pensamento provindo de si mesma (da própria personagem). O narrador narra o pretérito da personagem, e, em seguida, diz tratar-se de um pensamento da personagem:

Es verdad que, después de la emboscada positivista en París, destinada a perturbar la experiencia, sus dones se han debilitado, y que durante algunos años, alterado por la campaña de los periodistas franceses contra su persona, se ha abstenido de practicarlos, pero desde hace varios meses, y gracias a la colaboración de Gina, en la que está casi seguro de percibir indicios del don necesario, ha empezado otra vez a trabajar su concentración y sus facultades de comunicación telepática. Sin llegar a convencerse del todo, Bianco se deja apaciguar por sus pensamientos y se aleja un poco más del rancho.<sup>49</sup>

É nesse período de tempo em que Bianco se encontra afastado de todos, no meio da solidão dos pampas argentinos, que ele rememora o acontecido na Europa e o como iniciou sua nova vida na América. Os saltos digressivos compreendem um intercalar desses dois passados. O passado vivido na Europa constitui o surgimento da personagem, já que não se revela sua pátria nem algum tipo de relação familiar. O sucesso repentino de seus dons é abortado pelo embate com os positivistas de Paris. Bianco deixa a Europa com seus títulos de propriedade ganhos do governo argentino. Nessa imensidão de terras, Bianco constrói um pequeno rancho, para se refugiar em seus pensamentos: formular um discurso contra os positivistas e mostrar aos seus vizinhos que aquelas terras lhe pertencem. É neste rancho, graças a múltiplas digressões, que o leitor fica sabendo que Bianco construíra uma casa na cidade, após casar-se com Gina, uma argentina, filha de imigrantes italianos. Esse pequeno sumário da história é necessário para se compreender o que acima foi dito: a totalidade das cenas do romance se encontra nas digressões e a narrativa primeira fica, quase que exclusivamente, como que definida pelas apreciações descritivas do espaço e das personagens. Quando, porém, Bianco resolve retornar à sua casa, depois de quatro dias isolado em uma profusão de pensamentos, na narrativa primeira ocorre a cena capital do romance, assim descrita:

---

<sup>49</sup> Saer, 2003, p. 12: “É verdade que, depois da emboscada positivistas em Paris, destinada a perturbar a experiência, seus dons foram debilitados, e que, durante alguns anos, desorientado pela campanha dos jornalistas franceses contra a sua pessoa, se absteve de praticá-los; porém, faz alguns meses, graças à colaboração de Gina, em quem ele está quase seguro de perceber indícios do dom necessário, começou novamente a trabalhar sua concentração e suas facultades de comunicação telepática. Sem chegar a se convencer completamente, Bianco se deixa apaziguar por seus pensamentos e se afasta um pouco mais do casebre” (Tradução nossa).

(...) Después de atar rápidamente las riendas a un poste, casi sin hacer ruido, con su saco de cuero en la mano, atraviesa el zaguán, y, bruscamente, abre la puerta de la sala.

Sentada en un sillón, el cuello apoyado en el respaldo, la cabeza echada un poco hacia atrás, las piernas estiradas y los talones apoyados en otro sillón, los zapatos de raso verde caídos en desorden en el suelo, Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a Bianco, un poco equívoco, le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévola, y Bianco no puede precisar si la expresión de placer de Gina viene del cigarro o de las palabras de Garay López que, a pesar de sus ojos entrecerrados, parece escuchar con atención soñadora.<sup>50</sup>

Essa cena divide o romance em dois, porque, a partir do acontecido, Bianco deixa de lado as preocupações com os positivistas e se aloca no objetivo de desvendar o significado da cena entre sua mulher e seu amigo e sócio Garay López. A narrativa primeira ganha esse ingrediente novo, que surpreende tanto a personagem quanto o leitor. Há pausas com as repetidas descrições (apesar de a cena acima ser intensamente imagética), e Bianco percebe-se envolto em novo conflito. Esse encontro se estende por curto espaço de tempo que os três tentam converter em um momento fraternal. Após isso, porém, excetuando-se o final dessa primeira parte do romance, em que há a cena da relação sexual entre Bianco e Gina, ocorrida na mesma noite do encontro dos três (fato que, posteriormente, acentuará o conflito de Bianco), a segunda parte do romance já começa com uma analepse, contando o início e o progresso da amizade entre Bianco e Garay. Assim, portanto, deixando, novamente, a narrativa primeira, o romance retorna alguns anos, sem que o leitor seja previamente advertido sobre esse regresso. A segunda parte do romance é construída por essa imersão nos anos iniciais da vida de Bianco na Argentina. Essa digressão se diferencia das outras, porque ela se encontra como que isolada da ação (e dos pensamentos) de Bianco, e tem-se, aqui, como base, a narrativa primeira. Encontra-se, novamente, a narrativa primeira no início da terceira parte, quando o protagonista, às voltas com suas tentativas de solucionar o seu dilema (a possível traição de Gina), busca, no rosto dela, pistas que a pudessem incriminar,

---

<sup>50</sup> Saer, 2003, p. 33: “(...) Depois de amarrar rapidamente as rédeas em um poste, quase sem fazer barulho, com seu casaco de couro na mão, atravessa o saguão e, bruscamente, abre a porta da sala.

Sentada em um pequeno sofá, o pescoço apoiado no encosto, a cabeça um pouco para trás, as pernas esticadas, os calcanhares apoiados em outra poltrona, e com os sapatos de raso verde caídos em desordem no chão, Gina, com os olhos entrefechados e uma expressão de prazer intenso, e, para Bianco, um pouco equivocadamente, suga profundamente um cigarro grosso que tem dependurado entre os dedos indicador e médio da mão direita. Em outra poltrona, com um cálice de conhaque na mão, inclinado um pouco para ela, Garay López está falando com um sorriso malévolo, e Bianco não pode precisar se a expressão de prazer de Gina vem do cigarro ou das palavras de Garay López, que, apesar de seus olhos entrefechados, parece escutar com atenção sonhadora” (Tradução nossa).

efetivamente: tentativa vã, posto que Gina mantém-se aparentemente indiferente às suspeitas de Bianco.

Mesmo a segunda parte do romance não é dominada exclusivamente pelo narrador, porque o leitor é lançado em um tempo inicialmente não definido e, assim, observa os passos do protagonista: há apenas uma independência dessa segunda parte em relação à narrativa primeira. Com isso, observa-se que *La Ocasión* mantém uma narrativa em terceira pessoa, mas que é percebida como narrada pela personagem central (Bianco), em fórmula conquistada pela *performance* do narrador: a focalização restritiva sobre Bianco, com o que contribui com a transparência do narrador, em benefício da própria história. Na terceira parte do romance, devido ao fato de a narrativa primeira retornar, retoma, também, a indefinição a respeito do enunciador dessas digressões: discurso indireto livre do narrador ou monólogo interior (discurso imediato) da personagem? O texto não esclarece de onde provém a voz que soa no texto e, nessas digressões, ouvem-se os conflitos internos de Bianco a respeito de Gina e o embate com os positivistas é esquecido. Bianco busca se apossar de seus poderes mentais para solucionar as dúvidas que o acometem e acredita que a solução do seu enigma está comprometida pelo tempo passado sem exercitar “seus dons” que, agora, no presente da narrativa, mostram-se ineficazes. A relação dúbia do narrador com esses pensamentos de Bianco, ou a apropriação deles, é, pelo próprio narrador, ilustrada desta maneira:

El cognac pasa con suavidad por la garganta, por el esófago, y Bianco siente su recorrido un poco picante hasta que se expande en el estómago, y casi en seguida unas gotas de sudor empiezan a correrle por la espalda, al mismo tiempo que el alcohol, filtrándose por los pliegues secretos del cuerpo, vuelve sus pensamientos como más remotos, acolchados por una especie de bruma tibia, más indolores e impersonales, igual que si fuesen ajenos. (...) tal vez porque el verdadero alivio que buscaba en el trago de cognac consistía en algodonar sus pensamientos, darles un ritmo ordenado, reinar sobre ellos (...).<sup>51</sup>

O narrador se exime de se anunciar como voz promotora do discurso. Os pensamentos de Bianco emanam como que alheios à personagem e independentes do narrador, e é essa confusão que inviabiliza a preemptória autoria do discurso por parte do narrador.

As anacronias do terceiro capítulo se fixam em Gina, relatam o início da relação entre ela e Bianco. Esse capítulo permanece no desenvolvimento dessas analepses

---

<sup>51</sup> Saer, 2003, p. 136: “O conhaque passa com suavidade pela garganta, pelo esôfago, e Bianco sente seu percurso um pouco picante, até que se expande no estômago, e, quase em seguida, umas gotas de suor começam a correr por suas costas, ao mesmo tempo em que o álcool, filtrando-se pelas cavidades secretas do corpo, seus pensamentos tornam-se mais remotos, acolchados por uma espécie de bruma morna, mais indolores e impessoais, como se fossem alheios. (...) talvez porque o verdadeiro alívio que buscava no gole de conhaque consistia em algodoar seus pensamentos, dar-lhes um ritmo ordenado, reinar sobre eles (...)” (Tradução nossa).

completivas (que preenchem as elipses do texto); porém, no final desse capítulo, ocorre outra cena na narrativa primeira: Gina conta a Bianco que está grávida de três semanas. Essa data o remete ao dia em que Bianco encontra Gina com Garay. A angústia do protagonista se acentua, porque teme que o filho possa não ser seu. A narrativa, focalizada no protagonista, acirra o contato do leitor com o sentimento de clausura que envolve a personagem e, com isso, a narrativa se torna densa. O leitor toma parte na nebulosa apreensão que envolve a personagem, devido ao acesso a seus pensamentos mais íntimos, e Bianco chega a se conscientizar de que delira: perde a certeza de que seus pensamentos retratem o ocorrido. Esse delírio será analisado no próximo capítulo deste trabalho, quando da análise da relação da personagem com o seu relato, com sua poética. O quarto capítulo também não será agora analisado, já que também o seu conteúdo será abordado no próximo capítulo. Em termos de estratégia do narrador, esse capítulo caracteriza-se por frear o ritmo da narrativa ou por deslocar o foco da narrativa para personagens que, até aquele momento, ainda não faziam parte da história, como uma analepse interna heterodiegética;<sup>52</sup> personagens que representarão um contraponto à estética representativa de Bianco.

Na quinta parte de *La Ocasión*, retorna-se à narrativa primeira, com foco em Bianco. A narrativa alcança a amplitude máxima de apreensão em torno da personagem: parece que se constrói até mesmo uma possibilidade de libertação do protagonista. Desde o início das suspeitas, Bianco nunca se dispôs a inquirir Gina a respeito do possível ocorrido. Gina representa uma força que ele não consegue compreender totalmente, atravessar cognitivamente. As elucubrações de Bianco nascem dessa incapacidade de revestir os espaços com uma certeza empírica. Dessa forma, Bianco vê que sua única chance de saber a verdade seria por meio de Garay e envia uma carta a esse seu amigo, contando-lhe sobre a gravidez de Gina, esperando que Garay se assuste e queira se aproximar do casal, buscando mais informações, dada a diferença física dos possíveis pais: Garay loiro, Bianco ruivo. A princípio, parece que Garay foge de um contato com seu amigo, pois não responde a sua carta e se esconde quando Bianco passa em frente à sua casa. Bianco começa a achar que suas suspeitas têm fundamento e até mesmo aceita esses pormenores como uma confirmação. Após isso, porém, Garay resolve visitá-los e sua aparência decrépita assusta a Bianco e a Gina. Garay afirma desconhecer a carta que Bianco lhe enviou e diz que ficou ciente da gravidez de Gina por intermédio de uma de suas irmãs. Bianco não acredita; porém, não deixa transparecer sua suspeita, e seu terror se acentua, ao perceber que Garay pode morrer a

---

<sup>52</sup> Genette, 1995, p. 49. Essa analepse tem a função de esclarecer antecedentes de novas personagens que são introduzidas no romance.

qualquer momento, o que lhe tiraria a única possibilidade de saber a verdade, devido ao estado grave em que aquele se encontrava, como vítima da epidemia de febre amarela que tomara a cidade. Nos seus últimos momentos de vida, Garay pede a presença de Bianco, para lhe confessar um ato abominável de sua autoria. Bianco vibra com a possível resolução do enigma que o atormenta, já festejando sua vitória sobre as forças que o aprisionavam (a incerteza do ocorrido). O que Garay lhe confessa, porém, é a sua culpa na epidemia que aniquila a cidade: ele sente que se contaminou no hospital (era médico) e trouxe a enfermidade consigo. Bianco se exaspera diante das revelações de seu amigo, acreditando que Garay mente, ainda que este já delirasse e mostrasse não compreender o desequilíbrio de Bianco.

O narrador persiste na focalização exclusiva da personagem central durante toda a narrativa, deixando-a somente quando comenta a possibilidade de a personagem estar enganada a respeito de determinado fato; ou seja, para acentuar o conflito da história. O narrador não soluciona a trama; ao contrário, abandona a personagem sozinha no esforço de atravessar os limites do desconhecido (aquilo que não é revelado). A história finaliza antes que Gina tenha o seu filho, o que faz com que o leitor comungue a impotência que acomete a personagem: a não-ciência do ocorrido. O narrador permanece quase integralmente “com” Bianco; ou seja, indiferente a julgamentos que atravessam a ação da personagem. No início do romance, percebe-se nítida divisão entre as duas instâncias: narrador e personagem; porém, no desenrolar do enredo, há um apagamento dessa separação. Outro recurso que reforça essa indefinição da pessoa ficcional responsável pelo relato é o uso recorrente de modalizações ou de locuções introdutivas.<sup>53</sup> Em *La Ocasión*, observa-se, repetidas vezes, esse recurso no texto, o que mina a possibilidade de certeza em relação àquele que enuncia. Outra agravante para acentuar essa indefinição é a presença constante do discurso indireto livre. Essa conjunção de modalizações com o discurso indireto livre é exemplificada abaixo:

Reticente, Bianco cambia de conversación: le parece que después de la escena que acaba de descubrir, hablar con Garay López de otra cosa que de la Sociedad de Importación de alambre, entrar en nuevas confidencias sobre su proyecto de refutación a los positivistas, sería acrecentar su inferioridad ante él, ponerse todavía más en sus manos si por las dudas la escena que presenció al llegar significara lo que sospecha en su fuero interno.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Todorov (1970, p. 154) assim as define: “A ambigüidade depende também do emprego de dois processos verbais que penetram o texto todo. (...) são eles: o imperfeito e a modalização. Esta última consiste, lembremos, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado”.

<sup>54</sup> Saer, 2003, p. 42: “Reticente, Bianco muda de conversa: acha que depois da cena que acaba de descobrir, falar com Garay López de outra coisa que não da Sociedade de Importação de arame, entrar em novas confidências

Recapitulando: o romance inicia-se com a frase “Llamémoslo no más Bianco” (SAER, 2003, p. 7)<sup>55</sup> e instalam-se, aí, a instância narrativa e a interlocução com o seu narratário. O uso da primeira pessoa do plural instaura essas duas pessoas do discurso narrativo. A partir da segunda frase do texto, porém, o narrador faz sentir outro tipo de narração: apresenta a personagem em terceira pessoa. A primeira pessoa volta, apenas mais uma vez, no final desse primeiro parágrafo do romance: “(...) lo vamos a llamar, no más, para simplificar, Bianco” (*idem, ibidem*).<sup>56</sup> A utilização, por duas vezes, da primeira pessoa do plural, situa o narrador no texto. É uma forma de ele se colocar como responsável pelo que será dito. Após isto, a partir do segundo parágrafo do romance, o narrador investe-se do uso da terceira pessoa, foca-se apenas em Bianco, e a narrativa progride com o uso da terceira pessoa, com o narrador em focalização externa, contando o que permeia o espaço em que o protagonista está instaurado. Dessa focalização externa passa-se a uma focalização interna, trazendo à tona o passado de Bianco ou o porquê da presença desse estrangeiro sem pátria definida nos arredores da cidade de Buenos Aires.

Observam-se duas posturas narrativas diferenciadas na descrição do passado de Bianco. A primeira é quando o próprio narrador volta-se ao passado do protagonista, para por o leitor na ciência de algum fato que pudesse aclarar o entendimento do enredo. No segundo caso, quem requer a volta ao passado é o próprio protagonista, por meio de suas reminiscências. Nelas, o narrador apenas registra o pensamento da personagem. A independência do narrador, em algumas partes, o seu vagar entre os hemisférios temporais da história, e a tutela que o protagonista empreende sobre ele, em outras partes da narrativa, fazendo-o relatar seus pensamentos, produzem um discurso dúbio, exaurido de um mesmo narrador heterodiegético. Essa postura facilita a manifestação do protagonista no ambiente do discurso; ou seja, a partir de um discurso diversificado do narrador, o protagonista entra em cena. A narrativa torna-se complexa, quando não se consegue distinguir quem segura as rédeas do relato. Demonstrando isso, percebe-se que há momentos em que somente após uma grande quantidade de texto narrado em terceira pessoa o narrador revela que se tratava de um pensamento de Bianco. Assim, o protagonista vai ganhando espaço na narrativa: a história deixa de estar nas mãos do narrador, apenas, para ser conduzida, também, pelo protagonista. É como se fosse de propriedade de Bianco, ou se ele a requisitasse como sua, após o narrador

---

sobre seu projeto de refutação dos positivistas, seria acrescentar sua inferioridade perante ele, pondo-se ainda mais em suas mãos. Isto, se a cena que presenciou ao chegar, pelas dúvidas, significara o que suspeita em seu foro interno” (Tradução nossa).

<sup>55</sup> “Vamos chamá-lo simplesmente Bianco” (Tradução nossa).

<sup>56</sup> “(...) vamos chamá-lo, então, para simplificar, Bianco” (Tradução nossa).

terminar o relato. Esse esquema é resultado de uma focalização restritiva, em que o narrador heterodiegético eclipsa-se, em benefício da ação da personagem. Além desse foco sobre a personagem, têm-se outros recursos que conturbam a certeza de qual voz se ouve no texto: indefinição se o que se observa é um discurso imediato, provindo da personagem, ou um discurso indireto livre, advindo do narrador. Com isso, o narrador busca a sua transparência no texto ou beneficia a história, em prejuízo de sua manifestação. Ao mesmo tempo em que se busca alcançar essa realidade (esse efeito de real), porém, o texto narrativo questiona a possibilidade de apreensão de uma dada realidade. Este será o dilema que norteará a discussão a respeito da poética desenvolvida no romance: assunto do próximo capítulo.

### 1.3 O narrado cênico<sup>57</sup> de *Dom Casmurro*

Um dos grandes paradoxos do narrador de primeira pessoa consiste em que, apesar de se tratar da história daquele que conta, experienciada pelo narrador-personagem, há sempre o lançar-se em um passado, o que distancia o ato enunciativo daquilo que se propõe a contar.<sup>58</sup> Esse distanciamento temporal do enunciador em relação à *histoire* enseja, também, uma divisão entre a pessoa que enuncia o relato e a que se apresenta como personagem nesse relato. A complexidade<sup>59</sup> do narrador de primeira pessoa é encoberta por uma falsa aproximação entre as instâncias personagem e narrador, o que contribui para a planificação do narrador-personagem, ou para uma visão una dessas duas pessoas do discurso. Encobre-se a independência do narrador em relação à personagem quando elas se projetam conjuntamente no espaço da narração, como voz enunciativa. Esse dilema entre a pessoa que enuncia e a personagem representada no enunciado conduz a discussão a questões polêmicas, como as anteriormente formuladas: a possibilidade de o sujeito representar-se a si mesmo (como sujeito uno: não-divisível) ou, do contrário, qual seria o grau de afastamento (e como ocorreria esse desmembramento do sujeito) entre o eu que fala e aquele que se apresenta

<sup>57</sup> Acolhe-se, aqui, esse termo, presente em Todorov (1967, p. 87), com as devidas ressalvas, já que, ali, a narrativa prioriza o mostrar (representação) e o narrador é classificado com uma visão “com” (narrador=personagem). No decorrer desta discussão, ficará claro que os conceitos do termo empregado por Todorov não são totalmente sustentáveis em *Dom Casmurro*; todavia, o termo “cênico” faz jus ao aspecto teatral da trama.

<sup>58</sup> Esse voltar-se ao passado, do narrador de primeira pessoa, é pontuado por Genette (1995, p. 166), quando cita, em nota de pé de página, A.A. Mendilow: “Contrariamente ao que se poderia esperar, o romance na primeira pessoa raramente consegue dar a impressão da presença e da imediatidade. Longe de facilitar a identificação do leitor com o herói, tende a parecer afastado no tempo”.

<sup>59</sup> Lins Brandão (2005, p. 152), quando discute o narrador, reflete assim sobre o narrador de primeira pessoa: “Assim é que uma narrativa aparentemente plana, até porque feita em primeira pessoa, revela-se complexa ao máximo, no sentido de que, afinal, o mais comum (falar como si mesmo) nada mais é que o auge da complexidade mimética (na medida em que eu sempre represento o que sou). As possibilidades de criar vários níveis de atuação do narrador são bem exploradas”.

como personagem da história. Analisando-se o romance *Dom Casmurro*, aqui se defende a independência do sujeito enunciador (Dom Casmurro) daquele que se apresenta como personagem na história (Bentinho ou Bento Santiago). Neste trabalho, sublinha-se a localização específica dessas duas pessoas, já que o que se observa em uma narrativa homodiegética é uma manifestação individual dessas duas instâncias em pessoas completas e complexas. Completas por representarem instâncias autônomas e complexas pelo fato de o narrador pelear por representar a personagem como sujeito diverso de si mesmo.

O interstício produzido entre enunciado e enunciação acarreta a melhor limitação de espaço de atuação dessas duas pessoas ficcionais: o narrador e a personagem. Enunciado e enunciação gesticulam, também, divisões do tempo, do espaço e da pessoa ficcional; ou seja, cada uma dessas três categorias manifesta-se de forma distinta no processo de enunciado e no de enunciação. Assim, torna-se possível demarcar o campo de atividade desses dois agentes do discurso narrativo, o que contraria o erro recorrente de se confundir – ou reunir – essas pessoas ficcionais. No caso do narrador autodiegético, o problema se acentua, porque a demarcação do campo de ação (o personagem no enunciado e o narrador na enunciação) se acirra: “(...) o narrador está sempre num nível narrativo (diegético) imediatamente superior ao nível da história em si mesma. Todo narrador, portanto, deve ter uma existência precedente à narração, ficando a história desse narrador subordinada ao nível anterior” (SANTOS, 1989, p. 08).

O ato de escrever o próprio relato pode ser uma tentativa de quebra dos limites dos campos da enunciação e do enunciado. Considerando-se que é o autor quem detém essa faculdade de registro, estando fora da diegese – quando não representado como pessoa ficcional –, no momento em que o narrador-personagem reclama essa função, cria-se uma ilusão de que o escrito que se lê adveio diretamente do mundo representado, ou que foi escrito pela personagem que reclama a sua autoria. Justifica-se esta tese de que a personagem é que seria o autor do escrito pelo fato de que ao narrador não lhe cabe a função<sup>60</sup> de registro, mas apenas a de voz e a de controle dessa representação. Pode-se, assim, concluir que a personagem é quem poderia produzir um escrito; porém, este dentro do mundo representado; ou seja, no enunciado. Assim, um narrador-personagem, que também é autor, acumula três funções distintas e age individualmente em esferas também distintas. No plano do discurso,

---

<sup>60</sup> Segundo Santos (1989, p. 11): “Ao narrador cabe exercer duas funções obrigatórias: função narrativa (ou de representação) e função de controle (ou de *régie*)”.

tem-se o narrador, que ordena o *récit*.<sup>61</sup> A personagem pertence ao plano do enunciado, como ator dos acontecimentos. Dessa forma, ela poderá requisitar o ato de escrita de sua própria história; porém, esta pertencente ao mundo do enunciado e, como se está em níveis diferentes, autor e personagem possuem interlocutores também diversos.

É necessário, aqui, adiantar algumas conclusões, que serão posteriormente desenvolvidas, para se compreender a relação conflituosa entre narrador, personagem e autor. A particularidade do romance *Dom Casmurro* é a presença de duas personagens distintas que, de certa forma, representam uma mesma pessoa. Quando a personagem Dom Casmurro inicia o relato, ela afirma que pretende reviver seu pretérito por meio do ato de escrita. No início do livro, porém, já se percebe um distanciamento entre a personagem da história (Bentinho) e a personagem (Dom Casmurro) que iniciou o livro, que também acumula as funções de autor e de narrador. Esta personagem participa da *histoire* e manifesta-se, mais especificamente, como narrador e como autor do relato. Todavia, quando o narrador se manifesta no texto (por meio da exegese de seu próprio discurso), sua voz soa juntamente com a das personagens; ou seja, o narrador transforma-se em personagem do texto. Acirrando essa relação triádica, percebe-se que, na manifestação direta do narrador como personagem, este, iterativamente, relembra que escreve o seu relato; ou seja, apresenta-se, nesse mesmo momento, como o escritor da narrativa. Com isso, a personagem que escreve o relato é Dom Casmurro. Percebe-se uma relação de conjunção entre as três manifestações de Dom Casmurro e uma disjunção dessas com a personagem da história: Bentinho. Será de suma importância divisar a independência entre o autor Dom Casmurro e a personagem Bentinho para se compreender a *forma* de escrita que aquele utiliza para narrar essa personagem.

Sumariamente assim definido, parece simples separar os espaços de ação da personagem e o do narrador, este na enunciação e, aquele, no enunciado. O que dificulta essa simplificação já foi apontado por Todorov (1967) em *Literatura e Significação*, quando discute o “tipo de enunciado utilizado pelo escritor” na narrativa. Negando uma possível “escrita transparente” ou despreocupada com o aspecto formal, Todorov aceita apenas a possibilidade de se privilegiar determinado aspecto do texto: o referencial ou o enunciativo. Assim, esse teórico assinala o desenho intrincado entre *mimese* e *diegese*, que não permitiria a separação estanque dessas duas ações conjuntas. O enunciado é o resultado da enunciação e, sendo consequência deste, não se apresenta de forma individualizada. Representam ações conjuntas que, dependentes uma da outra, mesclam também os seus agentes de discurso; ou

---

<sup>61</sup> Santos (1989, p. 12) afirma que “[o] *récit* consiste, pois, no encadeamento e alternância de dois discursos: o do narrador e o dos Atores”.

seja, a personagem e o narrador. A partir disto, compreende-se a complexidade de trechos que esgotam a capacidade de separar a voz dessas duas pessoas:

A narração, em particular (isto é a presença exclusiva do aspecto referencial), não é senão um modelo de escrita que nunca pode realizar-se em estado puro. A escrita transparente, fixada num grau zero, não existe; a narração é apenas um dos pólos entre os quais oscila a modalidade do enunciado romanesco.<sup>62</sup>

A partir disso, chega-se à seguinte conclusão: mesmo sendo demarcados, teoricamente, os limites do plano de ação das pessoas ficcionais, o emaranhado<sup>63</sup> em que se encontram esses espaços faz com que o processo de definição se torne complicado. Há um lugar próprio para as pessoas do discurso: todo “eu” requisita o seu interlocutor específico, o tu; o que, por conseguinte, impossibilita que essas pessoas apareçam isoladamente. Há, porém, como agravante, a superposição de diálogos múltiplos, o que caracteriza a formação do discurso narrativo. Ademais, cada uma dessas vozes pode, ainda, representar mais de uma voz (ou vontade), o que traria para a discussão os conceitos de dialogismo<sup>64</sup> – a superposição de vozes, como a do autor na da personagem –, e o de polifonia,<sup>65</sup> em que o foco se situa, especificamente, na personagem, em sua inconclusividade.

É ponto pacífico, na crítica machadiana, a mudança<sup>66</sup> ocorrida no esquema narrativo a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Os romances anteriores (observando-se suas particularidades) apresentam um narrador nos moldes clássicos: narrador de terceira pessoa, apresentando-se, quase sempre, como onisciente e ubíquo em relação, pelo menos, à personagem central, ou ao ponto de vista (a focalização). Dos romances de Machado de Assis, somente *Dom Casmurro* e *Iaiá Garcia* não são precedidos por advertências ao

<sup>62</sup> Todorov, 1967, p. 85.

<sup>63</sup> Saraiva (1993, p. 37), discutindo “o estatuto do narrador”, registra: “(...) Entretanto, como salienta Genette, a interdependência entre as diversas categorias da narrativa acentua, na análise, a complexidade das relações existentes entre elas, fato que obriga a visualizar a reciprocidade de suas influências”.

<sup>64</sup> Bakhtin (1988, p. 127): “O plurilingüismo 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. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. (...) O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado”.

<sup>65</sup> Bakhtin (1981, p. 41): “Aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem mas a sua autoconsciência enquanto realidade de segunda ordem”.

<sup>66</sup> Com isso, não se retorna, aqui, a divisão da obra de Machado em primeira e segunda fases. Esse assunto já foi abordado por vários críticos da obra machadiana. Santiago (1978) já percebia a mudança de rumo quanto a essa proposta: “Mesmo a divisão abrupta da sua obra em duas fases distintas – felizmente já contestada pelos críticos – também tem de ser refutada. Já no dia 15 de dezembro de 1898, Machado em carta a José Veríssimo expunha com clarividência o problema: “o que Você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, que a penetre e desculpe, e até que chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje” (SANTIAGO, 1978, p.31).

leitor. No caso do primeiro, objeto desta análise, a postura do narrador de requerer a autoria do livro explica essa delimitação do espaço do enunciador do romance. Aqui se abre um parêntese: apesar de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* trazer uma “advertência ao leitor”, essa é escrita pela própria personagem, o que intensifica a relação conflitante entre as instâncias narrador, personagem e autor. *Dom Casmurro*, como o terceiro livro desse segundo momento da obra de Machado, traz, novamente, essa relação conflituosa das instâncias do discurso. Diferentemente daquele primeiro livro, que narra em primeira pessoa, mas com consciência onisciente (a personagem principal, Brás Cubas, narra como “defunto autor”, ciente de fatos que, se vivo, não seriam de seu conhecimento), *Dom Casmurro* tem como tema central essa limitação da personagem central em conhecer os outros pontos da história. Dessa forma, retorna o narrador de primeira pessoa; porém, com essa particularidade, que o diferencia do narrador do primeiro livro.

O romance *Dom Casmurro* é narrado em primeira pessoa. A personagem Dom Casmurro conta a história da sua vida desde a infância; porém, uma história que já não é a sua, pois ele já deixara de ser Bentinho (a personagem central desta história),<sup>67</sup> quando inicia o relato. Um narrador homodiegético que (de certa forma) facilita a identificação das pessoas do discurso: narrador e personagem. Essa relação entre o autor do relato e sua história (Dom Casmurro é quem escreve contando “os tempos idos”) ou o encontro e o distanciamento com o seu duplo é o que norteia a apreensão da *performance* do narrador no romance. Dom Casmurro percebe esse contraste entre os seus “eus”, vê-se isento de si mesmo ou de seu *eu anterior*: “Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”<sup>68</sup> (cap. II – p. 810). Dom Casmurro inicia o relato contando, primeiramente, a história do romance,<sup>69</sup> ou por que resolveu registrar a história de sua vida. No terceiro capítulo desta dissertação, a questão central será a relação do narrador com a sua escrita (sua poética). Aqui, o foco central é a postura do narrador frente ao relato. O afastamento do enunciador do enunciado (desmembramento entre narrador e personagem) facilita uma postura acentuadamente crítica do narrador em relação ao relato; ou seja, o sujeito se encontra distante do objeto do discurso e, por isso, pode, com maior

<sup>67</sup> Alguns críticos defendem que a personagem central do romance é o narrador, e não a personagem Bentinho. Souza (2008, p.178-179) assim desenvolve essa idéia: “[...] O personagem principal de toda a obra machadiana é o narrador singularizado como ator dramático e, portanto, como completo fingidor. O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes constitui o exemplo extremo e sério da genuína representação da alteridade”.

<sup>68</sup> Neste trabalho, utiliza-se como fonte dos textos de Machado o compêndio *Machado de Assis: Obra Completa*, Nova Aguilar, 1997.

<sup>69</sup> Todorov (1967, p. 50): “Qualquer obra, qualquer romance conta, através da trama de acontecimentos, a história da sua própria criação, a sua própria história”.

facilidade, julgar esse objeto. A partir das discussões já levantadas, observa-se que, em *Dom Casmurro*, a instância mais importante no texto é o sujeito,<sup>70</sup> ou a relação entre as pessoas ficcionais. O trabalho com o tempo<sup>71</sup> e o espaço (como categorias narrativas) favorece as artimanhas do narrador em sublinhar os fatos que mais lhe interessam no objetivo de provar a culpa de Capitu. Assim, o embate entre os sujeitos ficcionais (principalmente entre Dom Casmurro e Bentinho) ajusta a relação com as outras categorias narrativas, principalmente no que tange à categoria temporal.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, enfatiza-se a relação temporal entre *histoire* e *diegese*, com a predominância das analepses. Em *Dom Casmurro*, parece, em um primeiro momento, que o narrador luta por instaurar um discurso diacrônico, ao estilo *ab ovo*. Quando um fato se apresenta fora desse ritmo, o narrador pede desculpas e intercala, não sem muitas explicações, o acontecimento esquecido. Essa é uma tática do narrador para ocultar as muitas analepses<sup>72</sup> presentes na narrativa. Promulgando a diacronia, Dom Casmurro, em um jogo de preterição, urde um enredo em que subjazem as analepses. O narrador se compromete a escrever “as reminiscências que me vierem vindo” (cap. II - p. 811), de forma quase descompromissada. Após isso, o que se observa é o narrador promulgar uma luta por precisão, por contar toda uma verdade ou por convencer-se e, principalmente, aos seus leitores de que aquilo que narra é a verdade. Assim, o narrador intercala suas opiniões e julgamentos com o “mostrar”, por meio do uso recorrente do discurso relatado. As analepses adentram o texto tendo, também, como função, apresentar as personagens que vão se imiscuindo no relato. Nesse esquema estabelecido em *Dom Casmurro*, percebe-se a importância da memória<sup>73</sup> da personagem Dom Casmurro. A personagem não se julga detentora de uma memória aceitável, o que leva a crer na possibilidade de inexistência do narrado e na prioridade dada à composição dessa narrativa pelo narrador-escritor.

---

<sup>70</sup> Todorov (1967, p. 62): “A história como sistema de motivos pode passar inteiramente sem o herói e sem os seus traços característicos” escreveu Tomachevski (...). Esta afirmação diz mais respeito às histórias anedóticas ou quando muito às novelas do Renascimento, do que à literatura ocidental clássica, de *Dom Quixote* a *Ulisses*. Nesta literatura, o personagem desempenha um papel de primeira categoria e é a partir dele que se organizam os outros elementos da narrativa. Todavia, certas tendências da literatura moderna dão novamente ao personagem um papel secundário”.

<sup>71</sup> É necessário, aqui, pontuar que o tempo representa, no romance *Dom Casmurro*, o arqui-inimigo da personagem central. A busca por reviver o vivido, escopo inatingível, denuncia o tempo como o eversor dos projetos primeiros da personagem. A instância temporal se mostra quase em um mesmo ritmo, em uma falsa diacronia, eclipsando a mestria do narrador-personagem nas muitas analepses que penetram a estruturação de seu relato. Assim, o narrador, desvinculado dos acontecimentos outrora vividos, apresenta-se apto para estruturá-los segundo o seu querer.

<sup>72</sup> Gledson (2006, p. 284) escreve que as digressões são a “parte da sofisticação de Machado”, que nunca foi tão bem demonstrada como em *Dom Casmurro*.

<sup>73</sup> Scarpelli (1994, p.12) trabalha a noção de memória como ficção, tradução e transcrição.

Dessa forma, percebe-se que essa anomalia temporal apresentada no romance manifesta-se também no progresso das elipses e dos sumários. A primeira se revela como uma das bases teóricas que o narrador dispensa para o seu relato, porque demonstra uma apologia aos textos omissos: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos” (cap. LIX – p. 870). Os sumários também se apresentam com essa função de elidir determinados “fatos” que, narrados aceleradamente, impedem maior exatidão do ocorrido. Esses são encontrados, principalmente, no final do livro, quando o narrador, ciente de que o livro já se estendia mais do que o necessário, promete ser mais conciso no prosseguimento do relato. Essa atitude é tão contraditória<sup>74</sup> que merece uma maior atenção, já que o que se esperava para os acontecimentos mais recentes seria uma ampliação do volume do contado, com mostras de um querer ser mais preciso. O narrador, porém, dilata-se na “primeira parte do livro” e se sente comprimido a ser mais conciso no final do livro. A mudança de ritmo é perceptível, porque o próprio narrador pontua essa diferença: “(...) Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo” (cap. XCVII – p. 905). Dessa forma, o narrador utiliza o sumário e a elipse para elidir informações do texto. Essa discussão retornará no terceiro capítulo deste trabalho, dedicado à poética estruturada no relato do narrador.

A relação da personagem Dom Casmurro com o espaço de ação da narrativa é marcada, primeiramente, por uma tentativa de reconstruir “os tempos idos”. A casa de Mata-cavalos, reproduzida na do Engenho Novo, foi o primeiro passo da personagem em busca de “atar as duas pontas da vida”. Essa casa reconstruída, incapaz de confluir com a personagem já transformada pelos acontecimentos dos anos corridos, requer de Dom Casmurro uma postura mais incisiva: a escrita do relato ou a recriação dos acontecimentos. Os detalhes que compõem a casa reconstruída escapam ao controle da personagem narradora: “[n]os quatro cantos do tecto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens” (cap. II – p. 810). A crítica machadiana percebe, nesse, como em outros casos, a presença do “autor-editor”,<sup>75</sup> já que essas figuras antecipam a chegada da família de

<sup>74</sup> Genette (1995, p. 93) identifica, na *Recherche*, uma mudança de ritmo que promove de forma mais abrangente o final da história: “(...) como se a memória do narrador, à medida que os factos se fossem fazendo mais próximos, se tornasse, ao mesmo tempo, mais selectiva e mais monstruosamente ampliadora”.

<sup>75</sup> Abdala Junior (2008, p. 31) classifica, com este termo, a pessoa que se coloca acima do narrador-personagem em *Dom Casmurro*.

Bentinho à casa de Mata-cavalos. Aqui, o mais importante é caracterizar essas descrições do início do romance. Há o espaço em que a personagem se encontra, ou o *ambiente* em que ocorre a trama, mas há, também, aquele espaço que influi diretamente na personagem, o qual Bakhtin diferencia do primeiro, definindo-o como *horizonte*.<sup>76</sup> Percebe-se que a personagem do romance se atém prodigamente às reações intersubjetivas.<sup>77</sup> Machado utiliza as descrições de forma sutil, quando projeta mesclar sentidos, principalmente na construção de metáforas. Uma dessas memoráveis figuras é “o mar”, que representa, para Bentinho, a própria Capitu. Retornando à terminologia bakhtiniana, tem-se que o espaço deslindado em *Dom Casmurro* adquire *status* de horizonte da trama.<sup>78</sup> Todavia, o espaço funciona, muitas vezes, como um meio de se evadir<sup>79</sup> da relação com um fato conflituoso. Essa evasão, contudo, funciona, também, como um mecanismo de construção de metáforas que enriquece, semanticamente, as descrições.

Como foi exposto anteriormente, a instância que recebe ênfase no romance *Dom Casmurro* é a pessoa ficcional. A relação entre personagem, narrador e autor torna-se um dos dilemas principais do romance. A tarefa de dissecar essa relação, em algumas partes, porém, torna-se complicada. A justificativa do romance baseia-se na seguinte proposta: um narrador autodiegético, que busca reviver os anos passados e, assim, decide registrar, descompromissadamente, o seu passado. Com isso, tem-se uma confluência de instâncias narrativas em apenas uma só pessoa: a personagem Dom Casmurro, que inicia o relato, diz contar a história de sua vida, ou sua transformação em Casmurro: a pessoa que é no momento do início do livro. Ciente da construção do livro, já que escreve sua história, age em diferentes níveis: como personagem-central, como narrador homodiegético e como escritor de seu relato. Tendo-se como ponto central de discussão o narrador, torna-se impossível não tocar nessas

---

<sup>76</sup> Bakhtin (O autor e o herói. In: *Estética da criação verbal*. p. 112) diferencia o *horizonte* do *ambiente* da seguinte maneira: “[a]o analisar uma obra de arte, constatamos que a unidade e a estrutura do mundo das coisas não são a unidade e a estrutura do horizonte da vida do herói e que o próprio princípio de sua ordenação e de sua estrutura é transcendente à consciência real e possível do próprio herói”.

<sup>77</sup> Essa relação se mostra tão patente que Bentinho antropomorfiza a própria relação com o ambiente que o circunda: “Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze...” (cap. XII - p. 820). No cap. II, os bustos dos imperadores aconselham a personagem a escrever sua história. Os vermes também conversam com Bentinho: cap. XVII. Há outros trechos em que seres – como a fada do cap. C – articulam com a personagem central. Há, também, a relação de Bentinho com as partes de seu corpo que tomam atitudes independentes de seu comando: cap. XIII.

<sup>78</sup> Bakhtin, em O autor e o herói. In: *Estética da criação verbal*. p. 181, deslinda: “(...) É evidente que, na biografia, a diferenciação entre *horizonte* e *ambiente* é instável e não tem uma importância decisiva; o ato de *empatia* terá nela sua importância máxima”.

<sup>79</sup> No cap. CXXVI, Bentinho deixa o cemitério roído de ciúmes do olhar que Capitu lançou para o defunto Escobar; nessa caminhada, a personagem se refugia na paisagem que o circunda. No cap. CXXXV, Bentinho, outra vez, utiliza o recurso da fuga. Vai ao teatro assistir *Otelo* e interage o seu drama com essa peça de Shakespeare.

outras pessoas que, juntamente com aquele, complementam essa pessoa múltipla, representada no romance. O narrador-personagem luta por representar a si mesmo ou o seu outro “eu” já dissipado no passado. Entende-se que há uma relação forte entre o narrador e o autor: um narrador-autor. O romance apresenta mais claramente essa relação de interdependência do que a primeira (a do narrador com a personagem Bentinho), já que, nesta última, é mais fácil perceber a existência de duas pessoas distintas. O próprio relato favorece esse desmembramento, posto que a personagem que inicia o romance já perdera a sua identidade com o seu outro “eu”, com Bentinho. A própria variação de nomes favorece, em certa medida, a visualização da existência de duas pessoas. É preciso, então, empreender, primeiramente, uma classificação teórica mais precisa a respeito desse narrador e, a seguir, compreender a relação entre as pessoas que compõem essa *persona* para, finalmente, visualizar a sua ação dentro do romance.

Utilizando a terminologia de Pouillon (1974), percebe-se que o narrador de *Dom Casmurro* tem suas particularidades. O leitor é convidado a estar “com” o narrador, a deambular com ele, em suas reminiscências. Assim sendo, estamos “com” o narrador, observando a personagem, ou “por detrás” de Bentinho. A relação conturbada entre essas duas pessoas inviabiliza uma limitação de funções tão nítida, já que, às vezes, percebe-se que o narrador está “com” a personagem, na busca desesperada por reviver esse passado. Todavia, a atividade crítica do narrador prevalece, o que ocasiona o distanciamento do objeto.<sup>80</sup> A proposta da personagem Dom Casmurro de registrar seu passado parece, a princípio, uma ação descompromissada em relação a esse passado. O que se percebe, porém, é que o narrador analisa, segundo o seu ponto de vista atual, o que lhe ocorreu, bem como a postura das outras personagens que povoam a sua história. Dessa forma, o narrador do romance exerce, integralmente, as suas três funções: controle, representação e interpretação. Essa terceira função pode transpassar os limites do próprio texto, quando o narrador conversa com o seu leitor ou direciona a análise do interlocutor último do texto. Segundo Lins Brandão (2005, p. 154), na medida em que ocorre esse diálogo com o leitor, o narrador representa a si mesmo dentro do texto: iguala-se, quanto à sua função, a uma personagem. Essa classificação é interessante, porque, em *Dom Casmurro*, a presença do narrador como personagem é sentida desde o início do relato, no momento em que o narrador se institui com a função de também registrar a história.

---

<sup>80</sup> Santiago (1978, p. 36) defende o discurso do narrador-personagem como “retórica do advogado-narrador” que “sabe de antemão o que quer provar”.

O narrador se manifesta como personagem do romance, na medida em que coloca sua voz como pertencente ao conjunto de vozes que compõem o texto ficcional, quando o estatuto de sua fala se equipara ao de outras vozes da narrativa. Essa manifestação do narrador como personagem permite a *interação* entre as pessoas ficcionais. É como se, por um momento, se instaurasse uma planificação ou uma horizontalidade entre as pessoas. O narrador deixa seu ponto fixo de centralizador do texto (nas funções de controle e representação) e se junta às outras pessoas no interior do relato. Essa terceira função do narrador, a interpretação, ou a exegese, mostra-se como um mecanismo para se pensar a *livre interação*.<sup>81</sup> Quando o narrador coloca o seu próprio discurso como objeto para análise, como elemento para exercício de autocrítica, as outras duas funções (de representar e de conduzir o relato) perdem o tom de centro do discurso. Assim, o narrador revela-se como personagem ficcional, que, como as outras que integram o espaço do discurso, dialoga em um plano horizontal, expondo-se no universo narrativo. Dessa forma, a autoridade reclamada pelas outras duas funções é desautorizada por esse discurso-objeto e o narrador se torna mais transparente no texto (ou manifesta-se como personagem), permitindo o diálogo individualizado entre as pessoas ficcionais. Observa-se a planificação das vozes e das ideias no texto e o discurso do narrador equipara-se com a manifestação das outras pessoas, que também requerem a independência de seus falares: o narrador deixa de ser voz centralizadora e permite que sua voz saia com o mesmo tom das outras vozes do texto.

O narrador-personagem, visto como narrador autobiográfico, se mostra como outro caminho para se compreender a postura narrativa desse romance de Machado. Um narrador autobiográfico tem onisciência<sup>82</sup> dos fatos que lhe acometeram ou, pelo menos, apresenta onisciência parcial de sua história. Para Todorov (1970, p. 193), “a palavra do narrador-personagem possui características dúbias: ela está para além da prova da verdade, enquanto palavra do narrador, mas deve submeter-se a essa prova, enquanto palavra da personagem”. A interlocução dessas duas vozes compromete a idoneidade da dicção do narrador. Na autobiografia, o narrador deve, em certa medida, respeitar a ignorância da personagem<sup>83</sup> ou dosar o desfecho das ações que relata. O tipo de postura escolhida denuncia o tipo de focalização que o romance apresenta. O narrador, estando “com” a personagem, estanca a verbalização de um juízo de valor a respeito das ações da personagem. Em *Dom Casmurro*, porém, não se observa esse interdito, porque o narrador se mostra distante de

---

<sup>81</sup> Derrida. *Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas*. p. 276.

<sup>82</sup> Lins Brandão, 2005, p. 146.

<sup>83</sup> Genette, 1995, p. 197.

Bentinho ou altamente crítico em relação a seus atos.<sup>84</sup> Por isso, o narrador antecipa o desenlace de determinadas situações que acometeram a personagem: há excesso de informações dadas anteriormente à narrativa do acontecimento. A função do narrador de interpretar (ou julgar) é conduzida em primazia, em relação às outras duas funções: conduzir e representar. O narrador antecipa conclusões e, assim, põe em evidência a relevância concedida à forma de apresentação dos fatos.<sup>85</sup> A conversa que o narrador estabelece com o leitor demonstra esse aspecto *exegético* do acontecimento já contado ou por contar. O narrador se coloca sobre as ações de Bentinho, e essa estratégica faz com que o leitor comungue a perspectiva do narrador ou o seu julgamento sobre a personagem.

Mesmo com o “narrador” autobiográfico, Bakhtin (1992) defende a exotopia (Bakhtin, na verdade, quase não usa o termo “narrador”; a relação predominante “no todo estético”, para ele, se dá entre o autor<sup>86</sup> e a personagem) ou a distância, “no espaço, no tempo e nos valores”, que se estabelece na divisão nítida entre o autor e o herói. Observa-se, portanto, na ação do “herói” autobiográfico, não uma pessoa confluída, mas dois lugares representados, o primeiro, por aquele que produz o relato e, o segundo, por aquele que se apresenta como herói da narrativa. Bakhtin não aceita a relação consigo mesmo como algo “constitutivo e organizador de uma forma estética”, o que o leva a defender o monólogo interior como que desprovido de uma forma estética acabada. O autor (inserido nessa função de *autor na obra* é possível perceber os atributos de ação daquele que dirige a *diegese* – ou do narrador), estando como que presente no *todo* da obra, não se conflui com a personagem, que também habita a narrativa.

Bakhtin aprofunda essa discussão, afirmando que “há duas consciências, sem haver duas posições de valores; há duas pessoas e, em vez de *eu* e *o outro*, há *dois outros*” (1992, p. 178), devido a uma delimitação específica de duas pessoas, separadas, principalmente, pelo espaço-tempo, mas que não chegam a se desligar totalmente uma da outra, posto que elas se complementam: “uma delas é passiva no plano da vida, ao passo que a outra é ativa no plano estético” (*idem, ibidem*). A preocupação de resgatar a representação do

<sup>84</sup> Gomes de Almeida (2008, p. 80): “(...) essa mesma vida transmutara o ingênuo Bentinho num amargo e desencantado D. Casmurro. A visão deste, necessariamente limitada, encontrava-se demasiado comprometida com os eventos narrados para conseguir reconstituir, em sua pureza, afetos que o tempo transformara e dissipara. A ácida ironia que banha a reflexão final do narrador constitui a admissão implícita do seu fracasso em reencontrar-se e recompor-se”.

<sup>85</sup> Isso adianta o segundo ponto desenvolvido nesta pesquisa: “[a] voz poética do protagonista no seu relato”.

<sup>86</sup> É necessário pontuar que o autor, para Bakhtin, tem duas conotações: o autor-criador e o autor-homem. O primeiro tipo é que recebe a contraposição, dentro do texto, com o herói; já o segundo se encontra fora dos limites do texto, não sendo, assim, abordado pelo teórico. (cf. BAKHTIN. O autor e o herói. In: *Estética da criação verbal*. p. 31).

pretérito faz com que o sujeito que fala perca a sua independência ou individualidade em relação a esse outro sujeito que é narrado. Essa perda de identidade é ressaltada pela necessidade desse sujeito que narra de se completar por meio da narrativa do seu passado. O romance *Dom Casmurro* exemplifica bem esse fato quando a personagem narradora afirma, no início do relato, que a grande falta de sua vida é se sentir desprovida de si mesma: “(...) faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (cap. II - p.810). Essa busca da personagem por se reencontrar é marcada pelo insucesso, porque não consegue se identificar com esse outro “eu” já esvaído na deambulação de um passado e tampouco se assume como um “eu” já transmutado em outro. Dessa relação conflituosa entre esses dois *outros* tem-se a dificuldade de se estabelecer os limites de ação e da voz da personagem e do narrador.

Para Bakhtin, é de suma importância o distanciamento do ato ou o desdobramento entre o autor e a personagem, a chamada exotopia. Perceber essa subdivisão de pessoas é o caminho para se divisar o estético. Estabelecendo uma diferença entre o corpo exterior e o corpo interior, Bakhtin desenvolve as premissas para as categorias do outro e as do próprio sujeito que constrói o relato. O corpo interior corresponde ao *eu*; já o corpo exterior corresponde ao *outro*. Para o sujeito interior, o *outro* se apresenta como que acabado, concluído, o que possibilita desvendá-lo no relato, em atitude que não pode ser repetida quando se tem como escopo o corpo interior. Essa relação entre as pessoas que compõem o relato denuncia que há, sempre – no mínimo –, dois atores ou, nas palavras de Bakhtin (1992, p. 51), “duas consciências que não se fundem”. Voltando à autobiografia, essa regra também prevalece. A vida da personagem torna-se domínio daquele que a relata, com um início e um determinado fim, o que enseja o início da narrativa e da história da própria escrita. Dessa forma, esse esquema atende, em seu todo, ao acontecimento estético. A autobiografia, então, apresenta esses “dois *eus* que não se fundem”. É interessante, aqui, pontuar que, em se tratando de dois *eus*, pode-se perceber que o tratamento dado à personagem central não será o mesmo dado aos demais personagens da narrativa. Dessa forma, não se poderá acusar a personagem de priorizar seu ponto de vista sobre os demais, já que essa atitude é uma consequência lógica desse tipo de narrativa. Esse mecanismo narrativo, todavia, não é empobrecedor das interrelações das vozes do discurso; outros “pontos de vista” são percebidos no texto, devido à presença de frestas no discurso do narrador sobre as outras personagens: na representação dos outros discursos, é possível enxergar motivações outras além das apontadas pelo narrador-personagem.

Bakhtin, na terceira fase de sua obra, caracteriza o narrador como uma das manifestações do autor interposto. Essa classificação é importante, porque essa figura do

autor presente no interior do texto, na primeira fase da obra de Bakhtin, pode ser interpretada como uma abertura para a também presença do narrador, que é deixado quase de lado pela não-problematização teórica (específica) dessa questão, nos escritos de Bakhtin. *In verbis*:

Cumpra assinalar que, ao lado da percepção e da representação real do destinatário que, efetivamente, determinam o estilo dos enunciados (das obras), existem também, na história da literatura, formas convencionais ou semiconvencionais de dirigir-se aos leitores, ouvintes, descendentes, etc.; assim como existe, ao lado do autor, a imagem não menos convencional ou semiconvencional de um autor interposto: os editores, os narradores de todas as espécies.<sup>87</sup>

Com isso, Bakhtin classifica o narrador como um tipo de manifestação do autor. Esse *autor interposto*, apresentando-se ao lado do *autor na obra*, adquire certa formatação que este último possui. Esse caminho pode conduzir o pensamento aqui desenvolvido a visualizar o narrador na figura desse autor presente no relato, já que as suas funções assemelham-se às de um narrador. Dessa forma, os conceitos de Bakhtin sobre o “autor no texto” poderão também ser relacionados com a função de narrador, porque o “autor no texto” apresenta-se como agente de acabamento do relato, aquele que promove o estético por meio do ato de costurar os elementos que compõem a história do herói, agente que conduz, representa e interpreta a história (funções específicas do narrador). Posteriormente, Bakhtin identifica o narrador como uma possível imagem manifestada no relato em primeira pessoa. Dentre as várias imagens produzidas pelo texto, o narrador seria uma delas, mais facilmente identificado na narrativa de primeira pessoa. Essa solução leva a crer na relação estreita entre autor e narrador, uma relação de interdependência defendida por Bakhtin. Como foi dito anteriormente, essa relação é importante para o estudo do romance *Dom Casmurro*, para a identificação da personagem e do narrador, e na projeção deste último em narrador-autor e em narrador-personagem, no corpo do texto.

No romance *Dom Casmurro*, a relação entre o narrador-autor e a personagem torna-se imprescindível para o entendimento das ações das pessoas do romance. A aproximação entre o narrador e o autor (Dom Casmurro narra e registra o seu relato) facilita o encontro da teoria de Bakhtin com esse romance de Machado. O autor representa uma das personagens – Dom Casmurro, aquele que escreve o seu relato –, que no desenrolar do romance, assenhoreia-se da ação da personagem Bentinho. O relato de Dom Casmurro é uma leitura realizada de maneira distanciada, acentuadamente crítica, das atitudes da personagem Bentinho, bem como das outras personagens que a circundam. O vínculo entre essas duas

<sup>87</sup> Bakhtin. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. p. 325.

personas apresenta-se quase no limbo de uma metamorfose em que Bentinho é chamado a se confluir na personagem Dom Casmurro. O distanciamento, porém, permanece latente e o romance nasce nessa utopia de injetar vida no mundo já esvaído da personagem Bentinho. O narrador representa o mediador do discurso; porém, em se tratando de um narrador autodiegético, a fala deste se compromete com a da personagem que conduz a narrativa: Dom Casmurro.

O narrador do romance *Dom Casmurro* tem como empreitada a tarefa de contar alguns momentos passados, iniciada nestes termos:

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?*... (cap. II – p. 811).

Essa atitude descompromissada é enganosa porque, no decorrer do relato, Dom Casmurro defende que seu objetivo é dizer toda a verdade, ou a totalidade do ocorrido.<sup>88</sup> A narrativa acompanha o movimento do passado, o que acarreta uma das grandes dificuldades de análise do romance, que é o separar a fala do narrador da do herói. O narrador se responsabiliza pelo que é dito, e, muitas vezes, pela narrativa, quando discursa sobre o que relatou; assim, retoma as rédeas do discurso, sublinhando que é ele, o narrador, quem fala. Há determinados momentos, porém, em que se torna difícil identificar a voz que fala no texto, já que a apresentação do ocorrido encaminha o relato para o pretérito e o dizer toca o mostrar. Esse efeito se desvanece quando, posteriormente, o narrador se instaura novamente no texto, requerendo o texto como uma fala sua.

A fortuna crítica de Machado percebe esse movimento em óticas diferentes:<sup>89</sup> há vertentes que defendem que Bentinho narra juntamente com Dom Casmurro; todavia, há outras que percebem não uma mudança de narrador, mas uma relação de distanciamento e de aproximação do fato narrado por parte do narrador Dom Casmurro. Aqui se prefere esta última, acredita-se que o narrador autodiegético que inicia o relato leva a narrativa até o seu final. Esse narrador-autor exerce o domínio sobre o relato. Confirma-se isso quando, em

<sup>88</sup> Saraiva (1993, p. 102) defende que o narrador do romance esconde, sob essa “evocação de sensações”, o objetivo central do relato: “investigação e denúncia”.

<sup>89</sup> Caldwell (2002, p. 152) defende que o romance é narrado enfocando três perspectivas distintas: Bento, Santiago e Dom Casmurro. Em outro polo, Melo e Souza (2008) escreve: “[...] O narrador machadiano desempenha, portanto, duas funções dramáticas dialetalmente associadas. A primeira consiste no movimento de aproximação, que induz o narrador a sintonizar emocionalmente com a personagem a fim de lhe representar a disposição anímica. A segunda realiza o distanciamento crítico, em que o narrador submete o drama encenado ao questionamento irônico” (p. 187).

momentos de intensa aproximação com o acontecimento (solidariedade do narrador com os momentos pretéritos), posteriormente, o narrador instaura a sua voz no corpo do texto, analisando e opinando criticamente sobre aquilo que foi narrado. Essa presença do narrador como personagem, como voz que penetra o texto ou que se projeta no mesmo nível que a dos demais personagens, é um recurso de reversibilidade que traz, novamente, o texto ao domínio do narrador-autor. A imbricação mais aguda na narração manifesta-se na projeção do narrador como personagem ou como autor. Quando autor, sua presença está sobre o todo do relato, controlando, como um “contra-regra”, a organização da cena. No momento em que a sua voz soa no corpo do texto, a distância que separa a autor do relato é minimizada, a ponto de ele se transmutar em personagem. O interessante desse esquema é que o narrador-autor, para requerer o seu domínio sobre o todo do texto, deva mudar o seu estatuto dentro do próprio texto. Assim, quando o narrador se apresenta como personagem do texto, ele o faz para denunciar o controle da narrativa pelo narrador-autor.

A compreensão da primeira categoria do *modo* narrativo: a distância,<sup>90</sup> pode esclarecer esse dilema do narrador. O romance *Dom Casmurro* apresenta muitas cenas. Nelas, as personagens discursam de forma direta. Esses discursos, porém, não fogem ao controle do narrador-autor, uma vez que a *mimese* narrativa consiste em fazer crer (e não em doar o discurso a outrem) que quem diz é outro, e não o narrador do texto. Dessa forma, essas cenas denunciam uma aproximação ao fato narrado ou uma “transparência” do narrador em benefício do relato: o que pode acarretar a abertura para a nomeação de outros narradores (o que aqui se rechaça). Mescladas com a presença crítica do narrador, essas cenas perdem seu teor central de “mostrar”, devido a essa recuperação de controle realizada pelo narrador, por meio de seu discurso direto; ou seja, o narrador consolida o seu papel de interpretador, adentrando a narrativa, e, com isso, resgata o texto para o seu momento enunciativo, acentuando o caráter distanciado do relato (do momento do acontecimento) ou o seu aspecto de discurso “contado”. É interessante que, quando as cenas predominam na narrativa, o leitor é levado a se aproximar desse pretérito; porém, quando o narrador se instaura novamente no corpo do texto, o leitor é reenviado para o presente enunciativo do narrador. Dessa forma, esse esquema também elucida o tipo de focalização presente no romance. Na medida em que

---

<sup>90</sup> Genette (1995, p. 160), assim conceitua a distância: “Este problema foi abordado pela primeira vez, segundo parece, por Platão no III livro da *República* (...). Como se sabe, Platão opõe aí dois modos narrativos, segundo o poeta “fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala” (e é aquilo a que ele chama *narrativa pura*(...)), ou, pelo contrário, “se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala”, mas uma personagem, se se tratar de falas pronunciadas: e é o que Platão chama propriamente a imitação, ou *mimese*. E, para fazer aparecer bem a diferença, chega a escrever em *diegese* o fim da cena entre Crises e os Aqueus, que Homero tinha tratado em *mimese*, ou seja, por falas directas, à maneira do drama”.

o leitor é convidado a se aproximar das cenas, ele se torna um espectador do drama das personagens ou assiste ao desenrolar dos acontecimentos. Quando o narrador retoma o discurso para si, porém, o leitor deixa de apenas margear a sua fala (como observador do relato) e se adentra na perspectiva interior desse narrador. Segundo Todorov, a focalização no narrador é típica de narrativas autodiegéticas, porque:

Nos romances de focalização homodiegética, e particularmente nos romances de focalização autodiegética – e incluímos nestas categorias o romance epistolar –, aparece logicamente uma focalização interna em relação ao próprio narrador, ligada à intuspecção e ao confessionalismo que caracterizam, em geral, o romance de narrador autodiegético e o romance epistolar, e condicionada pelo temperamento, pelo carácter e pela ideologia do narrador-personagem.<sup>91</sup>

Com isso, as duas categorias do modo narrativo – a distância e a focalização – caracterizam o narrador de *Dom Casmurro*: um narrador-autor que, gerindo o todo da narrativa, apresenta-se “por detrás do herói”, em focalização externa e “com” o narrador, em focalização interna. Pode-se defender que a focalização se encontra na perspectiva do narrador-personagem Dom Casmurro, se observada a proposta inicial de escrita do romance, como neste trecho:

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, *viverei o que vivi*, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. (cap. II – p. 811) [grifo meu]

Dessa forma, a perspectiva dos acontecimentos pretéritos é dada pelo veio da memória do narrador-personagem; ou seja, o narrador busca resgatar o passado como forma de revivê-lo. Assim, a narrativa se constrói na ótica do narrador (no presente enunciativo deste). Os sentimentos vividos são reformulados de acordo essa nova ordem receptiva:

Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra cousa. A certos respeitos, 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. (cap. II – p. 810)

Voltando ao que foi dito anteriormente, para exemplificar o controle da narrativa pelo narrador-personagem, percebe-se que o resgate da “autoria” das cenas, ou a apropriação desse relato pelo narrador, é perceptível em vários momentos da narrativa. A abertura para o

---

<sup>91</sup> Todorov, 1970, p. 88.

discurso direto não inviabiliza o controle do narrador, como já foi pontuado. A perspectiva da cena se constrói na ótica do narrador, e até mesmo de forma distanciada, crítica. Assim, o narrador-personagem tem ciência da história do herói, mas narra dosando esse conhecimento; ou seja, entrega-o, na medida em que a narrativa ganha o seu curso. Genette (1995) conceitua esse recurso narrativo de paralipse: dizer menos do que aquilo que realmente se conhece. Esse recurso é típico de narrativas homodiegéticas. Por meio da presença do narrador como personagem no romance, essa voz pode, com o uso de julgamentos, antecipar o desenlace de determinados acontecimentos, mediante a paralipse. Essa relação entre o dizer e o calar, entre a aproximação do acontecimento e o distanciamento do mesmo, determina o controle do narrador na narrativa, presente, no romance *Dom Casmurro*, nos intercâmbios de apresentação do narrador. Controle esse que resgata até mesmo as cenas de sua autonomia pretérita. O narrador interfere, como personagem, reivindicando a sua voz como promotora do discurso. Toma-se, como exemplo, a cena transcrita abaixo, para se defender a presença de um narrador único, já que a ciência que esse possui do todo do acontecimento (do desenlace do fato) somente poderia ser dada pelo narrador Dom Casmurro. A cena refere-se ao momento em que a personagem José Dias declara ao pai de Bentinho que não era médico, como, até então, afirmara:

– Mas, você curou das outras vezes.  
 – Creio que sim; o mais acertado, porém, é dizer que foram os remédios indicados nos livros. Eles, sim, eles, abaixo de Deus. Eu era um charlatão... Não negue; os motivos do meu procedimento podiam ser e eram dignos; a homeopatia é a verdade, e, para servir à verdade, menti; mas é tempo de restabelecer tudo.  
 Não foi despedido, como pedia então; meu pai já não podia dispensá-lo. Tinha o dom de se fazer aceito e necessário; dava-se por falta dele, como de pessoa da família. (cap. V – p. 814)

Para o prosseguimento da discussão, é importante que o distanciamento entre o narrador-autor e a personagem do romance; ou seja, entre o autor Dom Casmurro e o herói Bentinho, torne-se perceptível no romance. A separação é importante para a compreensão da discussão estética que se realiza por meio da escrita desse autor-narrador. O importante, aqui, foi sublinhar essa divisão entre a personagem e o autor do relato. É interessante ressaltar que essa disjunção é bem clara, até mesmo para o próprio narrador. Há trechos em que o narrador usa, ao invés da primeira pessoa do singular, a primeira do plural. Esse “nós” representa a subdivisão do ser em dois “eus” que já não se fundem, como foi mostrado, anteriormente, na discussão sobre a autobiografia, tendo como base teórica alguns desenvolvimentos de Bakhtin. No terceiro capítulo, esse “nós” será especificado com base no conceito de *exotopia*.

Conclui-se, a respeito do narrador, que o romance apresenta um narrador autodiegético, apresentando-se este ora como autor, ora como personagem no romance. Quando personagem, porém, é para sublinhar o controle que o narrador-autor tem sobre o relato. Ademais, desse narrador duplo, tem-se a presença do “herói” do romance: Bentinho. Essa personagem é analisada pelo narrador-autor juntamente com os seus comparsas. Tem-se, então, que o romance prioriza a perspectiva do narrador-personagem Dom Casmurro, e não a de Bentinho. O teor crítico da dicção desse narrador corrompe as memórias: os sentimentos vividos pelo herói. Dessa forma, a perspectiva é distanciada das personagens e alocada no narrador. No terceiro capítulo desta pesquisa, o foco será a escrita estética da personagem Dom Casmurro, visando urdir a sua história, o que requisitará a visualização dessa distância entre Dom Casmurro e Bentinho.

## CAPÍTULO 2

### A VOZ POÉTICA EM LA OCASIÓN

“Nado en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz”.  
Juan José Saer. *El arte de narrar*, p. 08.

#### 2.1 O aspecto mimético e a projeção do protagonista

O romance *La Ocasión*, como já foi desenvolvido no capítulo sobre o narrador, tem um modo de narrar que potencializa o aspecto mimético do texto. As intensas descrições geram uma nuance imagética, como se o espaço geográfico pudesse ser conformado em uma fotografia. A *performance* do narrador é que corrobora esse efeito, já que o narrador heterodiegético se eclipsa, gradativamente, com o movimento do texto. Esse narrador, que, teoricamente, se aloca externamente à personagem, abandona esse perfil e permite que apenas a personagem central dirija o foco da narrativa. Assim, o leitor é tomado pela perspectiva dessa personagem: vê apenas o que ela vê, ouve apenas o que ela ouve.

Nessa narrativa heterodiegética, a personagem imiscui-se no relato, o que faz com que o ponto de vista do herói prevaleça sobre a perspectiva do narrador. A distância entre a personagem e o leitor se torna mínima, já que se percebe a narrativa por meio daquele olhar. Em narrativas heterodiegéticas, é normal o encontro estreito entre essas duas instâncias, tendo em vista que o leitor é transportado para o momento da ação. Em *La Ocasión*, porém, há o acirramento dessa junção, já que o leitor não está apenas junto à cena, mas com a personagem, vivendo os seus conflitos. Esse modo de narrar, exaltado pelos pós-jamesianos,<sup>92</sup> implica uma narrativa em terceira pessoa com perspectiva de narrativa em primeira pessoa. Neste capítulo, o escopo é o discurso poético que provém da personagem, já que o narrador se eclipsa em benefício dessa voz. A personagem Bianco, refletindo a partir de uma perspectiva contrária à força da realidade, ou ao aspecto mimético do texto, busca controlar a sua história, bem assim como toda a narrativa. Dessa forma, esse protagonista reclama voz no texto, com o propósito de contrariar a perspectiva mimética do narrador; ou melhor, apesar de as descrições passarem pelo crivo de Bianco, ou serem percebidas por este, a crença da personagem na supremacia da mente sobre a matéria induz o embate contra o aspecto mimético da narrativa. É como se o

---

<sup>92</sup> Genette, 1995, p. 161.

narrador quisesse inventariar o aspecto geográfico do espaço que inclui Bianco, e a aproximação com este faz com que a perspectiva que Bianco defende se sobressaia sobre a postura mimética com que o narrador inicia a narrativa. Com isso, a discussão deste capítulo focaliza esse duplo aspecto que o texto dimana.

O aspecto mimético do romance é perceptível desde as primeiras linhas da narrativa, quando o narrador descreve, minuciosamente, a personagem e, posteriormente, o espaço em que ela se encontra. O narrador se aproxima da personagem e a descreve externamente, dando relevância à contradição entre a sua indumentária e o ambiente insólito. Há um desacordo patente entre Bianco e o espaço geográfico, o que sinaliza a sua estrangeirice. A perspectiva do protagonista releva-se quando, sob seu olhar, a paisagem é apresentada. Assim, a personagem, em intensa reflexão, abstrai-se em seus pensamentos, por meio da observação do espaço que a rodeia. A descrição pormenorizada dos pampas argentinos, na intenção de quase reproduzir um reflexo do movimento,<sup>93</sup> demonstra uma perseguição ao retrato fiel desse ambiente. Quando, porém, a personagem transpõe o que se lhe apresenta aos olhos, ou mergulha em suas reminiscências, o que se percebe é uma descrença de Bianco na concretude do real. Como já foi apresentado no capítulo sobre o narrador, a narrativa primeira quase que se baseia em descrições múltiplas do espaço em que a personagem se encontra. Poucos são os discursos relatados, e as cenas ali se reduzem acentuadamente. As descrições ocupam quase que totalmente esse espaço, sendo elas amplamente imagéticas, na tentativa de esgotar os contornos da realidade retratada. Observa-se, todavia, que esse espaço não é totalmente esgotado pelas descrições.<sup>94</sup> Há sempre uma falta, ou um excesso, que faz com que o espaço escape a essas descrições geográficas: o espaço nunca é totalmente percorrido, porque:

En la llanura, todo parece un poco más grande de lo que es, más compacto, más contenido en las líneas precisas de sus contornos, pero ese exceso de realidad en la extensión vacía, esa contundencia presente flotando en la nada, linda siempre con el espejismo y trabaja, por la abundancia de su acontecer, a favor de su propia ruina.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Fuks (2009, p. 31) defende o conceito de “oscilação constante entre o movimento e a imobilidade” nas descrições espaciais de *Nadie nada nunca*. Fuks afirma que Saer “[c]olapsa a materialidade a ponto de não mais serem concebíveis os corpos, que dirá seus movimentos”. Esse conceito pode ser estendido ao narrador do romance *La Ocasión*, na sua relação com o espaço (quando o próprio espaço se nega a ser descrito) e os constantes movimentos analépticos, que servem como fuga dessa clausura.

<sup>94</sup> Blanchot discute a abordagem do espaço literário por meio da linguagem: “A arte parece então o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de usual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto” (BLANCHOT, 1987, p. 42).

<sup>95</sup> Saer, 2003, p. 94: “Nos pampas, tudo parece um pouco maior do que é verdadeiramente, mais compacto, e mais contido nas linhas precisas de seus contornos. Esse excesso de realidade, porém, na extensão vazia, essa contundência, presente flutuando no vazio, limita sempre com um espelhamento e trabalha, pela abundância de seu acontecer, a favor de seu próprio aniquilamento” (Tradução nossa).

Nesse trecho, observa-se que a própria visão do espaço em foco é tributária do engano. A realidade se mostra enganosa ao espectador. Não há como descrever, concretamente, um espaço que se representa distorcido em sua própria manifestação natural. A realidade representa a si mesma e se esconde atrás de um véu que distorce os seus próprios atributos de objeto real. Essa discussão sobre os limites do real,<sup>96</sup> a incapacidade de representá-lo, ou, como no caso acima, a realidade, se autorrepresentando, atravessa todo o romance *La Ocasión*.

Bianco imigrou para a Argentina para fugir da vergonha que tinha sofrido na França, resultado da escaramuça com os positivistas. No grande espaço de terras que recebeu do governo argentino, Bianco encontra o refúgio que procurava, “[c]uando, seis años atrás, la ha visto por primera vez en los alrededores de Buenos Aires, a la semana de haber desembarcado, le ha parecido, casi de inmediato, que por su monotonía silenciosa y desierta, la llanura era un lugar propicio a los pensamientos...” (SAER, 2003, p. 09).<sup>97</sup> Assim, os pensamentos de Bianco remetem o leitor ao pretérito da personagem, à sua história vivida na Europa, bem como aos seis anos de imigração na Argentina. O paradoxo entre a personagem e o ambiente acelera o interesse pelas analepses, que procuram preencher o vazio dessa história. Bianco acreditava que tinha dons que o capacitavam a gerir, mentalmente, os elementos materiais: supremacia da força do espírito sobre a matéria, ou, em suas palavras “que el pensamiento dirige la materia” (*Ibidem*, p.11).<sup>98</sup> Assim, nas primeiras analepses, a personagem aduz os seus conflitos passados, na Europa, com os positivistas. Bianco percebia as vicissitudes das coisas materiais e acreditava no inelutável poder da mente. Para ele, o controle da matéria se faz mediante o uso da mente. O protagonista, no afã de confirmar os seus dons, submete-se a testes, para averiguar a afetividade dos poderes que ele dizia ter: “[...] transmisión telepática, el desplazamiento de objetos a distancia, la distorsión de la materia por mero contacto” (*Ibidem*, p.15).<sup>99</sup> Após demonstrar todas as suas habilidades, Bianco foi confrontado por um ilusionista, que repetiu toda a sua *performance*, ou representou a sua

<sup>96</sup> Premat percebe essa ideia no conjunto da obra saeriana: “[...] La queja cifrada que recorre la saga saeriana vuelve una y otra vez a esos dos planos: el pasado es inenarrable (el relato está fuera de alcance), el mundo no es representable ni nombrable” (PREMAT, 2002, p. 255). [Tradução nossa: O dilema cifrado que percorre a saga saeriana volta-se, repetidamente, a esses dois planos: o passado é inenarrável (o relato está fora de alcance), o mundo não é representável nem nomeável.]

<sup>97</sup> “Quando, seis anos atrás, viu pela primeira vez os arredores de Buenos Aires, na semana que desembarcou, lhe pareceu, quase de imediato, que por sua monotonia silenciosa e deserta, o pampa era um lugar propício para meditar...” (Tradução nossa).

<sup>98</sup> “que o pensamento dirige a matéria” (Tradução nossa).

<sup>99</sup> “[...] transmissão telepática, o deslocamento de objetos a distância, a distorção da matéria por mero contato” (Tradução nossa).

atuação frente à plateia que o assistia. Assim, Bianco é equiparado a um ilusionista, sendo vencido e reduzido a simples prestidigitador, alguém que enganava o público com falsos poderes mentais. Os dons de Bianco perdem o *status* filosófico e, com isso, ele se submerge no pântano do logro.

No confronto com os positivistas, em Paris, Bianco é tachado de ilusionista e mitômano. Assim, seus dons são considerados um engodo, ao invés de poder mental, como, então, ele os nomeava. Há apenas um trecho da história que mostra Bianco utilizando seus dons concretamente e com aparente sucesso. Quando almoçava com seu amigo Garay López, já, então, na Argentina, este diz que seu relógio não estava funcionando. Bianco, mediante um ritual de imposição de mãos, consegue consertar o relógio do amigo. Após isso, não há menção de êxito de Bianco no exercício dos dons que ele acreditava ter. Bianco procurava se exercitar, com a ajuda de Gina, tentando adivinhar as figuras que estavam registradas em três cartões que ela lhe indicava. Cada um desses cartões representava a figura de uma fruta: um cacho de uvas, uma noz e uma banana. A capacidade de adivinhar aquilo que se encontra velado é importante para a economia da história. Apesar de Bianco nunca ter conseguido identificar as figuras indicadas por Gina, ele se justificava dizendo que o embate com os positivistas tinha abalado o seu poder mental. Posteriormente, após a suspeita de adultério de Gina, Bianco acreditava que os testes eram manipulados por ela e, assim, duvidava do seu insucesso. É importante sublinhar esses poderes que a personagem diz ter, pois é nesse embate da personagem com a realidade que se aloca o dilema central da história. Bianco defendia ter os dons telepáticos; porém, não conseguia percorrer a mente de Gina, ler os seus recônditos segredos, nem entendê-la superficialmente, a bem da verdade. Bianco dizia poder controlar tudo; porém, perdia-se em meio a esse problema familiar. As analepses surgem, nesse ambiente tenso, como uma maneira de estruturar o enredo do romance, transportando o leitor para longe do universo conflituoso que invade a mente do protagonista. É como se as analepses funcionassem como um espaço para que o leitor pudesse tomar fôlego, para, logo após, novamente ser submergido no conflito da personagem. Essas mesmas analepses, contudo, escondem um estratagema que Bianco, anteriormente, havia formulado para a sua história. Assim, as anacronias têm esta dupla função: articular os segmentos temporais, como forma de suprir as elipses e sumários da narrativa primeira, e velar, propositalmente, alguns fatos da história. Essa última função se realiza quando os acontecimentos se apresentam embaralhados, exigindo que o leitor, para compreendê-los, os reformule, como um típico quebra-cabeça.

## 2.2 O experimentalismo estético na “ocasião”

O experimentalismo estético se apresenta, primeiramente, nesse confronto com o aspecto mimético das descrições. Bianco, veiculando a própria narrativa (já que a focalização está sobre ele), rejeita a possibilidade de inventariar a concretude do real. Há, em um primeiro momento, descrições minuciosas do ambiente geográfico. Essa discussão acompanha a obra de Saer,<sup>100</sup> já que, reiteradamente, a questão da representação é assunto presente em seus romances e ensaios. A impossibilidade de se concretizar integralmente o retrato do espaço faz com que o narrador mergulhe nas reminiscências de Bianco. Essas analepses funcionam como uma ponte que introduz a história da personagem e, assim, de forma aleatória, os fios da narrativa são inventariados. Descobre-se, nesses deslocamentos, a descrença do protagonista na possibilidade de perceber integralmente a realidade, ou que a realidade material se conforma segundo os parâmetros que a mente lhe empresta. Bianco defende que pode organizar o real segundo as suas demandas: crê gerir o todo que o cerca. Assim, a personagem acredita ser a gestora de sua vida, ser capaz de produzir a trama de sua própria história. Devido à profusão de analepses, não se observa um ordenamento diacrônico dos acontecimentos, o que contribui para ocultar e mascarar o real sentido de certos fatos contados de forma aparentemente descompromissada. Assim, somente no final do romance, em uma dessas analepses, o leitor descobre que todo o problema que envolve o protagonista foi construído segundo o próprio querer desta personagem:

Y aunque Gina, apenas se separaban, resoplaba con gestos exagerados para demostrar que la presencia de Garay López la agotaba, Bianco podía comprobar al día siguiente que los intercambios joviales recomenzaban, motivando en él una ansiedad levísima, casi ignorada, y un deseo cada vez más consciente de, si existía realmente una complicidad, quizás oculta incluso para ellos mismos, obligarlos a revelarla.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Premat percebe três características que acompanham a obra de Saer: “(...) las tres características más espectaculares de la obra de Saer son, primero, la coherencia espacio-temporal, temática y afectiva que remite entre líneas a un elemento inicial fuera de alcance y al objetivo de una unidad imperiosa; luego, la intensidad de lo pulsional y sensible, tanto en relación con el cuerpo y la sexualidad como con la percepción y la materia; y por último, la omnipresencia, en alguna medida contradictoria con lo anterior, de un autotematismo que lleva a transformar cualquier elemento en reflexión o imagen del proceso de creación literaria...” (PREMAT, 2002, p. 19). [Tradução nossa: “(...) as três características mais espetaculares da obra de Saer são: primeiro, a coerência espaço-temporal, temática e afetiva, que remete, nas entre linhas, a um elemento inicial fora de alcance, o que objetiva uma unidade imperiosa; logo, a intensidade do pulsional e sensível, tanto em relação com o corpo e a sexualidade como com a percepção e a matéria; e por último, a onipresença, em alguma medida em contradição com a anterior, de um autotematismo que leva a transformar qualquer elemento em reflexão ou imagem do processo de criação literária...”.]

<sup>101</sup> Saer, 2003, p. 127: “E ainda que Gina, logo que se separavam, arfava com gestos exagerados para demonstrar que a presença de Garay López a importunava. Bianco podia comprovar, no dia seguinte, que os intercâmbios joviais começavam, motivando nele uma ansiedade levíssima, quase ignorada, e um desejo cada vez mais

Sumarizando as cinco partes que compõem o romance, observa-se que a primeira consta do encontro do narrador com o protagonista, há seis anos vivendo na Argentina. Há uma apresentação dessa personagem e dos seus planos de prosperar, aproveitando as oportunidades que a economia do país nascente oferece. O leitor é também informado acerca da vida de Bianco na Europa, sobre os seus dons e a posterior escaramuça com os positivistas. A cena capital do romance, quando Bianco encontra Gina e Garay juntos,<sup>102</sup> acontece nessa primeira parte do romance, após o protagonista deixar o casebre, construído, no campo, para o exercício de suas meditações, rumo à sua casa na cidade. A partir do conflituoso encontro entre os três, a narrativa prossegue focalizando Bianco envolto em dúvidas que dimanam da cena desse encontro. A segunda parte, como já foi demonstrado no capítulo anterior, é constituída por uma analepse independente da ação do protagonista. Há um recuo aos primeiros anos de Bianco na Argentina: como conheceu Garay López e a amizade que nasceu em função da gratidão que Bianco sentiu pelo médico, que lhe curou um dedo já consumido por infecções. Há, também, o relato de como Bianco se apossou das terras, que recebeu do governo argentino, em um ritual de demarcação de território. Após isso, ele conhece Gina, filha de imigrantes italianos, com quem, posteriormente, se casa. É na terceira parte do romance, porém, quando as analepses trazem as reminiscências do protagonista, ou provêm dos pensamentos deste, que se pode ler o trecho acima. Esta cena ocorreu quando Gina foi apresentada a Garay; ou seja, anteriormente ao encontro de Bianco com Gina e Garay: a cena capital do romance que gerou as dúvidas a cerca do possível adultério de Gina. Dúvidas que são plausíveis, devido ao ambiente de sensualidade em que se encontravam Gina e Garay, segundo a leitura que, da cena, faz Bianco. Assim, o que Bianco projeta, no trecho citado acima, é narrado nessa analepse da terceira parte. Nela, o protagonista projeta juntar Gina e Garay como uma forma de descobrir uma afinidade que ele percebia entre os dois: o que ele chama de uma força que estava acima da razão, e que apenas ele enxergava:

Bianco sentía que si esa complicidad existía, y él era el único que se daba cuenta de su existencia, la situación era todavía más humillante para él, como si estuviese siendo provocado no por Gina y Garay López, sino por la energía maligna de lo secundario encarnada en ellos...<sup>103</sup>

---

consciente de que, se existisse realmente uma cumplicidade, talvez oculta para eles mesmos, os obrigaria a revelá-la” (Tradução nossa).

<sup>102</sup> Ver nota a n° 50 do primeiro capítulo: a citação retrata esse encontro.

<sup>103</sup> Saer, 2003, p. 127: “Bianco sentia que, se essa cumplicidade existia, e se ele era o único que percebia sua existência, a situação era ainda mais humilhante. Era como se estivesse sendo provocado não por Gina e Garay López, mas pela energia maligna do secundário encarnada neles...” (Tradução nossa).

Bianco denuncia a si mesmo nesse trecho, na medida em que as suspeitas que são mostradas somente quase ao final do romance, diacronicamente, nasceram anteriormente ao encontro do protagonista com Gina e Garay sozinhos em sua casa. A leitura do romance dá ênfase a esse encontro, narrado na primeira parte, já que é a partir desse fato que Bianco mergulha em dilemas múltiplos a respeito do adultério da esposa. O interessante é que, conjugando os dons que Bianco diz ter, com a revelação posterior, na terceira parte do romance (os dois trechos citados acima), percebe-se que a personagem se gabava de conduzir e reinar sobre as forças materiais que envolviam as outras pessoas. Assim, Bianco, anteriormente à cena capital do romance, promovia maneiras de unir o seu amigo à sua esposa, como uma forma de provar as suspeitas que ele ali percebia. Com isso, Bianco torna-se o mentor de seu próprio dilema, ou do enredo da história que protagoniza. O protagonista entabula o drama, no qual se envolve, na crença de exercer o controle sobre o real. Quando encontra o seu amigo com sua esposa, a realidade desemboca em sua face, como que desafiando o domínio que dizia ter sobre ela. Então, os próprios poderes de Bianco ensejam o seu conflito posterior, ou se mostram como uma alavanca que impacta nas dúvidas em torno do possível adultério. Bianco, auscultando a realidade, ou as possibilidades da realidade, perde-se na quimérica vontade de controlar os filamentos possíveis do real. O embate que Bianco empreende com a realidade torna-se acirrado, principalmente na parte final do romance. O querer suplantar a realidade, ou atravessá-la cognitivamente, faz com que o protagonista se desvança em meio ao círculo vicioso da incerteza. Primeiramente, Bianco defende que tem dons que o capacitam a controlar a matéria. Essa crença faz com que ele urda os fios de sua história, recriando condições para que ocorra o que ele presente estar germinando no seio de seu amigo e de sua mulher. Bianco, (in)voluntariamente, constrói o palco do seu próprio drama. Como se discutiu no capítulo sobre o narrador, nesta dissertação, Bianco acreditava na assertiva de que a realidade é moldada segundo os parâmetros daquele que com ela comunga.

O protagonista Bianco se apresenta como o ponto de vista da narrativa, além de viabilizar, intencionalmente, os seus conflitos, na medida em que favorece os acontecimentos da história que vive. Bianco não acreditava na realidade concreta e, assim, desprestigiava as descrições exaustivas do espaço que o incluíam. A crença na primazia da mente sobre a matéria o levava a suprimir a contingência. A tarefa do protagonista na narrativa era autocriar o seu próprio universo de representação. Bianco percebe a sua vida como que dando saltos externos sobre ela; ou melhor, busca reformular as variantes desse real. Assim, negando a realidade concreta e acabada, Bianco reorganiza, esteticamente, o seu entorno, já que tudo

carecia de uma ordem, aquela que advém de sua subjetividade. A forma de representação da realidade pulveriza o estatuto da própria realidade. Esse aspecto sustenta a tese de que é a personagem que gerencia a discussão poética do romance.

A voz narrativa repercute o ponto de vista de Bianco, e a própria *fábula* nasce dos estratagemas da personagem. Assim, Bianco, de certa forma, consegue reunir o controle do conteúdo e do trecho de sua história. O narrador heterodiegético do romance detém-se na função de porta-voz do texto. Essa função é, todavia, em algumas partes do texto, escamoteada, já que a personagem central emerge no texto, em decorrência da progressão do discurso indireto livre imbuído de modalizações. Recapitulando o que tinha sido discutido no capítulo sobre o narrador, vê-se que este aparece, concretamente, apenas no início do romance. Após isto, o protagonista estabelece-se como o ponto de foco da narrativa e, seguidamente, devido à indecisão gerada pelo discurso dúbio, a voz da personagem se ajusta à do narrador. Em outras palavras, o ponto de vista da história é de Bianco: por meio de seu olhar e de suas numerosas cogitações é que o leitor se aproxima da história narrada. Assim, o espaço geográfico se revela em função do olhar que lhe empresta Bianco. O espaço serve como mecanismo para as fugas, que gesticulam as inúmeras analepses que representam grande parte do texto narrado.

O título do romance reflete esse jogo de Bianco com a história que protagoniza. Aqui se defende que Bianco projeta seu próprio dilema, já que vislumbrava uma relação possível entre Gina e Garay López, anteriormente ao que se passou, quando Bianco os encontrou sozinhos. “A ocasião” se revela nesse encontro, o que injeta o elemento da possibilidade na dúvida já existente, resultado das constantes elucubrações, que permeavam a mente do protagonista; ou seja: a trama do romance se consolida devido a esse encontro, que repercute, incessantemente, nas cogitações de Bianco. Dessa forma, a história da personagem central se refrata nessa cena e, assim, muda de direção e sentido, já que a escaramuça com os positivistas é posta de lado. Bianco necessitava apenas de um motivo sólido para redimensionar todas as suas forças sobre o seu dilema familiar. Progressivamente, esse dilema doméstico torna-se tão intenso, que ele afirma que a humilhação na Europa não se compara com o problema atual:

(...) esa criatura elástica, sin nombre, que se mueve a su lado, que respira en la cama desnuda junto a él todas las noches desde hace un año, es la verdadera trampa en la

que ha caído y que en relación con ella la que los positivistas le tendieron hace tanto tiempo en París es una inocente broma de estudiantes.<sup>104</sup>

A mudança é notória, já que é apenas na primeira parte do romance que as analepses recobrem o passado de Bianco na Europa, detendo-se no belicoso encontro com os positivistas. As outras três partes do romance (aqui se exclui a quarta parte do romance, que representa uma analepse heterodiegética; ou seja, narra a história de outras personagens que, até então, não faziam parte da narrativa) desenvolvem-se em função do problema doméstico. A busca pela verdade irá desviar a atenção de Bianco dos positivistas.

### 2.3 O jogo poético entre as personagens Bianco e Waldo

O teor poético da ideologia de Bianco se revela no controle que pregava da mente sobre a matéria e, assim, da possibilidade de reformulação da realidade ou, mesmo, a sua certeza de que a percepção<sup>105</sup> é que autoriza o dado concreto. Como foi dito, há uma história intercalada na narrativa de Bianco. Essa história é importante, já que uma de suas personagens adentra<sup>106</sup> a trama de Bianco, na última parte do romance, como uma maneira de cotejar o discurso poético do protagonista. Assim, o “quarto capítulo” (o romance não apresenta uma marcação numérica de capítulos; porém, há sempre uma separação, por meio do salto de um espaço em branco entre as partes da narrativa), que representa a penúltima parte do romance, afasta-se das preocupações de Bianco e relata a história de um homem de cerca de quarenta anos, desertor do “Ejército Grande”, que tinha uma família nos arredores de Buenos Aires.

Esse homem, que não recebe nome, tinha cinco filhos: o mais velho, com dezessete anos; duas filhas (uma com dezesseis e a outra com quinze anos); uma menor com nove; e, o último, com, aproximadamente, um ano, o único da família mencionado com nome: Waldo. O referido homem maltratava sua família nos poucos momentos que passava com ela. Ele, geralmente, os visitava ao anoitecer e aproveitava para abusar, incestuosamente, das duas

<sup>104</sup> Saer, 2003, p. 104: “(...) essa criatura elástica, sem nome, que se movimenta ao seu lado, respirando desnuda junto a ele, todas as noites na cama, já faz um ano, é a verdadeira armadilha em que caiu. Em relação com esta, aquela que os positivistas lhe armaram, faz já tanto tempo em Paris, é uma inocente brincadeira de estudantes” (Tradução nossa).

<sup>105</sup> Premat discute a função das muitas descrições no texto de Saer, nos seguintes termos: “(...) Un ejemplo más que subrayar el pasaje de la historia íntima a la coordenada espacial, de ese pasaje que es esencial para inaugurar el estudio de la materia y del paisaje en un escritor como Saer que problematiza hasta la exasperación las posibilidades de la representación y los límites de la percepción” (PREMAT, 2002, p. 114). [Tradução nossa: “(...) Um exemplo mais que sublinhar a passagem da história íntima à coordenada espacial, dessa passagem que é essencial para inaugurar o estudo da matéria e da paisagem, em um escritor como Saer que problematiza até a exasperação as possibilidades da representação e os limites da percepção”.]

<sup>106</sup> Genette (1995, p. 47) conceitua esse recurso como analepse interna.

filhas maiores. Elas se sujeitaram àquela prática; porém, quando o pai resolveu levar também a irmã menor (a chamada “nena”) para “o campo”, elas, juntamente com o irmão mais velho, resolveram liquidar a situação: os três irmãos mataram o pai a pauladas, sem considerar a presença da “nena” e do irmão menor. Waldo assistiu, perplexo, ao horrendo espetáculo; depois, começou a gemer e a produzir ruídos que se assemelhavam aos de “cachorros moribundos”. Com o passar do tempo, Waldo parou de gemer; porém, o que ele presenciou inibiu sua capacidade de fala. Tinha uma linguagem peculiar: fazia, quando estava nervoso, sinais com os braços, saltava, sacudia a cabeça e produzia um chiado com saliva entre os dentes. A afasia perdurou alguns anos e somente quando a “nena” foi assediada por um dos ricos moradores da cidade, onde os dois viviam, é que Waldo falou, em forma poética: versos octossílabos, que formavam um dístico. Nestes, promulgava o destino do rapaz que tentava forçar sua irmã. O predito se cumpriu e, assim, como em outras ocasiões, Waldo continuou verbalizando dísticos, que começaram a ser escutados como proféticos, sobre o futuro da cidade e das pessoas. As chamadas revelações de Waldo eram relacionadas com o futuro; porém, como o narrador aponta, elas eram anunciadas de forma hermética. Exigiam do “interlocutor” a interpretação dos versos para, assim, decodificar os prognósticos. O estatuto dessas revelações, em dísticos octossílabos, mostra a ligação que se estabelece com uma forma poética.

A princípio, parece ilógica a função dessa narrativa intercalada à história de Bianco. O princípio poético, porém, restaura a fluidez do relato. Além disso, observa-se, nos recônditos do texto, uma crítica velada aos poderes místicos de Waldo, resultado da contraposição com as habilidades de Bianco. Isso resulta da relação ideológica do narrador com Bianco e do seu distanciamento do relato de Waldo. Nessa quarta parte do romance, o narrador se comporta como um típico narrador de terceira pessoa, permanece à margem dos acontecimentos e, assim, não invade os pensamentos e as intenções dessa família: o ponto de vista é o do narrador anônimo. A diferença da postura narrativa se faz sentir, nitidamente, na quinta parte da narrativa, quando o próprio Bianco se acerca de Waldo, para averiguar os seus poderes mágicos. Aquele assiste à *performance* que antecede os dísticos e deixa o recinto pensativo, sem uma conclusão certa: “[...] Y piensa: “Si es un mistificador, es sin duda uno de los mejores. Pero nadie puede ser un mistificador con semejante aspecto”.” (SAER, 2003, p. 176).<sup>107</sup> O narrador privilegia o discurso de Bianco, comungando o seu ponto de vista, o que representa um interdito à apreciação mais cuidadosa dos dísticos de Waldo.

---

<sup>107</sup> “[...] E pensa: “Se é um mistificador, é sem dúvida um dos melhores. Ninguém, porém, pode ser um mistificador com semelhante aspecto”.” (Tradução nossa).

Tomando como escopo o veio poético dos discursos, observa-se uma colossal diferença aspectual e conteudística entre ambos. O discurso de Bianco dispunha de um apelo filosófico: a superação da matéria pelo poder do espírito, a essência *versus* o objeto. Provinha de um homem culto, um intelectual que falava inúmeras línguas. Waldo<sup>108</sup> sofreu desde tenra idade, viu a crueldade do pai e a punição que este recebera dos filhos. O seu discurso baseava-se em um conhecimento recebido de forma traumática, algo não computado pelo intelecto. O suposto dom que tinha, o de prognosticar uma realidade ainda não manifesta, sujeitando-se à força do inevitável futuro, era, na verdade, uma presunção dos ouvintes populares que frequentavam sua casa. O único dado concreto, segundo descreve o narrador, é que o rapaz está mentalmente perturbado, não tem um uso normal da linguagem e, quando se expressa, o faz em forma de versos gauchescos, que as pessoas que o escutam ouvem como oráculo. Ao contrário, Bianco defendia o controle da realidade, ou as artimanhas da mente na recriação do ainda não revelado. A forma poética rígida do discurso de Waldo denunciava a não-plasticidade do manuseio do real. Assim, o discurso de Bianco dialoga mais profundamente com a ideologia saeriana,<sup>109</sup> ou com sua poética do real.

## 2.4 O conceito de ficção de Saer em interlocução com Iser

A obra crítica de Saer é extensa. Um dos seus ensaios magistrais, que pode encetar a discussão poética do autor e que se conjuga com o discurso do protagonista Bianco, é “O conceito de ficção”, do livro homônimo de Saer. Nesse ensaio, defendem-se algumas premissas que facilitam o entendimento da escrita literária de Saer, posto que o ensaio condensa o pensamento saeriano, disperso em outros escritos críticos. Nele, há, desde as primeiras linhas, a negação do par de oposição: ficção *versus* verdade. O autor enumera

<sup>108</sup> Premat descreve Waldo nestes termos: “[...] El tape Waldo, ese ser rechoncho, débil mental, goloso, informe, sucio, que por un arte de magia con ribetes milagrosos se pone a proferir dísticos de octosílabos, aparentemente herméticos, pero que son tomados como presagios certeros” (PREMAT, 2002, p. 270). [Tradução nossa: “[...] O tape Waldo, esse ser rechonchudo, débil mental, guloso, informe, sujo, que, por arte de magia, com ribetes milagrosos, põe-se a proferir dísticos octossílabos, aparentemente herméticos, mas que são tomados como presságios certos”.]

<sup>109</sup> Premat percebe a aproximação de Saer ao pensamento do protagonista e, por conseguinte, o seu distanciamento da postura de Waldo: “(...) la imagen de Waldo, que condensa una constelación de aspectos distintos. En él encontramos, primero, la mirada escéptica de Saer sobre la figura mediática del escritor y sobre las particularidades de circulación de sus “productos”. Luego, una ironía iconoclasta que pervierte los mitos fundadores de la escritura en Argentina, transformando al gaucho que toma la guitarra y crea una literatura, en un ser informe, cuyos dones deben ponerse en duda y que sólo son el fruto de una contingencia” (*Ibidem*, p. 272). [Tradução nossa: “(...) a imagem de Waldo, que condensa uma constelação de aspectos distintos. Nele encontramos, primeiro, o olhar cético de Saer sobre a figura mediática do escritor e sobre as particularidades de circulação de seus “produtos”. Logo, uma ironia iconoclasta que perverte os mitos fundadores da escritura Argentina, transformando ao “gaucho” que pega o violão e cria uma literatura, em um ser informe, cujos dons devem ser postos em dúvida, e que somente são o fruto de uma contingência”.]

alguns obstáculos para a apreensão do conceito *verdade*, mesmo em uma escrita que se apresente como não-ficção; são eles: a autenticidade das fontes, os critérios interpretativos e a polissemia da própria construção verbal. Esses empecilhos derivam da relação complexa da tríade indivíduo, mundo (realidade) e texto.

A realidade é discutida no primeiro obstáculo listado acima, quando Saer põe em dúvida a fidelidade das fontes que originam o texto não-ficcional, ou a capacidade de estas apreenderem o mundo, já que só é possível trabalhar com um recorte da realidade. Ademais, a subjetividade do investigador sempre delineará os contornos desse recorte, o que caracterizará o segundo obstáculo. Por último, a própria “combinação” dos elementos “selecionados”<sup>110</sup> permite uma gama de interpretações, o que pode anular a tática da intencionalidade. Assim, Saer praticamente descarta a não-ficção como uma escrita-verdade. No âmbito dessa discussão, o autor nega a possibilidade de a *verdade* estar no plano do objetivo, ou fora do âmbito do indivíduo, e, por conseguinte, desmente a ficção como o manifestar de um subjetivo puro, desvinculado de sua relação com o mundo. Para ele, a *verdade* não é o contrário da ficção. Assim, Saer deixa esse conceito de *verdade* de lado e se propõe a tratar da ficção. Esta teria um “caráter duplo”: a mistura do empírico e do imaginário. Realidade e imaginação seriam os elementos que comporiam o campo do ficcional, em que o segundo elemento seria o responsável pelo alargamento do campo de ação do primeiro; ou melhor: construindo-se na base de uma além-realidade, a imaginação (falso) teria a função de, paradoxalmente, aumentar a credibilidade do próprio relato ficcional. A ficcionalidade dessa escrita se mostra por meio do movimento de afastamento e de aproximação do campo da *verdade*, dada a também presença do falso. Há, aí, uma mescla entre o mundo e as variantes deste, perpassadas pelo crivo do criador-imaginador.

No que foi discutido acima, percebem-se ecos da “Estética do efeito”, de Iser, ou, pelo menos, de alguns termos que utiliza, principalmente no ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002). Neste, Iser busca dar novos contornos ao campo ficcional e rejeita a sua oposição à realidade, pois esta faria parte da própria constituição do ficcional, juntamente com o imaginário. Iser rechaça a oposição entre realidade e ficção, que Saer também descarta. Para o primeiro, o recorte da realidade ganha outro estatuto, quando se apresenta dentro do espaço do texto e devido aos mecanismos de disposição e de reorganização a que ele está sujeito nesse novo ambiente. Dessa forma, a ficcionalidade se concretiza por meio do efeito imaginário no plano receptivo, porque:

---

<sup>110</sup> Termos utilizados por Iser em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002).

[c]omo o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário.<sup>111</sup>

A principal diferença entre os dois pensamentos está na concepção de imaginário, ou na sua concretização. Iser defende o imaginário priorizando o seu aspecto de *efeito*; ou seja, como produto da recepção, determinado pelos próprios elementos do texto. Em outro polo, Saer, nesse ensaio, defende o imaginário como elemento constitutivo da ficção, como um dos materiais que conformam o texto ficcional. Assim, em Saer permanece a dualidade na formação do ficcional, como em trechos como este:

Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado: fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.<sup>112</sup>

Saer, aqui, prioriza a constituição do texto; ou seja, o imaginário pertence ao autor, ao processo de feitura da obra. A relação do homem com o mundo se desenvolve na conjunção do acontecido com o que poderia acontecer ou ter acontecido, segundo a capacidade imaginativa do autor<sup>113</sup> e, posteriormente, do leitor. A ficção se mostra como esse conjunto do empírico-objetivo e das variantes de uma interpretação do sujeito criador. Diferentemente, em Iser, o ficcional se mostra como acontecimento, no plano da recepção. É a representação de um processo a que é sujeito um dado recorte da realidade que, desvinculado de sua origem, ganha novas conotações dentro do novo espaço: o texto. Essa garantia de ficcionalidade revela-se pelo rearranjo dos elementos, gerido pelas forças que agem no texto, representadas pelos “atos de fingir”. Por outro lado, percebe-se a centralidade que recebe a construção ficcional em “El concepto de ficción” (SAER, 1997). No ensaio “La narración-objeto”, Saer aborda não mais a criação da obra de arte, mas o relato já concluído, explorando outro foco da questão da imaginação como elemento determinante do ficcional: o seu vínculo receptivo. Nessa abordagem, o liame estreito, já delineado no outro ensaio, entre realidade e ficção, acentua-se. A relação de complementaridade entre os dois campos se processa na intermediação receptiva desses dois lugares. Os leitores são assediados pelo texto que, na

<sup>111</sup> Iser, 2002, p. 957.

<sup>112</sup> Saer, 1997, p. 13: “Ainda mesmo naquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado: fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc., o fazem não para confundir ao leitor, senão para sublinhar o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” (Tradução nossa).

<sup>113</sup> Para Premat (2002, p. 281): “La figura del autor se dibuja como una fortaleza de sentido inexpugnable, y el papel del lector como el de un pesquisa ante un misterio”. [Tradução nossa: “A figura do autor se delinea como uma fortaleza de sentido inexpugnável, e o papel do leitor como o de uma investigação diante de um mistério”.]

absorção mental, equiparam-se a uma realidade experienciada; ou melhor, a indefinição cognitiva desses dois lugares faz com que o relato seja gerido com o mesmo procedimento da realidade vivida:

Al mismo tiempo que objeto verbal, el relato es también objeto mental, y vive en la memoria y en la imaginación de sus destinatarios liberado de su condición verbal. En tanto que recuerdo imaginario, su exigencia mental no es menos problemática que la de los recuerdos llamados reales, pero podríamos decir que en cierto sentido es más verificable que la de estos últimos, porque, si hay un texto, podríamos recurrir a él cuantas veces sea necesario para verificarlo.<sup>114</sup>

Com o objetivo de fazer um contraponto de Saer com Iser, já que ambos discutem os parâmetros do ficcional, observa-se que este último se fixa na relação do leitor com o texto, na vertente da estética do efeito que encabeça. Iser propõe a recepção como efeito, como acontecimento único, ocorrido entre o leitor e sua leitura. Negando a busca pelo sentido – como algo que poderia ser subtraído do texto, reduzindo a sua dimensionalidade –, Iser defende a relação performática<sup>115</sup> do leitor com o texto, argumentando que:

[o] sentido como efeito causa impacto, e tal impacto não é superado pela explicação, mas, ao contrário, a leva ao fracasso. O efeito depende da participação do leitor e sua leitura; contrariamente, a explicação relaciona o texto à realidade dos quadros de referência e, em consequência, nivela com o mundo o que surgiu através do texto ficcional.<sup>116</sup>

Assim, esse teórico privilegia o efeito receptivo do texto sobre os outros movimentos que demandam uma apreciação textual. Reclamando a leitura como concretização da obra, Iser, em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, antecipa o imaginário como integrante do ficcional, ciente de que este se manifestará na configuração do ficcional (no ato de rearranjo) e, posteriormente, como efeito, ou no ato de recepção. Nesse esquema, defende-se a relação tríade entre realidade, ficção e imaginário, como elementos constitutivos do ficcional, nestes termos:

<sup>114</sup> Saer, 1999, p. 24: “Ao mesmo tempo em que objeto verbal, o relato é também objeto mental, e vive na memória e na imaginação de seus destinatários, liberado de sua condição verbal. Em tanto que recordação imaginária, sua exigência mental não é menos problemática que a das recordações chamadas reais. Porém, podíamos dizer que em certo sentido é mais verificável que a destas últimas, porque, se há um texto, poderíamos recorrer a ele quantas vezes seja necessário para verificá-lo” (Tradução nossa).

<sup>115</sup> Em contraposição à representação aristotélica, Iser (2002), em “O jogo do texto”, defende a reformulação dos elementos do texto por meio de um ato performativo, em um sistema que se abre para as variações do acontecimento, ou produz algo que inexistia.

<sup>116</sup> Iser, 1996, p. 34.

[a]ssim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.<sup>117</sup>

Com esses três atos de fingir, Iser projeta que a relação entre a seleção, a combinação e o autodesnudamento seria o motor que impulsionaria o funcionamento e a existência do texto ficcional, incidindo no seu caráter fictício, ou, em outras palavras, gerando o próprio atributo ficcional. Assim, o aspecto ficcional do texto se comporia dos “atos de fingir” e, por meio da ação deles, o ficcional se auto-intitularia como tal. A *seleção* agiria sobre o texto e o contexto; a *combinação*, sobre o texto, sendo que ambas preparariam a realização do imaginário. O último ato de fingir, o *autodesnudamento*, seria a afirmação do estatuto ficcional do texto: “o como se”. É nesta esfera que o texto se revela como que distinto das fontes das quais se serviu nas etapas anteriores.

Saer delinea o terceiro “ato de fingir”, de Iser, na tentativa de aproximar e, ao mesmo tempo, afastar o texto do contexto: “[...] la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (SAER, 1997, p. 15).<sup>118</sup> Dessa forma, a ficção se auto-intitula para, com liberdade, poder atravessar os limites impostos no tratamento do mundo. O paradigma de Saer é Jorge Luis Borges, que, negando o contraponto – verdade x ficção –, prefere argumentar com as variantes que eclodem nessa relação, ou o seu teor paradoxal, porque, ao mesmo tempo em que o texto ficcional afirma-se como ficção, ele quer ser absorvido como verdade. Após isso, Saer chega à conclusão de seu ensaio, ao conceito de ficção. A ficção se mostra como uma “Antropologia Especulativa”, devido à soma de forças que compõem sua natureza: seu conturbado apelo fictício (devido ao teor paradoxal, discutido acima), sua intenção, sua resolução prática, e a “posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad” (SAER, 1997, p. 15).<sup>119</sup> Esse conceito demonstra o foco crítico de Saer na criação literária; ou seja, buscar as medidas do ficcional teria como base o entendimento da ação da intencionalidade, os esquemas que demandam a urdidura da obra literária. Entender a ficção seria, por conseguinte, visualizar esse momento de criação, perceber a relação do autor com o contexto, atravessado pelo seu próprio saber, por sua subjetividade. Saer não oblitera o conceito; chega-se ao final do ensaio (o autor desenvolve a discussão anterior, da relação ficção-verdade, para, ao final, lançar o

<sup>117</sup> Iser, 2002, p. 958.

<sup>118</sup> “[...] a ficção não solicita ser aceita como verdade, mas sim, como ficção” (Tradução nossa).

<sup>119</sup> “[...] posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo e as turbulências da subjetividade” (Tradução nossa).

conceito) e o que se percebe é a abertura para novos horizontes interpretativos. Pelo que foi dito, a “Antropologia Especulativa” relaciona-se com o tratamento do homem pelo homem, enfocando as artimanhas que advêm da sua relação com o mundo, o que vem a ser retratado dentro de um espaço livre – o texto – em que podem emergir muitas possibilidades, pois a literatura, despreocupada com uma solução, aposta em um discurso amplo e, assim, se entrega à diversidade de respostas.

Depois de percorrer esse ensaio de Saer, pode-se, não ocultando suas referidas semelhanças e dessemelhanças com “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (ISER, 2002), trazer, novamente, Iser. Em outro ensaio, intitulado “O que é antropologia literária?” (ISER, 1999), Iser desenvolve esse conceito, que relembra o de Saer. Primeiramente, há o esclarecimento do que seria a ciência antropológica, para que se perceba, após isso, uma possível relação com o literário. Nesse esquema, Iser defende a Antropologia – e outras ciências – como possuidora de uma “implicação teórica”, de uma escrita que persegue a descrição de um processo, com o fim de suplantar os vazios – entre os fatos empíricos –, mediante a articulação dos vestígios encontrados, por meio da explicação teórica. O homem é um artefato cultural, ao mesmo tempo em que produz cultura. Sendo a literatura parte da cultura, ela denuncia a sua “dimensão antropológica própria”, posto que a cultura é o objeto principal dos estudos antropológicos. Iser retoma os conceitos defendidos em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (ISER 2002), afirmando que a Antropologia (como outras ciências) se desdobra para produzir um roteiro teórico que justifique os vazios de um saber objetivo. Esse relato, tendo um caráter de artifício, sendo “algo moldado”, recebe a designação de ficção: tudo passa a ser ficção; ou seja, é ficção pelo seu caráter de relato produzido, articulado, e não por ser falso. A literatura se diferenciaria desse grupo por se denunciar “como se” fosse verdade, por meio do terceiro ato de fingir: o *autodesnudamento*. Dessa discussão nasce o contraponto: ficções explicativas *versus* ficções literárias. A segunda quer ser absorvida como verdade, apesar de se apoiar na relação do “como se”; já a primeira cria relatos para suprir os vazios que permeiam os fatos concretos. As ficções literárias, por se apoiarem na tríade ficção, realidade e imaginário, e não apenas em uma realidade-objetiva, dependem do *autodesnudamento*, para que elas, não se tornem mito. Dito isso, a ficção se caracteriza por “representar a ausência”: aquilo que precisa de uma reformulação.

As ficções literárias criam, então, um novo espaço para se articularem, como realidade posta entre parênteses. Decompõem e recompõem as organizações existentes fora do texto – via seleção e combinação –, por meio de uma forma própria, altamente livre.

Devido a isso, há uma formação de hiatos no texto; ou seja, um movimento contrário ao das ficções explicativas, que permite o “jogo do texto”, no seu encontro com o leitor. Assim, as ficções explicativas são integradoras do caos do mundo, porque trabalham na reorganização do próprio texto-mundo. A diferença maior seria que, nestas, há uma tentativa de continuar o mundo: não se requer uma mudança de estatuto. O espaço do texto não é apresentado como um *topos* diferente, mas como um contínuo do seu próprio contexto. A “Antropologia Literária” não se aloca dentro da ciência antropológica, já que a literatura reclama um tratamento próprio, dada a especificidade da articulação de seus componentes. Por isso, a Antropologia serve como possibilidade de enxergar o homem na relação autor-texto-leitor. O texto literário, na sua tríade constitutiva, trabalha o homem: a intencionalidade na relação com o mundo gera um texto que, no contato com o “leitor-homem”, produz um imaginário, como efeito dessa relação. Assim, se a literatura mantém a sua independência em relação às demandas impostas a quaisquer outras disciplinas,

[d]uas premissas são para isso essenciais: 1. Não se pode deduzir a heurística doutras disciplinas e depois impô-la à literatura. 2. Apesar de seu caráter de construto, a heurística deveria apoiar-se em disposições humanas que são ao mesmo tempo também constitutivas para a literatura. Isso é válido tanto para a ficção, quanto para o imaginário. Ambos os fenômenos existem como experiência de evidência [...] <sup>120</sup>

Cotejando-se os dois conceitos – Antropologia Especulativa e Antropologia Literária –, percebe-se que Saer, com o primeiro, propõe-se a buscar os atributos do texto ficcional por meio das relações que se instauram no processo de criação literária. Quando lança o conceito, apresenta quatro fatores que o caracterizam, sendo que apenas o primeiro deles poderia trazer maiores dúvidas contra essa nuance genética: o aspecto específico do relato fictício. Levando-se, porém, em conta o que tinha sido discutido anteriormente – a dualidade presente na constituição do ficcional de Saer, a mescla entre realidade e imaginário advindas da intervenção do autor –, esse risco se esvai. Os outros três fatores apresentados por Saer são: a intenção do relato, a resolução prática e a posição do autor no entrecruzamento entre o mundo e a sua subjetividade. Dentre esses, apenas o segundo foge a uma determinação mais específica, já que Saer não explicita os termos. Não há como saber se, aqui, o viés da recepção repercute mais incisivamente do que a relação do autor com a criação literária, ou se ele reclama ou defende a literatura como possível influenciadora da recepção, <sup>121</sup> conferindo-

<sup>120</sup> Iser, 1996, p. 11.

<sup>121</sup> Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, discute, na tese XII, a Literatura com essa função social.

lhe um caráter prático como função. Os outros dois fatores, porém, sujeitam-se à intencionalidade. Na “Antropologia Literária” de Iser (1999), o homem é também percebido no texto; ou seja, como resultado de um trabalho cultural, como parte do universo da Arte. Aqui, “a ficcionalidade na literatura funciona basicamente como meio de exploração”,<sup>122</sup> segundo Iser. Assim, o que foi discutido anteriormente a respeito do conceito de literatura de Iser torna-se importante para compreender a “Antropologia Literária” como essa atividade de investigação. Dessa forma, na relação tríade entre os elementos que são os alicerces da literatura, percebe-se a ênfase que Iser deposita na recepção. O seu conceito de antropologia está dentro desse esquema; ou seja, na relação com o leitor, no processo do efeito estético. Iser nega, veementemente, a possibilidade de o mundo presente no texto ser confundido com o mundo real. Essa relação se concretiza apenas com o objetivo de o texto ser compreendido, ou, em suas palavras, como possibilidade de “tornar-se perceptível”.<sup>123</sup> Ao mesmo tempo em que o texto remete a essa relação com o mundo, e, então, com o homem, seu foco deve estar na sua concretização receptiva – quando já constituído como ficção –; ou seja, na interação com o leitor.

Saer propõe, de forma mais complexa, a relação entre a realidade e o texto ficcional, principalmente quando se trata de um texto em prosa. Segundo Saer o romance em prosa traz em seu bojo “la cruz del realismo” (SAER, 1999, p. 58).<sup>124</sup> Assim, a relação que a prosa mantém com a realidade, como relato fidedigno, alavanca o problema de distinguir os espaços da ficção e da realidade. Essa é outra questão interessante que Saer discute no romance: como circunscrever uma realidade; ou melhor, qual seria a nossa capacidade de percepção da realidade. Será a literatura o local mais propício para tecer conjecturas em torno da verdade? O que seria, na realidade, a criação de Bianco, em torno do ocorrido? Tentativa de dominar a realidade, ou o desejo de criar uma narrativa que enfeitasse esses acontecimentos vividos, de forma a libertá-lo do mero trivial, do material? Saer, em outro ensaio, injeta elementos que podem ajudar a responder essas questões; ou melhor, nele demonstra que a tarefa do escritor consiste da mesma artimanha que Bianco utiliza na sua relação com o real:

Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su

---

<sup>122</sup> Iser, 1999, p. 167.

<sup>123</sup> Iser, 2002, p. 977.

<sup>124</sup> “[...] a cruz do realismo” (Tradução nossa).

transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar.<sup>125</sup>

O cotejo de Saer com Iser desenvolve-se com o objetivo de deslindar o ensaio emblemático do primeiro. A partir disso, é possível perceber, na relação ideológica entre narrador e protagonista de *La Ocasión*, como funcionam esses aspectos teóricos discutidos por Saer em seus ensaios, como eles podem ajudar a explicar essa narrativa “de” Bianco. A postura de Bianco na criação de sua história, ou sua crença no controle do real, relembra a relação do autor com o material de construção do texto ficcional. Saer afirma que o ficcional se forma por meio da união do empírico com o imaginário. O autor detém o controle sobre os elementos da realidade e injeta a imaginação no processo de criação ficcional. Ambos enfatizam o controle do autor sobre o ato de criação ficcional. Bianco acredita que a realidade é produto de uma crença em sua manifestação, ou, ainda, que a realidade é, ela própria, ficção, devido à individualização do aspecto perceptivo. É possível, neste ponto, delinear a radicalidade do pensamento do protagonista, como, também, em alguns pontos da crítica saeriana. Em Saer, observa-se uma indefinição do campo da realidade e da ficção, ou a não-delimitação desses dois espaços, priorizando a relação incessante entre esses dois *locus*. Nessa vertente, Bianco dialoga com o pensamento mais radical de Iser, quando este propõe que tudo pode ser encarado como ficção, dado o material com que se constrói a aproximação do homem com o mundo: a linguagem. A função da linguagem na interação do homem com o mundo faz com que o relato construído com a presença do elemento da imaginação se aproxime das chamadas “ficções descritivas”, que também recobrem um tipo de descrição do mundo. Bianco formula a sua história por meio de sua crença na supremacia do poder mental, sobre a realidade, comporta-se como um verdadeiro demiurgo. Saer, no ensaio “El concepto de ficción”,<sup>126</sup> prioriza esse aspecto de “construto” do relato, bem como a acuidade da presença autoral na responsabilidade pela urdidura do texto.

---

<sup>125</sup> Saer, 1997, p. 175: “Narrar não consiste em copiar o real, mas em inventá-lo: construir imagens historicamente verossímeis desse material privado de signo que, graças a sua transformação por meio da construção narrativa, poderá afinal, incorporado em uma coerência nova, coloridamente, significar” (Tradução nossa).

<sup>126</sup> Na introdução dessa obra crítica, Saer propõe que os ensaios ali presentes, apesar de englobarem um espaço-temporal de trinta anos, representam a teoria presente e usada na feitura de seus romances: “(...) las cosas que pensaba hace treinta años sigo pensándolas ahora, pero puestas todas juntas no constituyen una teoría del relato de ficción, sino más bien una serie de normas personales para ayudarme a escribir alguna narración que justifique tantas páginas borroneadas” (SAER, 1997, p. 7). [Tradução nossa: “(...) as coisas que pensava há trinta anos continuo pensando-as. Essas idéias, colocadas todas juntas, não constituem uma teoria do relato de ficção, mas sim uma série de normas pessoais para me ajudar a escrever alguma narração que justifique tantas páginas rabiscadas”.]

É notória a relação que se estabelece entre a *performance* de Bianco e o pensamento autoral, com respeito ao controle das engrenagens narrativas, ou ao processo de construção do relato. Esse diálogo se estende na divisão tênue defendida entre a percepção da realidade e a absorção do relato, ou entre o espaço da narrativa e o espaço real. Assim, Bianco incorpora aspectos da visão literária de Saer, quando usurpa a função do narrador heterodiegético, expressando-se como se narrasse a sua história. A focalização, sobre a personagem central, permite que esta incorpore sua ideologia ao relato. Bianco ultrapassa a relação medíocre com os objetos metálicos, o controle sobre o material, delineando os contornos de sua história na relação com seus comparsas. Como já foi mostrado, Bianco trama o seu dilema, oferecendo “ocasião” para que a verossimilhança se concretize como possibilidade real. Escamoteando todas as certezas, a cena capital do romance, o encontro de Bianco com Gina e Garay, desmantela a divisão peremptória entre realidade e verossimilhança ou redimensiona esses dois lugares ao âmbito da incerteza.

## 2.5 A voz poética de Bianco

A *performance* do narrador de *La Ocasión* é a responsável pela desestruturação das certezas. Há, no romance, uma soma das duas vertentes que embasaram a discussão teórica sobre o narrador: a concepção mimética e o experimentalismo artístico (SARAIVA 1993, p. 29). A primeira se apresenta, principalmente, no momento em que se prioriza a tentativa de um retrato da realidade. Neste polo, defendido, principalmente, pelos pós-jamesianos, eclipsa-se, inclusive, o enunciador, para que a narrativa se emancipe. Na segunda vertente, a prioridade se estende não ao aspecto referencial do texto, mas ao próprio relato, ao aspecto de construção do material textual, campo teórico que os formalistas desbravaram. Em *La Ocasión*, o narrador, que, a princípio, se fixa na profusão das descrições pormenorizadas do espaço e, então, no aspecto mimético da narrativa, posteriormente questiona o aspecto irreal das descrições, atendo-se ao texto como construção. Assim, a força mimética do relato é combatida pela crença no poder de reformulação incessante do relato. O diálogo entre as duas vertentes se apresenta na apropriação do relato pelo protagonista, quando questiona a realidade, ou combate a sua inexorável presença. Os poderes de Bianco são combativos, a ponto de ele não apenas defender um controle do real, mas questionar esse real, como elemento invariável.

A recalcitrante postura de Bianco relembra nuances do pensamento de Saer. O convívio ou a interlocução do ponto de vista do autor com a *performance* da personagem se

acentua quando do embate da ideologia de Bianco com o aspecto místico da criação poética da personagem Waldo. Este expele uma forma poética desprovida do controle mental, de forma aparentemente mágica, na contramão dos poderes que Bianco afirma ter. Waldo profere dísticos octossílabos e seu público acredita que esses versos são uma antecipação do futuro, em prolepses que invalidam a reformulação desse futuro. Os ditos de Waldo são escutados como tendo conotação de destino invariável, um devir não mutável pela força da mente; ou seja, numa perspectiva avessa à postura de Bianco, que assegura poder controlar o real ou, mesmo, que a realidade se apresenta segundo a estruturação que lhe dá a própria “personagem”. Bianco reformula a sua própria história, quando se apossa do ponto de vista do texto, e reclama, também, a voz narrativa, quando da profusão do emaranhado entre discurso indireto livre e monólogo interior. Assim, Bianco estabelece, em determinados aspectos, o pensamento saeriano da construção ficcional, da estruturação da realidade segundo as demandas da imaginação.

Na questão levantada acima, a respeito da voz que se ouve no romance, tem-se o conflito da indefinição acentuada entre monólogo interior e discurso indireto livre. Como foi discutido no capítulo sobre o narrador, esse fato contribui, para que o protagonista ultrapasse a função de ponto de vista da história e reclame sua voz no texto. Assim, as analepses, principalmente da terceira parte do romance, mostram-se como que dependentes da perspectiva do protagonista. Ao mesmo tempo em que parece que é Bianco quem, em monólogo interior, rememora o seu pretérito, as analepses também repercutem a voz do narrador, em discurso indireto livre. *La Ocasión* privilegia o mostrar, favorece que se esqueça o movimento das analepses (ou o vai-e-vem entre a narrativa primeira e o passado de Bianco) e que se detenha nas cenas narradas nesses dois espaços. O recurso das modalizações imbuído na progressão do discurso indireto livre eclipsa o sujeito que fala no texto. Assim, a *performance* narrativa é responsável pela manifestação da personagem, que tem, assim, liberdade de defender uma postura poética própria na reformulação material da realidade. O narrador anônimo do romance delega à personagem a liberdade de conduzir seus ideais poéticos. É por meio dessa postura que Saer discute seus próprios pensamentos a respeito da criação poética, enfatizando-os no contraponto com a concepção poética de Waldo. Na perspectiva poética de Saer, é possível enxergar traços do pensamento de Bianco a respeito da realidade, sendo que a recíproca também é verdadeira, como já foi apontado. Saer, no ensaio “La narración-objeto”, defende que as narrativas:

Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.<sup>127</sup>

Com base nesse argumento de Saer, tem-se que, assim como o real se apresenta como elemento do ficcional, a função da narrativa pode externar o próprio texto e também influenciar a realidade, recriando uma nova esfera do real. É nesse diálogo constante que Saer percebe o lugar encontradiço entre realidade e ficção.

Como foi exposto no capítulo sobre o narrador, na quinta parte do romance, há o retorno à narrativa primeira, enfocando-se o conturbado dilema que intervém nos pensamentos do protagonista. A indefinição da voz que soa no texto gera um clima nebuloso. O narrador, em alguns pontos isolados da narrativa, desloca-se de Bianco e permite que sua perspectiva a respeito da personagem se desvende. Assim, em determinado ponto do texto o narrador supõe que tudo também pode ser um grande engodo, que Bianco pode estar enganado quanto às suspeitas da relação de seu amigo Garay com Gina: “[...] sin que se le cruce una sola vez por la mente que lo que le ha dicho Garay López, lejos de ser una historia, como él la llama mentalmente, puede tener algún elemento de verdad” (SAER, 2003, p. 202).<sup>128</sup> Nesse pequeno trecho, o narrador questiona o protagonista, quando este controverte a veracidade da história que Garay contou a respeito da epidemia, já que Bianco acredita que o Garay contou é um estratagema para omitir a sua relação com Gina. Essa perspectiva deslocada da personagem acentua o conflito do romance, já que a indefinição a respeito do ocorrido não se resolve. O romance termina sem que Bianco consiga provar sua suspeita e sem que o narrador abandone a perspectiva dessa personagem. Assim, esses momentos de lucidez, em que o narrador se aloja distante da personagem, desfazem-se pelo retorno ao ponto de vista de Bianco. Essa estrutura narrativa favorece a perspectiva do protagonista, sua crença no poder de tudo controlar, de gerar a própria realidade. Essa poética do real, empreendida por Bianco, ou sua busca por controlar a realidade como uma forma de antirrealismo, na medida em que questiona a apreensão da realidade, dialoga perfeitamente com o pensamento ensaístico de Saer.

<sup>127</sup> Saer, 1999, p. 29: “Cobram a mesma autonomia que os demais objetos do mundo. Algumas delas, as maiores, as mais agudas, as mais arrojadas, não se limitam a refletir esse mundo: o contém e, mais que isso, o criam, instalando-se onde, aparte da imposição autoritária do suposto universo dotado de um sentido único, não havia na realidade nada” (Tradução nossa).

<sup>128</sup> “[...] sem que atravesse uma única vez por sua mente que o que disse Garay López, longe de ser uma história, como ele a nomeia mentalmente, pode ter algum elemento de verdade” (Tradução nossa).

Após o final da quinta parte de *La Ocasión*, a história de Bianco termina e a narrativa se detém em Waldo. É como se o narrador acoplasse essa parte como um pós-escrito, sendo que ela é a única nomeada no romance: “Envío”. Nesta, a postura do narrador se diferencia quando comparada com a que exerceu na história de Bianco: ele se detém externamente ao relato. O narrador heterodiegético sobrepõe-se a um amontoado de gente que procura consultar-se com Waldo. A distância que ele mantém do narrado demonstra sua criticidade em relação à situação que envolve aquelas pessoas. A crítica não se detém apenas aí, já que analisa, de forma judicativa, o encontro de um imigrante italiano com a *performance* poética de Waldo. Essa análise das prolepses enunciativas de Waldo recorda seu aliciamento com a perspectiva de Bianco: “[...] Las dos o tres palabras fragmentarias que llegaron a sus oídos no tenían para él más sentido que el sonido gutural y rugoso a partir del cual Waldo las había formado” (SAER, 2003, p. 221).<sup>129</sup> O irônico dessa cena está no fato de o italiano não ter a aptidão necessária com a língua espanhola e, somada a isso, havia a dificuldade de se compreender a pronúncia específica de Waldo, ou de distinguir os sons guturais das palavras propriamente ditas. A ironia relembra o mesmo desprezo que Bianco teve pela pessoa de Waldo.

Assim, a perspectiva do narrador permanece solidária à personagem Bianco, mesmo após a narrativa de sua história ter sido finalizada. Quando Bianco ainda exercia os seus pretensos dons, percebe-se que o que mais queria era mostrar a possibilidade de a mente guiar a matéria: o que valia não era o objeto, mas a sua essência. Não que ele ignorasse a vitalidade da “coisa”, mas esta era algo menor, em relação à força do espírito. As construções e desconstruções do mundo material, feitas por Bianco, acrescidas do poder de tudo saber – a telepatia –, podem ser verificadas mediante uma analogia com o fazer literário. Bianco, agindo mentalmente nessas atividades, constrói e desconstrói um mundo de realidade física, a seu bel-prazer. A sua faculdade de penetrar nas mentes alheias também o colocava como um típico narrador em terceira pessoa, capaz de abordar a consciência das personagens. O narrador conclui o narrado manifestando-se contrário a uma determinação fechada do devir, ou na defesa da reformulação constante do real. A ficção seria o resultado da transformação dos recortes da realidade, por meio da ação da imaginação, como forma de preparo e consolidação do ficcional.

Saer problematiza o espaço entre realidade e ficção por meio da personagem Bianco, que discute e questiona a especificidade desses dois lugares. A literatura, para Saer,

---

<sup>129</sup> “[...] As duas ou três palavras fragmentárias “chegaram a seus ouvidos não tinham para ele mais sentido que o som gutural e rugoso a partir do qual Waldo as tinha formado” (Tradução nossa).

seria algo maior, um “discurso-objeto”<sup>130</sup> obtido por meio do manuseio da realidade-objetiva, mesclada com o imaginário (o próprio imaginário é fruto desse trabalho com a “realidade”, segundo Iser), tendo como escopo a possibilidade de realização do ficcional. A obra literária não é refém de ideologias, mas tem, na concepção de Saer, a liberdade de trabalhar com todas elas no sentido de promover discussões que levem à superação dos entraves, ou limites, que os discursos cientificistas não conseguem ultrapassar. Saer, como enunciador da obra, coloca-se acima de toda esta discussão, aliciando o seu narrador, refém de Bianco, mostrando, por meio dele, a grandeza da literatura como possibilidade de um discurso-objeto. Assim, em *La Ocasión*, o tema central gira em torno da realização do texto ficcional. Saer circunscreve, no próprio ambiente ficcional, o tema da urdidura do texto literário, trajando-o de novas possibilidades, ou de maiores limites, já que imerso nesse espaço que rechaça qualquer tipo de delimitação.

---

<sup>130</sup> Saer assim define esse termo: “(...) obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro” (SAER, 1999, p. 26). [Tradução nossa: “(...) obter esse estatuto de objeto único que é o da obra de arte, de narração-objeto. Narração que se basta a si mesma, já que dentro de limites que a ela foram impostos por seus princípios de construção soberana: um mundo próprio, um verdadeiro cosmos dentro de outro”.]

## CAPÍTULO 3

### A VOZ POÉTICA EM *DOM CASMURRO*

“Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens”.

Machado de Assis. *Cantiga de Esponsais*, p. 387.

#### 3.1 As particularidades do romance

*Dom Casmurro* reúne elementos que o particularizam no conjunto dos romances de Machado de Assis. Dentre esses elementos, o que aqui se enfoca é a discussão poética empreendida pelo narrador-autor, Dom Casmurro. O foco da análise aqui desenvolvida é a natureza estética da escrita deste também personagem do romance; ou seja, sua poética, ou, formulado de outra maneira, como Machado<sup>131</sup> concede voz à personagem Dom Casmurro para discutir a poética do livro que escreve, quando esta relata, em sua escrita, sua história. Para alcançar esse objetivo, será necessário perseguir, no romance, as “chaves” da escrita da personagem, trazendo, juntamente com essa análise, os apontamentos levantados pela fortuna crítica do autor, visando elucidar esse gesto poético. Dessa forma, o que norteia e define o corpus de análise aqui desenvolvida é o romance *Dom Casmurro* ou as questões ali levantadas pelo narrador-autor. Primeiramente, é necessário perceber a relação estética que o narrador-autor Dom Casmurro estabelece com a personagem Bentinho, visando escrever a sua história. Este passo é desenvolvido tendo como base teórica os estudos de Bakhtin sobre a relação entre o autor e o herói presentes, principalmente, na obra *Estética da criação verbal*. Quando for comprovado o gesto estético do narrador-autor Dom Casmurro no romance, espera-se, como próximo passo, conciliar esse gesto com os propósitos literários de Machado; ou melhor, perceber como o romance integra uma discussão maior que engloba outros romances do autor, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

---

<sup>131</sup> Castro (1977, p. 09) assim comenta a postura machadiana de abandonar a crítica direta: “[...] Na crítica, Machado exerceu com agudeza e muita inteligência o seu ofício. Nele, porém, não se demorou. “Foi um crítico malogrado”, no dizer de **Tristão de Athayde**, que encontrou a porta de saída usada pelo escritor ao deixar a crítica sistemática e militante: “Que fez? Fundiu o crítico no romancista. E deu-nos, num só planalto, a soma das duas vertentes”.”.

Voltando à particularidade desse romance – principalmente em relação aos dois anteriores, já que é a partir<sup>132</sup> de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que se percebe uma mudança significativa na *performance* do narrador: com a entrada do narrador homodiegético em cena –, tem-se que o narrador-autor Dom Casmurro injeta no seu discurso parâmetros de uma escrita literária, desenvolvido paralelamente a um plano de recepção da obra literária. Necessariamente, é preciso sublinhar essa mudança ocorrida entre o narrador-escritor de *Dom Casmurro* e os narradores dos outros dois romances que o antecedem. Como se expôs no primeiro capítulo deste trabalho, o narrador homodiegético de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se diferencia do narrador de *Dom Casmurro* pelo nível de conhecimento que o primeiro tinha de sua história, em contraposição ao segundo. Em relação ao narrador de *Quincas Borba*, percebe-se a mesma nuance reflexiva que acompanha o romance anterior; porém, com o retorno do narrador heterodiegético. Esse sumário comparativo dos três romances mais revisitados da obra machadiana é justificado pelo fato de o conjunto da obra de Machado dialogar entre si, o que inviabiliza uma análise totalmente independente, principalmente em se tratando de *Dom Casmurro*. Ademais, no prosseguimento desse trabalho se perceberá o sólido vínculo que *Dom Casmurro* mantém, principalmente, com esses dois romances anteriores.

Primeiramente, aqui, discute-se a poética que a personagem Dom Casmurro explicita por meio de sua escrita. Juntamente com essa discussão, traz-se o conceito de *exotopia* como o pressuposto básico da escrita estética, segundo os parâmetros teóricos bakhtinianos, que aqui são adotados. Dessa forma, o primeiro passo para a consolidação estética da escrita de Dom Casmurro<sup>133</sup> é a sua independência em relação a Bentinho. No primeiro capítulo, sobre o narrador, deste trabalho, defende-se que Dom Casmurro assume, no romance, três funções distintas, quais sejam: de narrador, de personagem e de autor de seu livro. Essas três funções são independentes da ação da personagem Bentinho na história. Recapitulando o que foi anteriormente discutido, tem-se que Dom Casmurro inicia a história como o narrador-escritor do relato. As três funções estão representadas nessa manifestação inicial da personagem no romance, já que o primeiro esclarecimento da história é a respeito do nome dessa personagem que narra e escreve; nome que também corresponde ao título do livro. O modo fortuito como o nome da personagem é gerado eclipsa o real significado de independência entre esse narrador-personagem e a personagem-herói do romance. A

<sup>132</sup> Aqui se consideram apenas os romances de Machado, já que, segundo Gledson (2006, p. 44), as mudanças significativas na obra de Machado ocorrem a partir do ano de 1880, em todos os gêneros trabalhados.

<sup>133</sup> Em Santiago (1978, p. 36), é possível observar a divisão, aqui defendida, entre Dom Casmurro e Bentinho.

personagem vincula a alcunha recebida como o título ideal para o livro que começa a escrever, como se esse nome surgisse, propositalmente, para essa função. Essa alcunha, porém, representava esse sujeito já há algum tempo, devido ao fato de o nome ser de uso regular entre os seus amigos e conhecidos. Isso revela que o narrador-personagem inicia a história nomeando-a com a alcunha como então era conhecido: o título do livro que ele escrevia era representado pelo nome da personagem que inicia a narração. Dom Casmurro, de forma irônica, diz que utiliza a alcunha que recebera do “poeta do trem”, como forma de homenageá-lo. A crítica machadiana percebe que Machado mescla sentidos, por meio do “nome” da personagem, já que Dom Casmurro pede: “Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo” (cap. I – p. 809). Os críticos percebem que Machado eclipsa nuances de significado, por meio da recusa da personagem em validar o sentido do dicionário<sup>134</sup> que, para muitos, designava melhor a postura da personagem no decurso da narrativa.

Esclarecido o título do livro ficcional, o narrador-personagem elucida os propósitos do relato. Tendo como escopo o desejo de “reviver o seu passado”, o narrador-personagem relata que, depois de malogradas outras tentativas neste sentido, tais como o retorno à casa de infância e o posterior projeto de reprodução dessa casa de Mata-cavalos na casa em que vivia no Engenho Novo; a opção pela escrita da história se apresenta como outro caminho de reprodução: o poético. Esse vínculo com o poético é estabelecido pelo próprio narrador, quando cita *Fausto*, de Goethe: “*Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...*” (cap. II - p. 811). Esse primeiro apontamento da relação do que será escrito com o poético mostra-se como uma pista do estatuto que guiará o relato empreendido pelo narrador-personagem. Esse vínculo com o poético é contrabalanceado por um jogo de preterição:<sup>135</sup> ao mesmo tempo em que o relato se apresenta com esse teor poético, a atividade de escrita é associada ao resgate da verdade, dos acontecimentos vividos pela personagem Bentinho. O aspecto oral, inicialmente proposto para a narrativa, ameniza esse vínculo virulento com a realidade. Pode-se perceber isso pelo fato de a escrita da história ser associada ao exercício de contar (este vinculado à narrativa falada<sup>136</sup>): “[...] pegasse da pena e contasse alguns” (cap. II - p. 810). Seguidamente, o narrador-personagem prossegue com esse teor descompromissado com o

<sup>134</sup> Caldwell (2002, p. 20) desenvolve essa discussão nestes termos: “Mas o que acontece se consultarmos dicionários? A definição que ele não deseja que vejamos é esta: “aquele que é teimoso, implicante, *cabeçudo*”. Talvez porque pudéssemos achar que a definição padrão antiga se aplica melhor a Santiago do que aquela que *ele* fornece”.

<sup>135</sup> Genette (1995, p. 50) relaciona a preterição com o recurso narrativo da paralipse.

<sup>136</sup> Benjamin (1975, p. 198) defende que as melhores narrativas são as que se aproximam das narrativas orais. Assim, é compreensível a relação conciliatória que o narrador estabelece com o leitor por meio desse discurso aparentemente descompromissado.

relato: “[...] vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo” (cap. II - p. 811). No decorrer do relato percebe-se, contudo, que a preocupação com a construção da narrativa suplanta esses propósitos outros. O poético ganha terreno, principalmente quando o narrador, Dom Casmurro, manifesta-se no texto, na sua função de interpretar o que é narrado. Dessa forma, as projeções da personagem Dom Casmurro, no relato, recobrem o intercâmbio entre essas três funções: personagem, narrador e autor ficcional do livro fictício.

Os dois capítulos iniciais do romance<sup>137</sup> correspondem a essa adequação estética da narrativa: o primeiro corresponde à questão do nome<sup>138</sup> e, o segundo, ao conteúdo ou ao objeto do relato. É nesses primeiros capítulos que se localiza a personagem Dom Casmurro, projetada nos três níveis da pessoa ficcional. A disjunção dessa pessoa múltipla com a personagem da história, com Bentinho, manifesta-se no início do terceiro capítulo, quando já não se observa uma coincidência do uso da primeira pessoa com a personagem apresentada no relato. Esse distanciamento já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, sobre o narrador, e é resultado da relação do narrador com a personagem: o narrador-personagem, Dom Casmurro, como que observa a personagem, Bentinho em cena. Não é somente a não-correspondência entre o nome da personagem e o do narrador que estabelece o distanciamento. A demonstração maior se desvenda na permanência do narrador atuando, majoritariamente, na função exegética: o que revela seu afastamento dos atos das personagens da história. Quando se chega ao final do segundo capítulo, o narrador antecede o movimento que gerará a narrativa da história, apresentada nos capítulos posteriores: “[...] comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu.” (cap. II - p. 811). Assim, quando o terceiro capítulo se inicia sem a presença manifesta do narrador, a adequação dessa presença já tinha sido feita, anteriormente, no capítulo segundo, quando o narrador declara que o discurso que se segue provém da sua ação de evocar.

Segundo Todorov (1970, p. 154), o uso do imperfeito<sup>139</sup> é uma forma de dissociar o narrador da figura da personagem, já que esse tempo “introduz uma distância entre a

<sup>137</sup> Monteiro (1997, p. 59): “Assim, estas duas primeiras cenas, cujos prólogos são “Do título” e “Do livro”, portanto metalingüísticas, constituem-se no carro-chefe da narrativa, comandado por um narrador que, além de protagonista, é autor”.

<sup>138</sup> Monteiro (1997, p. 96) questiona a possibilidade de dissociar completamente Dom Casmurro de Bentinho, tendo em vista que, o livro tomado com o nome do primeiro, *Dom Casmurro*, conflui as duas pessoas dentro do objeto estético: “Ainda que Bentinho esteja dentro de Dom Casmurro, “como a fruta dentro da casca” (cap. CXLVIII), qualquer técnica que empregarmos para separar um do outro será malfadada, pois é imputado ao sintagma nominal – Dom Casmurro – não somente o homem, mas, substancialmente, o livro”.

<sup>139</sup> Pouillon (1974, p. 115) declara que “o verdadeiro sentido romanesco do imperfeito: não se trata de um sentido temporal mas, por assim dizer, de um sentido espacial; ele nos distancia do que estamos olhando. Não quer isto dizer que a ação esteja passada, pois o que se pretende é, pelo contrário, fazer-nos assistir à mesma: significa que ela está diante de nós, à distância, sendo justamente por isto que podemos presenciá-la”.

personagem e o narrador, de modo que não conhecemos a posição deste último”. Dessa forma, no início do terceiro capítulo: “IA A ENTRAR na sala de visitas...” (cap. III - p. 811), com o uso do imperfeito, percebe-se a presença não apenas da personagem, mas também a do narrador. Este último não se manifesta concretamente na cena; contudo, dado o enquadramento anteriormente construído pelo narrador, sua presença notória inviabiliza creditar a narração à personagem Bentinho. No prosseguimento do terceiro capítulo, ocorre, também, o uso do pretérito perfeito que, segundo Pouillon (1974), caracteriza a narrativa “por detrás”, como as memórias. Esse intercâmbio entre o imperfeito e o perfeito é uma maneira de aproximação e distanciamento da ação, o que pode gerar dúvidas múltiplas em relação a quem está narrando, porque o uso do imperfeito eclipsa o lugar do narrador em relação à ação, sem desvinculá-lo desse espaço, enquanto o pretérito perfeito produz a disjunção entre os dois espaços ou o afastamento entre as duas pessoas.

### **3.2 A voz poética de Dom Casmurro**

O objetivo desta pesquisa é perceber como o narrador Dom Casmurro tem autonomia sobre o relato que também escreve. No escopo de destacar o controle que Dom Casmurro tem sobre o relato ou sobre o livro que escreve, sublinham-se, aqui, laivos de sua presença nos seus muitos comentários sobre a estruturação da obra, em vários momentos da narrativa, como, por exemplo: na divisão de capítulos, na disposição destes, ou, em grande parte, quando discursa sobre o conteúdo do narrado. Para deslindar esse controle, tomam-se, como exemplos, alguns desses momentos. No final do capítulo VIII, o narrador, antecipando o axioma de sua história – “[a] vida é uma ópera” –, propõe-se a explicar, no capítulo posterior, essa teoria do velho tenor italiano Marcolini: “E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo” (cap. VIII - p. 817). Aqui, o narrador demonstra como estrutura os capítulos de seu livro. A relação entre a história que escreve e o aspecto poético também fica patente quando, no capítulo X, o narrador-personagem diz, ainda sobre a teoria de Marcolini, que: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (cap. X - p. 819). Esse é um dos pontos cruciais na perspectiva poética do relato do narrador-personagem. Essa teoria, advinda da narrativa de Marcolini, perpassa a organização do relato realizado pelo narrador-personagem, na interpretação dos fatos pretéritos da vida do herói Bentinho. Assim, o narrador garante à

verossimilhança o estatuto de verdade; ou seja, a dúvida se torna a certeza, o argumento verossímil, articulado de maneira ardilosa, pode ser tomado como verdade.

Continuando essa busca pela presença do narrador-autor no texto, observa-se que, no capítulo XXV, há um fato muito interessante que acentua o controle direto de Dom Casmurro sobre a narrativa. Depois que Bentinho conta a José Dias o seu descontentamento em ser padre, o narrador-escritor manifesta-se, no texto, explicando a diferença entre o relato escrito em seu livro e o acontecimento pretérito: “Todo esse discurso não me saiu assim, de vez, enfiado naturalmente, peremptório, como pode parecer do texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida” (cap. XXV - p. 835). A reformulação do relato que o narrador-autor promove é desvendada, de maneira explícita, nesse segmento da narrativa. Esse controle suplanta a reformulação apenas no momento de transposição da história (outrora vivida) para o registro escrito, já que, em outro momento, o narrador-escritor diz que mesmo aquilo que já foi registrado pode, posteriormente, ser alterado: “Talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica” (cap. LI – p. 862). Esse apreço pelo primor do texto, com a possibilidade de correções posteriores, atravessa o texto e chega ao leitor, que pode, também, contribuir com sugestões para futuras mudanças: “Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que o emende na segunda edição; nada há mais feio que dar pernas longuíssimas a idéias brevíssimas” (cap. LXVII – p. 880). Conclui-se, com mais um último exemplo (que já foi mencionado no primeiro capítulo, sobre o narrador), esse controle que Dom Casmurro exerce sobre o relato. O narrador-autor diz que o livro que escreve chegara à metade: “[...] com o melhor da narração por dizer” (cap. XCVII – p. 905). A capacidade de Dom Casmurro de prever o espaço de escrita demonstra seu empenho com uma formatação específica do livro que escreve. Essa presença do narrador-autor no texto não se esgota nesses exemplos. Por meio desses, porém, objetiva-se sublinhar a ciência de Dom Casmurro do seu trabalho de escritor, na tarefa de urdir a história que conta. Assim, percebe-se sua preocupação em relação à disposição da história e, também, com a formatação do livro que escreve.

Esses exemplos são importantes para a visualização do aspecto estético da escrita de Dom Casmurro. Como anteriormente formulado, é a disjunção entre a personagem Bentinho e o narrador-autor e também personagem Dom Casmurro que viabiliza essa escrita estética. O conceito *exotopia*, desenvolvido por Bakhtin,<sup>140</sup> toma como pressuposto essa

---

<sup>140</sup> A pesquisa sobre o conceito de *exotopia* inicia o trabalho com o conjunto de textos que se reúnem em “O autor e o herói” (BAKHTIN, 1992), passando outros escritos de Bakhtin que também dialogam com esse

distância entre o autor do relato e a personagem nele presente. Bakhtin, discutindo a autobiografia, afirma que todo diálogo consigo mesmo é fingido, o que já foi desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho. A distância é o prerequisite para que se possa enxergar o objeto em seu *todo*. Dessa forma, o primeiro passo, aqui, é compreender essa relação entre o autor e a personagem, ou os lugares ocupados na obra por esses dois sujeitos, para posteriormente, perceber como essa distância se comporta na autobiografia. Bakhtin defende que o autor está na obra: “por inteiro no produto criado” (1992, p. 27). É esse autor que lhe interessa, quando analisa o texto, porque faz parte do conjunto da obra. A visualização dessa presença se faz sentir, mais acentuadamente, na forma de apresentação do texto ou na estrutura de organização dos componentes da obra. Assim, o autor se apresenta como o responsável pelo controle dos outros elementos do texto. O grau desse controle dependerá do momento teórico de Bakhtin, já que de uma relação vertical entre o autor e o herói, o chamado *monologismo*, o teórico se distancia, posteriormente, passando a defender a relação horizontal, ou o *dialogismo* entre esses dois sujeitos. Em seus últimos escritos, todavia, Bakhtin procura conciliar essas duas perspectivas defendendo a impossibilidade de se igualar o autor à personagem, dadas as funções específicas de cada um destes. Disso nasce a visão de uma horizontalidade, mas que, ao mesmo tempo, é também regida pela presença do autor como instância organizadora.

### **3.3 A exotopia de Bakhtin em *Dom Casmurro***

Neste trabalho, busca-se, como base teórica para a discussão do romance *Dom Casmurro*, o conceito bakhtiniano de *exotopia*, formulado em seu primeiro momento; ou seja, quando percebia a postura vertical do autor em relação à personagem. A *exotopia* é um conceito importante, aqui, porque injeta o elemento teórico que sustenta a defesa da distância em níveis de função, entre o narrador-autor Dom Casmurro e a personagem Bentinho. O outro polo dessa questão é o monologismo, que não pode ser sustentado no romance, dado que, as frestas do discurso do narrador-autor favorecem a presença das personagens, bem como do autor-editor. Não seria lógico defender o monologismo, devido ao fato de as pesquisas sobre a obra machadiana se avultarem em estreita relação com a apropriação do pensamento

---

conceito. É interessante que o núcleo central do conceito – a separação entre o autor e o herói – permanece nas futuras discussões do teórico, mesmo quando contrapõe o monologismo ao dialogismo.

bakhtiniano,<sup>141</sup> principalmente no que tange à discussão do dialogismo e da polifonia. Dessa forma, os tópicos que representam o segundo momento da obra de Bakhtin foram os responsáveis por alavancar os estudos da *performance* do narrador e das outras vozes que impregnam essa voz central na obra machadiana.

Com isso, o que aqui se almeja é, em primeiro lugar, dar ênfase ao lugar do narrador-autor, Dom Casmurro, no romance. Essa postura não seria desvinculada das questões correntemente levantadas pela fortuna crítica machadiana, já que o lugar do narrador chega, em alguns estudos, a ser defendido como a peça central da obra de Machado. O objetivo da ênfase aqui concedida ao narrador é desvencilhar Dom Casmurro (como narrador) do herói do romance, Bentinho. A partir disto, focalizar esses dois espaços como funções que ora são assumidas pelo narrador-autor Dom Casmurro, mas que a estrutura do romance resguarda a Bentinho apenas a função de personagem. Assim, o conceito *exotopia* é importante, porque estabelece os lugares específicos do autor e da personagem (Bentinho) e, de certa forma, sumariza o domínio que o primeiro tenta exercer sobre o segundo, buscando dar relevo apenas à sua voz. Quando Todorov, na introdução à versão francesa da obra *Estética da criação verbal*, defende os três momentos da teoria bakhtiniana, a relação do autor com a personagem na última fase representa um ecletismo dos dois momentos anteriores. Assim, perceber a exotopia juntamente com o dialogismo e a polifonia não é uma contradição ao percurso do pensamento do teórico, ao contrário, é sim, um diálogo com o movimento de suas ideias.

A discussão em torno do conceito *exotopia* é importante, para que se descubram os dois pontos, aqui, essenciais do pensamento bakhtiniano. O primeiro é que, independentemente de quaisquer outras funções (ou lugar) dada ao autor, este permanece separado do herói; o segundo é que o autor pode estar localizado em diferentes espaços, em relação ao herói: ao lado, acima ou, interagindo por meio desses dois movimentos. Assim, para a realização do acontecimento estético, o primordial, primeiramente, é visualizar a disjunção desses dois sujeitos ou a especificidade de suas funções. Disso depende o texto, dito estético, já que Bakhtin chega a afirmar que:

A forma biográfica é a forma mais “realista”, pois é nela que de fato transparecem menos as modalidades de acabamento, a atividade transfiguradora do autor, a posição que, no plano dos valores, situa-o fora do herói – limitando-se a exotopia a ser quase que só espaço-temporal; não existe uma fronteira nítida para delimitar um

---

<sup>141</sup> Rego (1989, p. 4) sublinha como a fortuna crítica de Machado acede ao legado de Bakhtin. Rego enceta outro caminho, no tocante ao estudo do conceito de *sátira menipéica*, o que se mostra, segundo esse crítico, como pressuposto para o entendimento da obra machadiana.

caráter; não há uma ficção romanesca marcada por sua conclusão e pela tensão que exerce.<sup>142</sup>

No caso do romance *Dom Casmurro*, a atitude do narrador-personagem de escrever o seu relato confere um tom diferencial a essa narrativa biográfica, porque a nuance de realidade perde o seu vínculo direto com o texto, devido ao apelo do narrador-autor para o aspecto da construção do relato. Em outras palavras: esse ato voluntário de Dom Casmurro de registrar o vivido concede um teor mais estético à narrativa de sua vida. Assim, o que aqui se acentua, quanto aos apontamentos bakhtinianos, é que o aspecto estético depende de um distanciamento entre o autor e o herói da narrativa. Bakhtin discute, nesse mesmo texto, alguns pontos importantes sobre a autobiografia e os meios de esta alcançar o estatuto estético ou de subverter, em certa medida, esse aspecto realista: o que será seguidamente discutido, relativamente à relação entre o autor e o herói nesse contexto estético.

Um dos primeiros pontos tocados por Bakhtin para defender a *exotopia* é que o herói se apresenta como “um todo” concluído dentro da obra. O movimento de criação, segundo Bakhtin, instaura uma relação tensa entre o autor e a personagem. O autor luta por se desprender do herói ou por constituir este último com elementos que o diferenciam de sua pessoa que cria. Assim, no momento de criação, tem-se uma conjunção autor e personagem; aquele como a fonte<sup>143</sup> do herói da obra. Após a conclusão do objeto estético, o autor permanece como detentor da forma estética do texto e a personagem envolta nessa forma ou circunscrita nos domínios do todo artístico. Assim, o autor exerce domínio sobre seu objeto criado, representando a força (forma) que conclui a personagem.

É interessante sublinhar que a personagem não é um ser acabado na história da qual faz parte. Nesta, ela se encontra sempre aberta ao envolvimento com as outras personagens e com a relação potencial consigo mesma. A respeito disso, Bakhtin propõe que “um ser acabado não vive” é a inconclusividade da personagem,<sup>144</sup> que a faz interagir no mundo da obra. Na relação vertical do autor com a personagem, esta última encontra-se dominada pela perspectiva do autor, devido à sua função de objeto criado, mas, ao mesmo

<sup>142</sup> Bakhtin. O autor e o herói. *Estética da criação verbal*. p. 166.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 27: “[...] o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma; em outras palavras, ele só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato”.

<sup>144</sup> Bakhtin (O autor e o herói. *Estética da criação verbal*. p. 26) procura elucidar essa relação entre o autor e a personagem: “[o] autor não encontra uma visão do herói que se assinale de imediato por um princípio criador e escape ao aleatório, uma reação que se assinale de imediato por um princípio produtivo; e não é a partir de uma relação de valores, de imediato unificada, que o herói se organizará em um todo: o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário”.

tempo, independente, no plano desse mundo criado, para se mover em interação com os outros elementos da história. Dessa forma, o diferencial entre o autor e a personagem está no *excedente* de conhecimento que o primeiro detém a respeito do segundo. Bakhtin declara que esse grau maior de ciência é o responsável pelo acabamento do “todo da obra”.

Decerto, quando se intenciona divisar esses dois lugares: do autor e da personagem, ou encontrar o autor nesse ambiente da obra, é necessário percorrer o acabamento da obra, conforme bem preconiza Bakhtin:

Para encontrar o autor assim entendido numa dada obra, cumprirá separar tudo quanto serve para o acabamento do herói e do acontecimento que sua vida constitui e que é, por princípio, transcendente à consciência do herói, e, a partir daí, determinar o princípio de unidade da tensão criadora aplicada; o depositário vivo dessa unidade que fundamenta o acabamento é o autor, em oposição ao herói que, por sua vez, é o depositário da unidade que fundamenta o acontecimento aberto, que não pode ser acabado por dentro, constituído pela vida.<sup>145</sup>

Como se explicitou anteriormente, no mundo da obra, a personagem age com toda liberdade, apresentando-se em ação dentro desse espaço, imersa em um acontecimento aberto. O autor conflui esse mundo em que se encontra a personagem, estabelecendo a sua presença por meio do *excedente* que escapa à ciência da personagem. Este ponto é importante, já que em *Dom Casmurro* é possível enxergar também a presença do autor-editor acima do narrador-autor, nas frestas que o discurso deste último enseja. No plano do narrador-autor, como redator de sua história, estabelecem-se jogos múltiplos entre a história de sua vida e o seu discurso ou os comentários críticos desse narrador-autor a respeito da história que conta. Esse aspecto judicativo desse autor repercute no seu *excedente* em relação à personagem Bentinho.

Estabelecidos os parâmetros para o pensamento exotópico, intenciona-se, agora, um tratamento específico do termo. Com esse objetivo, retoma-se a proposição de Bakhtin: “um ser acabado não vive”. Nesta perspectiva, para o autor da obra, a personagem encontra-se concluída, posto que está envolta por seu discurso. A distância entre essas duas pessoas se apresenta como o teor do conceito: *exotopia*. Neste, o acontecimento estético somente se formaliza quando envolto em um “todo concluído” e a distância é que promove a circunscrição da personagem e do acontecimento em um “todo significante”. Assim, para se concretizar o objeto estético, é necessária essa visão do *todo*, o que ocorre apenas quando há distanciamento desse objeto. Dessa forma, o prerequisite para o acontecimento estético é a separação do autor da personagem: o que assegura ao primeiro o *excedente*, em relação à visão que o segundo possui a respeito de sua vida. Bakhtin desenvolve essas ideias tomando

<sup>145</sup> Bakhtin. O autor e o herói. *Estética da criação verbal*. p. 34.

como base a relação do homem com os outros sujeitos e com o mundo, conforme se atesta no trecho a seguir:

[...] Na vida, o que nos interessa não é o todo do homem, mas os atos isolados com os quais nos confrontamos e que, de uma maneira ou de outra, nos dizem respeito. E, como veremos mais adiante, é ainda em nós mesmos que somos menos aptos para perceber o todo da nossa pessoa. Na obra de arte, em compensação, na base das reações de um autor às manifestações isoladas do herói, haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo. Essa reação a um todo é precisamente específica da reação estética que reúne o que a postura ético-cognitiva determina e julga e lhe assegura o acabamento em forma de um todo concreto-visual que é também um todo significante.<sup>146</sup>

Assim, percebe-se a impossibilidade de o homem visualizar-se como um todo concluído. Essa postura somente é possível em relação ao outro. Tendo em vista que o objeto estético necessita ser organizado em um todo significante, o distanciamento é pressuposto para essa concretização. O autor, em estreita relação com a personagem, luta para que esta se torne autônoma e, assim, se distancie de sua pessoa, tornando-se um objeto estético. A exotopia, então, caracteriza-se por esse ato de reunir, em um *todo*, o todo disperso do herói na história.

### 3.4 O discurso autobiográfico segundo Bakhtin

Prosseguindo nesta discussão, é necessário discutir a exotopia nos discursos autobiográficos. Bakhtin, como já foi citado, percebe, aí, um grau maior de realismo e, conseqüentemente a presença da exotopia em menor escala. Anteriormente ao que acima foi citado a respeito da biografia, esse teórico assevera que o autor autobiográfico “deve tornar-se outro relativamente a si mesmo” (1992, p. 35); ou restabelecer os pressupostos da exotopia: o distanciamento entre o autor e a personagem. Reunir o herói em um *todo*, quando a escrita é autobiográfica, torna-se uma tarefa mais árdua, segundo Bakhtin. Isto porque a exotopia demanda uma atividade mais incisiva no sentido desvencilhar a personagem do autor. No primeiro capítulo sobre o narrador, deste trabalho, já foram delineados alguns pressupostos que asseguram essa dualidade entre essas duas pessoas fictícias. Entre esses, o pensamento de Bakhtin de que o autor e o herói não se fundem, nesse tipo de escrita, porque aquele que conta administra a distância entre si e o herói: “[...] Não sou o herói da minha própria vida” (BAKHTIN, 1992, p. 127). A necessidade de acabamento é pressuposto para que se consiga

<sup>146</sup> Bakhtin. O autor e o herói. *Estética da criação verbal*. p. 26.

circundar o objeto do relato. Dessa forma, o autor, como promotor desse relato, necessita percorrer os limites da história do herói ou envolvê-la dentro de suas próprias fronteiras. Assim, o autor não pode circundar sua própria história, já que esta se encontra em processo, em constante devir. Instaure-se, então, a necessidade de se dividir a história do autor da história do herói, sendo que somente esta última pode ser esteticamente concretizada. Isto, devido à distância em que o autor se coloca em relação ao que será relatado. Como se deslinda no capítulo primeiro desta dissertação, as narrativas autodiegéticas projetam, automaticamente, essa distância entre o narrador e a história narrada: há um efeito pretérito entre o locutor e o relato. A diferença entre essa visão e o que Bakhtin propõe é que, segundo esse teórico, há, além de um distanciamento temporal e espacial, também um distanciamento entre as pessoas ficcionais: entre aquele que constrói o relato e a personagem desse relato. Assim, Bakhtin aduz o conceito de exotopia, tomando como base a distância atestada em narrativas heterodiegéticas e em narrativas autodiegéticas.

Bakhtin coteja a relação do homem com a vida (*ou com o homem*), com a relação do autor com o herói. Na vida, a preocupação do homem é com o sentido de suas ações, e não com o seu aspecto estético (de acabamento). Dessa forma, é somente com relação ao outro que se torna possível processar uma totalidade significativa, e não consigo mesmo. Bakhtin afirma que “para viver minha sensação, devo torná-la objeto especial de minha atividade” (1992, p. 127). Esse é o escopo da autobiografia: transformar o vivido em um objeto manuseável, em um *todo* significativo. Ao contrário da vivência, que pressupõe uma relação direta com o sentido e com o objeto, o estético demanda o abandono dos “limites de minha tensão interna”; ou seja, devo “situar-me fora dela.” (1992, p. 130). É necessário deixar uma atitude passiva para se alcançar o “ponto de vista formal”, por meio de uma atitude ativa sobre o *todo* do objeto. A partir desse *todo* é possível urdir o objeto estético, reorganizando os seus elementos constituintes.

O caráter estético nasce, então, desse distanciamento do objeto: com o herói como o “portador da unidade da vida” e o autor como o “portador da unidade da forma” (1992, p. 178). Bakhtin percebe que, na biografia, o princípio da alteridade do herói não se encontra explícito quando se observa apenas a atividade de resgate de um passado. O autor resgata sua função estética, porém, quando se torna “puro artista”: “quando já rompeu seu laço congênito com o herói, quando se tornou céptico ante a vida do herói” (1992, p. 180). É essa postura crítica que assegura a distância entre essas duas pessoas ficcionais. Dessa forma, Bakhtin elucida o teor estético das narrativas biográficas, mas, ainda assim, não facilita a análise, posto que declara que: “a biografia não oferece o todo do herói, pois este não pode ser

acabado no âmbito dos valores biográficos” (*idem*); ou seja, o vínculo entre essas duas pessoas não é totalmente rompido, mesmo enfatizando-se a postura crítica do autor sobre a personagem. No prosseguimento de análise do romance *Dom Casmurro*, sublinha-se esse embate do autor Dom Casmurro com a personagem Bentinho, com o objetivo de consolidar o teor estético da narrativa que o primeiro escreve.

Como foi adiantado, Bakhtin, posteriormente,<sup>147</sup> em seus últimos escritos, permanece fiel ao pensamento exotópico. A diferença que se faz sentir é que, nessa terceira fase, o teórico redefine as funções: do autor na obra e do autor real. O autor e a personagem, dentro da obra, encontram-se em um mesmo plano, o que favorece o dialogismo. A função do autor real como organizador da unidade da obra garante o aspecto de uma horizontalidade assistida desse autor em relação à personagem. Nesses últimos escritos, Bakhtin ainda discute a possibilidade de o homem encontrar-se consigo mesmo, ou coincidir consigo mesmo, como sujeito e objeto da análise. Assim, ele desenvolve essa questão:

Em outras palavras, o homem fica a sós consigo mesmo, isto é, solitário? Não será nesse ponto que se modifica radicalmente todo o acontecimento existencial para o homem? É efetivamente o que ocorre. Aqui surge algo absolutamente novo: um sobre-homem, um sobre-*eu*, ou seja, um juiz e testemunha de *todo* homem (de *todo eu*) e, por conseguinte, não mais um homem, um *eu*, e sim *o outro*. Minha própria refração no outro empírico pelo qual tenho de passar para desembocar no *eu-para-mim* (poderá ser solitário este *eu-para-mim*?). A absoluta liberdade desse *eu*. Mas esta liberdade não pode modificar a existência em sua materialidade (poderia, aliás, desejá-lo?), só pode modificar o *sentido* da existência (reconhecê-la, dar-lhe sua razão de ser, etc.). É a liberdade do juiz e testemunha. Ela expressa-se na *palavra*. A verdade, o direito seguramente não são propriedades da existência como tal, mas somente da existência conhecida e verbalizada.<sup>148</sup>

Essa citação é longa, mas mostra-se importante para o desenvolvimento da pesquisa, porque o embate do sujeito com o seu *eu*, com o seu *outro*, somente experimenta êxito no plano do discurso. Assim, a grande dificuldade que Bakhtin identificou para se alcançar o *todo* do herói na biografia mostra-se possível quando projetada pela palavra. O teórico defende que esse encontro do homem consigo mesmo (o desvencilhar do autor em relação à personagem, nos relatos autobiográficos) ocorre por meio de um embate contínuo, construído pelo discurso do autor.

<sup>147</sup> Bakhtin. “Apontamentos 1970-1971”. In: *Estética da criação verbal*.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 377.

### 3.5 Dom Casmurro *versus* Bentinho

Perseguir essa disjunção entre o autor Dom Casmurro e a personagem Bentinho, no romance *Dom Casmurro*, é o próximo passo da pesquisa. Como foi tratado no primeiro capítulo deste trabalho, o romance apresenta um narrador-personagem que inicia o relato – Dom Casmurro – e uma personagem da história que este relata – Bentinho –; ou seja, desde o início do romance, essa divisão é bem nítida. Ao contrário do que Dom Casmurro quer fazer crer, o seu nome não foi utilizado apenas a propósito da nomeação do livro que escreve. Percebe-se uma afinidade das pessoas, com quem ele se relaciona, com o nome Dom Casmurro. Assim, esse nome era correntemente utilizado em seu círculo de convívio, após o fim de seu casamento. O próprio Dom Casmurro sinaliza, em alguns pontos do romance, a mutação de Bentinho no crítico narrador-personagem Dom Casmurro. No capítulo LVI, Dom Casmurro relata o início de sua amizade com Escobar. Comparando a astúcia deste com a sua ingenuidade, Dom Casmurro conclui o capítulo dessa forma: “[...] Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...” (p. 868). Aqui, Dom Casmurro endossa a diferença entre si e a personagem Bentinho. A ingenuidade de Bentinho mostra-se responsável pelo seu infortúnio e, conseqüentemente, pelo fim de sua vida. Após o fim de seu casamento, surge a necessidade de uma mudança de postura da personagem. Visto de forma mais radical, há a morte da personagem Bentinho e o subsequente surgimento de uma nova pessoa: Dom Casmurro. O narrador-personagem pontua essa morte quando ocorre o embate de Bentinho com Capitu, no capítulo CXL: episódio em que “Bentinho” confronta Capitu a respeito da paternidade do filho e não volta atrás em relação à decisão tomada da necessidade imprescindível da separação do casal. Assim o narrador-personagem esclarece a sua transformação:

[...] Contava com a minha debilidade ou com a própria incerteza em que eu podia estar da paternidade do outro, mas falhou tudo. Acaso haveria em mim um homem novo, um que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam? Nesse caso era um homem apenas encoberto. (cap. CXL – p. 938)

A discussão levantada pelo narrador-personagem neste trecho (se este novo homem já existia dentro do antigo) acompanha uma discussão poética de Machado a respeito

da existência da alma interior,<sup>149</sup> ou a relação do homem consigo mesmo. A fortuna crítica de Machado discutiu essa questão do romance com base no questionamento que Dom Casmurro levanta em relação a Capitu: “[...] O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (cap. CXLVIII – p. 944). Da mesma maneira que Dom Casmurro percebe uma possível dualidade na pessoa de Capitu, Bentinho é, por muitos, visto dessa mesma maneira. O que é invariável, nos dois casos – o primeiro aceitando a transformação do indivíduo e, o segundo, apenas a manifestação de uma personalidade anteriormente eclipsada – é a revelação de um novo indivíduo no fim do processo. No romance *Dom Casmurro*, percebe-se que, em relação à manifestação de Dom Casmurro, ao final da história, como narrador-personagem, há a substituição do protagonista Bentinho pela manifestação desse narrador; ou seja, Bentinho é ultrapassado (em relação às suas crenças e ideologias) com a entrada do narrador-personagem em cena. Assim, o “novo homem”, presente na citação do trecho acima, vem substituir o antigo, dada a inépcia deste para conduzir, satisfatoriamente, a sua relação com as demais personagens.

A partir disso conclui-se que a personagem central se manifesta como Bentinho, convertendo-se, posteriormente, em Dom Casmurro; ou seja, a inépcia de Bentinho impede que ele consiga se projetar criticamente, com respeito à sua vida, ao contrário de Capitu e Escobar, que, a todo o momento, realizavam esse movimento de reflexão. Assim, aqui se defende que Dom Casmurro nasce, ou se manifesta, com o objetivo de substituir o ingênuo Bentinho. É possível (como foi correntemente sinalizado por muitos críticos) que Bentinho já tivesse em si alguns atributos da personalidade casmurra. Essas facetas, porém, apenas embasam a mudança que ocorre posteriormente, quando Bentinho se percebe “enganado” por todos aqueles que fizeram parte integrante de sua vida. Há, então, uma transformação na personalidade de Bentinho. Para sublinhar essa mudança, faz-se necessário visualizar a

---

<sup>149</sup> Pode-se, aqui, recuperar a discussão machadiana sobre a alma interior. O conto “O espelho” (ASSIS, 1997) é magistral para exemplificar essa discussão: o protagonista, Jacobina, defende que os homens têm duas almas, uma exterior e outra interior. A alma exterior pode se metamorfosear em múltiplas manifestações; por outro lado, a interior constitui o ser enquanto tal. A dependência que o indivíduo tem de sua “máscara social”, a alma exterior, nos romances de Machado, faz com que alguns críticos defendam que o autor não acredite na possibilidade de o homem revelar, integralmente, a sua individualidade: a sua verdadeira natureza, a alma interior. Assim, não há a possibilidade de se desarraigar o homem interior, para uma relação direta e independente com o mundo. Essa discussão, em Machado, pode ser conjugada com a divisão bakhtiniana entre corpo interior e corpo exterior. O corpo interior representa o próprio indivíduo e, o exterior, a visão que tenho do outro. Dessa forma, o indivíduo é, ao mesmo tempo, corpo exterior, na perspectiva do outro, e interior, na sua própria perspectiva. Diferentemente de Machado, em Bakhtin há uma interlocução permanente entre esses dois sujeitos, já que corpo exterior (ou o outro) influencia a relação que o homem tem consigo mesmo: é através dele que construo a mim mesmo. Assim, o corpo interior se constitui com base no outro e se manifesta em corpo exterior para o outro, influenciando esse outro, como corpo exterior.

postura de Bentinho *versus* a de seus comparsas, em relação à posterior postura de Dom Casmurro.

### 3.6 Bentinho *versus* Capitu

O narrador-personagem Dom Casmurro relata, de maneira recalcitrante, a imperícia de Bentinho no tratamento com os demais personagens, bem como com os sentimentos envolvidos nessa relação. A ingenuidade de Bentinho é sempre acentuada, quando comparada com a postura crítica de Capitu e a de Escobar. Em relação a Capitu, em várias partes do relato o narrador põe em relevo a destreza com que esta procura solucionar os dilemas em que os dois se encontram envolvidos. A maneira como Dom Casmurro enfatiza essa eficácia de Capitu é vista, pelos críticos, como uma forma de aprimorar o discurso do narrador,<sup>150</sup> que visa culpar a personagem. Essas qualidades da personagem, porém, não podem ser tratadas apenas como uma artimanha do discurso narrativo, já que, aceitando-se esse posicionamento, perde-se muito do conteúdo da história das personagens. Não descartando as intenções do narrador, uma coisa é certa: Capitu tinha uma mestria no relacionamento com as pessoas. Bentinho admirava essa qualidade e se sentia, muitas vezes, inferiorizado, quando comparado com sua amada. Dom Casmurro chega a dizer que Capitu era “mais mulher do que ele era homem”, devido a esse poder de autocontrole que ela tinha nas mais diversas situações. Enquanto Capitu refletia, Bentinho passava seu tempo em devaneios múltiplos. A diferença de postura entre os dois era patente, mesmo para Bentinho: “[...] Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava de veras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascada. Era pouco, mas distraía-me da aflição” (cap. XLII - p. 855). Outro episódio que evidencia, mais acentuadamente, esse paralelo entre os dois é quando Bentinho planeja recorrer ao Imperador, para que este interviesse, junto à sua mãe, visando convencê-la a não o mandar para o seminário. Capitu descarta completamente esse artifício e, racionalmente, volta à sua primeira manobra: buscar a ajuda de José Dias, o mesmo que primeiramente lembrou a D. Glória a promessa por cumprir. Capitu sabia que, se conseguisse a ajuda de José Dias, ao mesmo tempo em que eliminava o seu oponente, conseguiria também um forte aliado para seus projetos futuros.

---

<sup>150</sup> Schwarz (1997, p. 16), escreve que “[...] está fora de dúvida que Bento escreve e arranja a sua história com a finalidade de condenar a mulher. Não está nela, mas no marido, o enigma cuja decifração importa”.

Conforme já se expôs anteriormente, não se quer, aqui, comungar a visão defendida pelo narrador a respeito de Capitu. Ao contrário, busca-se rever essa artimanha da protagonista com outro olhar, sobre outra perspectiva. Assim, não se pode negar a perícia com que essa personagem se relacionava com a vida, o que se confirma no seu projeto de casamento com seu amigo Bentinho. O texto oferece vários pontos que confirmam esse projeto de Capitu, tais como: a preocupação com a ida do amigo para o seminário, as promessas feitas entre eles (ao contrário do que Bentinho propôs: que os dois se casassem apenas se fosse entre si, Capitu propõe que os dois prometessem que, de fato, se casariam), o cultivo da amizade com D. Glória, no período de ausência de Bentinho, entre outros. Capitu confessa a Bentinho, posteriormente ao casamento, o seu empenho nesse projeto: “[...] Então eu esperei tantos anos para aborrecer-me em sete dias?” (cap. CII - p. 909). A análise que Dom Casmurro realiza desses atos de Capitu tem como objetivo relacioná-los com a capacidade de enganar, de dissimulação:<sup>151</sup> ingredientes que poderiam facilitar a confirmação do adultério. Dessa forma, as qualidades percebidas por Bentinho em Capitu são desconstruídas, posteriormente, pelo discurso do narrador Dom Casmurro. Apesar de que, ao mesmo tempo em que Bentinho admirava essa capacidade de Capitu, em certos momentos ele também se sentia inferiorizado, diante da postura de Capitu. Na verdade, havia um abismo entre o agir de Bentinho e o de Capitu. Enquanto a personagem refletia, por muito tempo, antes de ordenar as suas decisões, Bentinho, que não tinha essa capacidade, era facilmente arredado para o plano da imaginação. A diferença entre os dois, bem como a de Bentinho com relação a Escobar, era que Bentinho se mostrava uma pessoa ingênua, que não conseguia fazer um movimento crítico sobre sua própria vida. Quando Bentinho se desloca da realidade vivida, é para ingressar em um movimento de elucubração.

A capacidade imaginativa de Bentinho é herdada por Dom Casmurro, já que esta se apresenta não somente na história do protagonista, mas também nas análises do narrador a respeito de sua escrita e da relação desta com o leitor. Esse movimento é patenteado com o uso acentuado de metáforas<sup>152</sup> que buscam prever ou condicionar a recepção da história narrada. Dom Casmurro busca narrar as suas memórias; todavia, há frestas que inviabilizam que o discurso seja tomado como integralmente verdadeiro. A encenação de uma conversa

<sup>151</sup> Gledson (1991, p.75) escreve: “[...] Capitu deseja atrair Bento, mas sem necessariamente se comprometer. Certo, não quer que ele faça mau juízo dela, o que só levaria ao desprezo. Ela precisa dominá-lo e manipulá-lo, e afinal é esse imperativo que acaba por criar a desconfiança e o ciúme que destroem o casamento”.

<sup>152</sup> Castro (1977, p. 09): “[...] A escolha da palavra “pelo significado”, variável e associado, leva-nos a considerar um aspecto importante na literatura de todos os tempos. É a renovação que o bom escritor faz de giros, frases feitas, lugares-comuns, metáforas desgastadas, enfraquecidas. E nesse ponto, **Machado** supera toda e qualquer expectativa, tornando-as produtivas na sua narrativa”.

que ele tem com os vermes, no capítulo XVII, pode exemplificar esse apelo do texto ao teor alegórico. A grande metáfora do livro que Dom Casmurro escreve mostra-se como um significativo exemplo dessa postura do narrador: “A vida é uma ópera e uma grande ópera” (cap. IX - p.817). A associação entre sua história, que tinha apelos de verdade,<sup>153</sup> e uma obra poética – aqui representada pela ópera –, elucida como os espaços entre a realidade e a formulação dessa realidade se tocam com tamanha proximidade no texto. Dom casmurro se preocupava em conciliar esses dois polos: a verdade dita vivida e a formalização dessa verdade. O narrador oblitera os limites entre esses dois espaços, o que, posteriormente, implica a tarefa insistente de relembrar ao leitor que seu texto retrata uma verdade vivida: as memórias.<sup>154</sup>

No final do romance, há passagens interessantes que atestam esse posicionamento. No momento em que “Bentinho” resolve se matar, na noite desse mesmo dia, após adquirir a substância para esse fim e ir se despedir de sua mãe, dirige-se ao teatro, onde se representava *Otelo*, de Shakespeare. A leitura que “Bentinho” faz da peça, associando-a ao drama vivido por ele, agrega elementos trágicos<sup>155</sup> à sua história. Esse intrincado entre o vivido e elementos poéticos (estes como marcas do uso recorrente de metáforas literárias) continua no prosseguimento de seu projeto de suicídio. “Bentinho”, quando chega à sua casa, depois de escrever as cartas de despedida, lembra-se do suicídio de Catão, que, “antes de se matar, leu e releu um livro de Platão” (cap. CXXXVI - p.935). Não querendo apenas imitar, “Bentinho” justifica-se dizendo que buscava, nesse ato, a coragem necessária para concluir seu plano. Assim, ele recorre a um tomo de Plutarco, já que não possuía ali um de Platão. O espetáculo assistido na véspera continuava povoando a mente de “Bentinho”, o que gerava um diálogo alucinante entre realidade e possibilidade. A relação entre esses dois lugares se problematiza com a entrada de Ezequiel no recinto e com a posterior tentativa de assassinato da criança. Não conseguindo concluir a tragédia, “Bentinho” declara, não sabendo da presença de Capitu, que Ezequiel não era seu filho. Essa confluência de situações-limites colore o texto de certa irrealidade. O narrador percebe esse risco e se justifica: “QUANDO LEVANTEI a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro...” (cap. CXXXVIII – p. 937).

<sup>153</sup> No cap. LVIII, como em vários outros pontos de seu livro, Dom Casmurro diz relatar apenas a verdade: “[...] sendo este livro a verdade pura...” (p. 870).

<sup>154</sup> Scarpelli (2008, p. 127), defendendo o teor ficcional no texto de Dom Casmurro, escreve que este: “[...] enquanto constrói suas memórias, está-se preparando para escrever “uma obra de maior tomo”. Quando inicia a escrita, quer resgatar a sua origem e relembrar os bons momentos do vivido. Todavia, o foco vai-se invertendo, e a abordagem caminha para outra direção”.

<sup>155</sup> Rego (1989, p. 182) associa a escrita do romance *Dom Casmurro* ao gênero tragédia, dando prosseguimento à tese de que a *sátira menipéia* está na base das obras *maduras* de Machado.

Esses exemplos demonstram como o discurso do narrador ou, mesmo, a disposição do texto, repercute um teor imaginativo, provindo de Dom Casmurro: o escritor do relato. No âmbito da história ou no plano de atuação de Bentinho, a imaginação também povoa os atos dessa personagem. Em vários momentos da trama, Bentinho mostra-se tolhido pela incapacidade de acompanhar o ritmo de Capitu. A superioridade dela é visualizada na sua capacidade de dominar as regras da sociedade, o que produz, em Bentinho, um desejo em sujeitá-la até mesmo mediante o uso da força.<sup>156</sup> A ingenuidade de Bentinho se mostra, desde o início do relato, como no caso da descoberta de seu amor por Capitu. Houve necessidade da denúncia de José Dias, para que os sentimentos de Bentinho se revelassem a ele próprio. Bentinho se descobre pela observação crítica de um terceiro, já que seus pensamentos facilmente migram para o campo da imaginação, impedindo-o de, criticamente, descobrir os segredos de seus dilemas. A super proteção de D. Glória sobre o filho era uma das causas da dependência de Bentinho do olhar externo. Bentinho era totalmente submisso aos desejos de sua mãe: “– Eu gosto do que mamãe quiser” (cap. XXI – p. 832). Capitu tinha ciência desse fato, o que demandou dela um plano que pudesse contornar essa situação. Assim, Bentinho, posteriormente, é livre do seminário graças à intervenção da amiga e, também, à de Escobar. Voltando ao enfoque do poder imaginativo de Bentinho, observa-se que, nos momentos em que o ciúme recobria a sua mente, a imaginação fluía contra ele mesmo, já que seus pensamentos urdiam histórias que comprometiam a integridade de Capitu. Bentinho era tão ingênuo que temia que seus pensamentos recônditos fossem descobertos por outrem. Assim, quando José Dias vai ao seminário, buscá-lo, devido à doença de D. Glória, Bentinho, no caminho para casa, pensa que, com a morte da mãe, findava-se o dever de prosseguir os estudos no seminário. Bentinho sente-se abjeto, desejoso de se punir pela ideia que veio lhe aturdir os pensamentos, resultado do medo que sentia da ciência que os outros poderiam ter desses pensamentos.

Continuando o confronto dessa postura de Bentinho com a de Capitu, percebe-se que esta não segue essas diretrizes elucubradoras. Capitu agia racionalmente, com “meios brandos”, para alcançar seus objetivos. O olhar para dentro de si, ou a atividade crítica de Capitu, é o que diferencia os dois adolescentes. Capitu realizava, recorrentemente, análise da situação e das pessoas nela envolvidas. Para isso, ela dispensava enorme interesse pelos

---

<sup>156</sup> Bentinho sempre perdia o duelo com Capitu. No cap. XLIV, Capitu mostra-se superior a Bentinho; sem dizer uma palavra sequer, agride-o e eles duelam, até que Bentinho se sente vencido. No cap. LXII, Bentinho diz sentir-se senhor de Capitu. No cap. LXXV, o ciúme de Bentinho faz com que ele deseje matar Capitu com as próprias mãos: “[...] A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...” (p. 886).

detalhes, o que, para outra pessoa, como Bentinho, poderia ser considerado um excesso. A lucidez da jovem era tamanha que ela conseguia domar os impulsos do próprio Bentinho, quando este pensava relatar os seus amores a Escobar, Capitu o impediu. Os objetivos da interdição poderiam ser inúmeros, o que pode levar a crer que o temor de Capitu era de que, se os segredos dos dois fossem revelados a qualquer outro, as artimanhas que ela empreendia seriam postas às claras. Isto poderia dificultar a sua atuação “aos saltinhos”, por vias “sinuosas”.

Capitu apresenta-se como essa personagem complexa, que é vista por uma conjunção de olhares, o que justifica a sua ambiguidade<sup>157</sup> na narrativa. O próprio narrador tem dificuldade para delimitar os seus contornos: “Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até à cabeça” (cap. LXXXIII – p. 892). Capitu demonstrava ter ciência desses seus encantos físicos, o que se percebe quando compara os seus braços com os de Sancha: ela sabia que prevalecia sobre sua amiga. Um dos pontos mais conflitantes dessa atuação equilibrada de Capitu é quando ela denuncia<sup>158</sup> a Bentinho a sua possível culpa: o adultério com Escobar. No capítulo CXXXI, Capitu, após, aproximadamente, nove meses da morte de Escobar, associa a expressão física que seu filho vinha adquirindo ao aspecto do finado. É a partir desse momento que Bentinho começa a duvidar da paternidade de Ezequiel. Assim, a crise por que passa Bentinho no velório de Escobar foi ocasionada apenas pelos seus frequentes arroubos de ciúme, devido ao olhar da esposa para o finado. Bentinho já tinha se esquecido esse olhar, quando Capitu lança-lhe essa dúvida. Ele vivia feliz, com sua esposa e filho, possivelmente até esquecido da trágica morte do amigo. O que faz Bentinho projetar a sua morte, desejar a de Capitu, e quase efetivar esses planos, assassinando Ezequiel, é essa denúncia de Capitu. Nesse episódio, mais uma vez, evidencia-se a ingenuidade de Bentinho, que não consegue enxergar com seus próprios olhos, necessitando sempre da conclusão de outrem sobre os fatos de sua própria vida. Assim, a vida de Bentinho começa, efetivamente, e termina, concretamente, após, respectivamente, a denúncia de José Dias e a de Capitu.

<sup>157</sup> Gledson (1991, p. 101) escreve: “[...] a ambiguidade está presente em todos os níveis do caráter de Capitu, quer nas ações e nas palavras, quer nos possíveis sentidos simbólicos que ela apresenta”.

<sup>158</sup> Gledson identifica esse passo ambíguo de Capitu já em *Machado de Assis: Impostura e realismo*, de 1991. Em *Por um novo Machado de Assis*, de 2006, o autor tenta compreender a postura da protagonista em dois vieses: “[...] quando é a primeira a notar a semelhança entre Ezequiel e Escobar, no capítulo 131, ela o faz para se precaver do inevitável, porque a verdade já não pode ser evitada, e conclui que é melhor ela mesma admitir as semelhanças para antecipar as acusações – ou porque é completamente inocente e nunca podia imaginar que Bento de fato pensasse que ele era filho de Escobar?” (p. 338).

### 3.7 Bentinho *versus* Escobar

Escobar, como Capitu, também tinha essa capacidade de se voltar para si mesmo: cogitando. A criticalidade dessas duas personagens põe em relevo a ingenuidade de Bentinho. Escobar é descrito como uma personagem de aspecto e caráter fugidio. A característica central da personagem era a sua capacidade de reflexão. É perceptível certa semelhança<sup>159</sup> entre a descrição de Capitu e a de Escobar. Este também se atentava para as minúcias dos fatos e acontecimentos narrados por Bentinho. Os pormenores tinham atrativo maior para a atenção do rapaz. Escobar também era disciplinado, sabia se corrigir dos defeitos que percebia em si mesmo. Ademais, era atento às mudanças comportamentais do amigo. Ele tinha uma maneira especial de inquirir Bentinho: “espetando-lhe com os olhos”. Assim, Escobar adentrava os recônditos do amigo e se punha a par de seus segredos, tornando-se, posteriormente, o intermediador das correspondências entre Bentinho e Capitu. Como foi anteriormente relatado, Escobar é um dos principais responsáveis pela liberação de Bentinho: o estratagema montado para livrar Bentinho do sacerdócio proveio da reflexão de Escobar. Disso, se pode concluir que as características de Escobar, percebidas pelo olhar do narrador, resumem-se nessa capacidade de inquirir e de estar sempre atento aos atos das pessoas; o que o assemelha à personalidade de Capitu.

No tocante ao que foi exposto, no confronto entre Bentinho e seus dois amigos, o que se ressalta é a ingenuidade do primeiro personagem. Quando Bentinho é confrontado com o seu duplo, com Dom Casmurro, as diferenças são ainda mais visíveis. Dom Casmurro, como o narrador da história, coloca-se sobre o todo do acontecimento, julgando os atos das personagens e, ironicamente, até os de Bentinho. Entre os dois, percebe-se um vácuo, há uma distância descomunal entre a ingenuidade de Bentinho e a criticalidade de Dom Casmurro.<sup>160</sup> Eles se apresentam como dois opostos que se repelem. Capitu e Escobar percorriam esses dois espaços (ingenuidade e criticalidade), sem estacionar em um lugar fixo. Nestes, observa-se o diálogo do ser consigo mesmo, por meio do movimento de reflexão. Bentinho, por outro lado, apresenta-se como um ser limitado: uno. Ele só consegue alcançar o patamar da reflexão suprimindo-se, metamorfoseando em Dom Casmurro. Aqui se defende que, a ambivalência entre estes “dois” personagens foi projetada com acuidade por Machado.

<sup>159</sup> Gledson (1991, p. 115): “[...] Enquanto personagem, pouco há para dizer sobre ele que já não tenha sido dito em outro contexto sobre Capitu: observamos repetidamente como são feitos um para o outro, segundo a retórica de Bento”.

<sup>160</sup> Schwarz (1997, p. 35) já sublinhara a dupla postura do narrador do romance: “[...] As duas fisionomias do narrador, tão discrepantes, têm de ser alimentadas por uma escrita sistematicamente equívoca, passível de ser lida como expressão viva de uma como de outra, do marido ingênuo e traído bem como do patriarca prepotente”.

Recorrendo aos dois romances anteriores<sup>161</sup> – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* – percebe-se que o “herói” do primeiro é um ser (narra como um “defunto autor”) altamente crítico e irônico sobre a sua vida já finda. O narrador, como em *Dom Casmurro*, também é autobiográfico, sendo, assim, o porta-voz de sua história. Brás Cubas narra, de forma despidorada, as suas aventuras. Apesar de a morte separá-lo do espaço da história, percebe-se que não há uma mudança<sup>162</sup> de perfil entre aquele que fala e a personagem da narrativa. Neste caso, observa-se o relato, genuinamente, em forma de memórias, já que, aqui, personagem e narrador representam uma só pessoa. Em *Quincas Borba*, observa-se outro polo da questão sendo tratada: o herói do romance, Rubião, apresenta-se como uma personagem ingênua, que se mostra incapaz de se julgar, para, assim, compreender como tem sido enganado pelos supostos amigos que o cercam. Essa ingenuidade do protagonista inviabilizou que o romance fosse construído em primeira pessoa: o narrador crítico machadiano não comungaria esse aspecto ingênuo do protagonista. Em *Dom Casmurro*, Machado aproxima as características de Rubião e Brás Cubas em, respectivamente, Bentinho e Dom Casmurro, formando “um ser” marcado pelo paradoxo. Esse esquema, aqui defendido, pode também viabilizar o rechaço, que aqui se adota, da possibilidade de Bentinho (personagem ingênuo) apresentar-se como voz narrativa no romance.

O narrador Dom Casmurro tem essa postura judicativa sobre o todo do relato. Como o defunto-narrador Brás Cubas, que pode se mover sobre o todo da história já finda, Dom Casmurro também se mostra fora da história que narra e, assim, capacitado a percorrer os seus limites. As reminiscências do narrador são recuperadas por meio de uma atividade crítica, de reformulação: “[...] Agora lembrava-me tudo o que então me pareceu nada” (cap. CXL – p. 939). Esse olhar o diferenciava de Bentinho que, apesar de conviver com um ciúme doentio, este apenas o levava a projetar histórias fantasiosas. Bentinho não conseguia conjecturar possibilidades, “enfiar os olhos para dentro de si”, como Capitu, Escobar e Ezequiel. As soluções para seus dilemas sempre são formuladas por outra pessoa. Quando Dom Casmurro nasce (ou surge), a sua posição contrária, visceralmente, a de Bentinho: são dois opostos, que não se relacionam. É necessário, porém, esclarecer esse termo: ingenuidade.

<sup>161</sup> Segundo Gledson (2006, p. 316), *Casa Velha* foi publicado, na revista *A Estação*, entre os anos de 1885 e 1886. Aceitando essa obra dentro do gênero romance, como propõe Gledson, ela precederia *Quincas Borba* (1891).

<sup>162</sup> Schwarz (2000, p. 61), analisando *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, defende que não há uma diferença de postura entre a personagem Brás Cubas e o defunto-autor, mas, sim, uma alternância entre “dois registros literários, um de grande porte intelectual, outro mais acanhado”: “[...] Cabe à crítica interpretar estes ritmos. Atribuir a dualidade à distinção entre a vida e a morte não é uma solução, mas um artifício, o que aliás é a sua graça”.

Não se defende, aqui, que Bentinho seja um santo, como sua mãe promulgava: por meio do nome de batismo, Bento Santiago<sup>163</sup> e do futuro ofício sacerdotal. Bentinho pertencia a uma classe social e, dentro desse espaço, processava os seus atos. A ingenuidade aqui defendida está no plano de uma dialética com as possibilidades. Bentinho era coagido a agir dentro de um plano determinado e, mesmo discordando dele, não conseguia ver além daquilo que lhe fora proposto. Dom Casmurro era todo crítico, distanciado da vida, descrente desta. Isso justifica a sua filiação, que propomos, com Brás Cubas, que, de fato, morrerá, mas, mesmo antes da morte, nunca estabeleceu vínculos estreitos com a vida. Assim, Dom Casmurro substitui o defunto Bentinho, aquele que, distante, pode julgar, sem temer censuras, a história dos mortos que narra.

### 3.8 Bentinho *versus* Ezequiel

Ezequiel também se apresenta como uma personagem que “pensa e cala”. A atividade reflexiva da criança foi primeiramente associada à personalidade de Capitu. Posteriormente, os gestos daquele foram associados aos de Escobar. Como, porém, a criança tinha a mania de imitar os outros, Bentinho não percebe, ainda, neste momento, a “paternidade” do outro. Sancha comenta que as duas crianças iam se parecendo; Bentinho, sem pensar nada a respeito, justifica dizendo que a semelhança se explicava pelas imitações de Ezequiel. Bentinho ainda não supõe a possibilidade de que os dois poderiam ser irmãos. Ezequiel apresenta-se, nessas pequenas leituras que as outras personagens fazem dele, sem um aprofundamento maior em seu caráter. Quando Capitu *denuncia* as semelhanças entre a criança e o finado Escobar, Bentinho como que acorda de um sonho e enxerga apenas esta possibilidade: a paternidade do outro. Em uma das cenas centrais do romance – o confronto de “Bentinho” com Capitu –, percebe-se que esta não consegue desconstruir o discurso do marido. Mesmo defendendo a sua inocência, Capitu assume a semelhança do filho com Escobar. Capitu, então, defende que a semelhança se justificava pela vontade de Deus, talvez esperando que Bentinho, ex-seminarista, aceitasse esse alvitre. Bentinho, porém, já se transmutara em Dom Casmurro e, assim, a rejeição da criança é completa, seu traslado, juntamente com a mãe, para a Europa, duram longos anos. Apenas Ezequiel retorna, após a morte de Capitu. Dom Casmurro, quando se encontra com o rapaz, diz que: “era nem mais

---

<sup>163</sup> Scarpelli (1994, p. 28) percebe a fusão do bem e do mal no nome do herói: “SANTIAGO, port. composto de **Santo Iago (Sant’ Iago)**. A fusão de bem e mal se inscreve neste nome coextensivamente atravessado pelo **Santo** e pelo **Iago**. O senso comum já reconhece **Iago** como a figura demoníaca – uma metáfora da inveja e da traição, consolidada pela tradição literária herdada a Shakespeare”.

nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo” (cap. CXLV – p. 942). A descrição é dúbia, porque, também, remete ao aspecto de Bentinho, que, em comparação com Escobar, era mais franzino.

A ambiguidade de Ezequiel se cumula no episódio de sua morte. O epitáfio escolhido pelos dois amigos de Ezequiel, para preencher a inscrição no túmulo, se justifica, aparentemente, pela relação com o nome do rapaz. O texto foi extraído do livro do profeta Ezequiel, e escrito em grego: “Tu eras perfeito nos teus caminhos” (cap. CXLVI – p. 943). Dom Casmurro foi conferir o texto na *Vulgata* e encontrou a segunda parte do versículo: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação” (cap. CXLVI – p. 944). Dom Casmurro se estaciona na parte do versículo que joga luz ao enigma de sua vida, e assim se questiona: “Quando seria o dia da criação de Ezequiel?” (*idem, ibidem*). Procurando-se o versículo na Bíblia, porém, percebe-se que a sua última parte, não abordada no romance, é a mais interessante: “Desde o dia da tua criação foste íntegro em todos os teus caminhos até o dia em que se achou maldade em ti”<sup>164</sup> (Ez., 28. 15). O contexto desse versículo intriga ainda mais, já que o versículo faz parte de uma profecia de Ezequiel sobre a destruição do rei de Tiro. O interessante é que esse rei tipifica Satanás: este capítulo vinte oito narra a sublevação de Lúcifer e a sua derrota. Observa-se, aqui, a presença do autor-editor que, por sobre o narrador e as personagens, associa um texto bíblico sobre o diabo ao epitáfio do túmulo da personagem Ezequiel. Não é possível falar que Machado utilizou o versículo fortuitamente. O conhecimento que este tinha da Bíblia<sup>165</sup> se revela na propriedade com que ele faz uso de um conjunto variado de metáforas bíblicas em sua obra. O ato do narrador Dom Casmurro de investigar a exatidão do epitáfio na *Vulgata*, e prosseguir a pesquisa na segunda parte do versículo – esta não selecionada pelos amigos de Ezequiel –, concede a mesma liberdade ao leitor de também averiguar a procedência do texto, bem como a sua parte final. As conclusões a que se pode chegar a partir desse cotejo são inúmeras. Aqui, porém, se defende que a morte de Ezequiel foi urdida pelo autor-editor de maneira que se sublinhasse o aspecto ambíguo dessa personagem.

Ezequiel, em sua morte, ressalta e representa a mesma dualidade formulada no capítulo IX, “A ópera”: a cooperação entre Deus e o diabo para a execução da grande ópera, que é a própria vida. O diabo se apresenta no epitáfio do túmulo do rapaz e o enigma se

<sup>164</sup> Bíblia de Jerusalém, Paulus, 2008.

<sup>165</sup> Gledson (2006, p. 164) analisando a série de crônicas: *Bons Dias*, o crítico percebe que “Machado tinha, é claro, um conhecimento profundo da Bíblia”.

complementa quando se questiona o porquê de Machado “matar” Ezequiel nas imediações de Jerusalém, lugar místico. O ponto de vista que aqui se defende é que há uma associação de Ezequiel com o Filho de Deus, Jesus Cristo, ou com o próprio Deus. O romance registra que Ezequiel foi enterrado nas imediações de Jerusalém. Jesus também foi morto e sepultado nas imediações dessa cidade santa. Assim, a personagem Ezequiel ganha conotações dúbias porque, ao mesmo tempo em que é sepultada como o diabo, sua morte se dá no mesmo *topo* do Filho de Deus. Esse contexto bíblico do epitáfio pode esclarecer o porquê do nome dado à personagem: Ezequiel.<sup>166</sup> Machado, cômico da analogia que o versículo bíblico estabelece com o diabo, apropria-se do texto, por meio do nome da personagem. As circunstâncias da morte do rapaz subjazem esses outros elementos, que impedem uma relação direta entre Ezequiel e o diabo. Voltando ao texto da Bíblia, é interessante que o versículo utilizado apresenta-se como a síntese de todo o contexto da história relatada no capítulo 28 do livro de Ezequiel: a sublevação de Lúcifer. Assim, esses apontamentos, que aqui são desenvolvidos, apresentam-se como hipóteses que ajudam a compreender o trecho da construção da personagem Ezequiel. Assim, Ezequiel sintetiza a ambiguidade que o romance se propõe a representar: o dualismo da própria vida.

### 3.9 O autor Dom Casmurro

Bakhtin defende que “[...] pelo ângulo da forma, o herói sempre é ingênuo e espontâneo, por mais desdobrado e profundo que seja em seu interior; a ingenuidade e a espontaneidade são modalidades da forma estética como tal”.<sup>167</sup> Com essa afirmativa, quer-se aqui confrontar, esteticamente, a diferença entre o narrador-autor Dom Casmurro e a personagem Bentinho. Bentinho, imerso em seus conflitos, age em comunhão com estes, incapaz de se ver externamente a seus atos. O termo “ingenuidade”, aqui, reflete a inserção nos conflitos, a dialética do indivíduo com a vida. Neste plano, é possível também perceber outro termo cunhado por Bakhtin, a “espontaneidade”. A personagem, incapaz de abandonar-se de si mesma, não é cômica do reflexo total de seus atos e, assim, espontaneamente, relaciona-se com sua vida. Em contraposição, tem-se Dom Casmurro que, quando se atém à história de Bentinho, beneficia-se de seu *locus* em relação a essa personagem, por meio da posição exotópica que ocupa. Assim, a personagem Bentinho representa o *outro* para Dom Casmurro, o que favorece que este desenvolva uma visão que englobe os contornos da ação

<sup>166</sup> Caldwell (2002, p. 84): “[o] significado da palavra hebraica “Ezequiel” é “aquele a quem Deus fortalece”.”.

<sup>167</sup> Bakhtin. O autor e o herói. *Estética da criação verbal*. p.143.

daquela personagem. Bakhtin ainda afirma que, quando a personagem se apresenta desprovida dessas duas características, sinaliza-se, então, a sua confluência com o autor, ou sua não-independência do ato criador: a fusão dessas duas pessoas em um ser uno. O objeto estético advém da posição específica e individual do autor e da personagem no plano ficcional. O autor se encontra fora do *todo* da história que será relatada e, por seu turno, a personagem, imersa no mundo da história, não consegue suplantar esse espaço. Dessa forma, o acabamento estético é dado externamente, pelo autor, que conflui na forma o *todo* do herói. Dom Casmurro exerce essa função quando articula, a seu bel-prazer, a história de seu *outro*: de Bentinho.

Segundo Costa Lima (1991, p. 130), *Dom Casmurro* afasta-se do gênero memorialista devido às interferências de Machado na narrativa; ou melhor, em razão da ficcionalidade exposta por meio das “pistas desconstrutoras da auto-imagem do protagonista”, no seu próprio discurso. Esse apelo ao ficcional é identificado, por Costa Lima, com o terceiro ato de fingir de Iser: o autodesnudamento.<sup>168</sup> Em outro ensaio: “Sob a face do bruxo”, Costa Lima (1981) defende, mais incisivamente, esse aspecto da escrita de Machado, no romance *Dom Casmurro*, como uma discussão metapoética, do processo de urdidura da narrativa ficcional.

(...) fixar-se no espectro estreito de fatos e evidências fantasmiais o inabilitava para esse campo tão próximo do fingimento a até da mentira: o campo do ficcional. Não queremos dizer que Bento Santiago seja um ficcionista fracassado. Queremos sim afirmar que à problemática de sua loucura peculiar associa-se a problemática da invenção ficcional. Se o raciocínio for plausível, a problemática estética adquire em Dom Casmurro um relevo que, embora ainda secundário, não aparecera quando os romances machadianos se concentravam na questão da representação social. Aqui, o Machado crítico da representação exhibitória, se desdobra no que, mais amplamente, se indaga sobre as condições do representacional a partir da própria reflexão sobre sua sociedade.<sup>169</sup>

Aqui se defende que essa ficcionalidade se manifesta no discurso consciente do próprio narrador, quando Dom Casmurro, declaradamente, discute a articulação dos mecanismos poéticos na construção do livro que escreve. Essa preocupação da personagem Dom Casmurro com a forma de seu livro também já foi apontada em alguns estudos sobre o romance, como o de Riedel (1974, p. 90): “[o] narrador comenta o seu comportamento

<sup>168</sup> Os três atos de fingir de Iser são especificados, no ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (2002), como: seleção, combinação e autodesnudamento.

<sup>169</sup> Costa Lima, 1981, p. 96.

narrativo de tal maneira que a narrativa passa frequentemente a ser o questionamento do processo de narrar”. Aqui se defende esse viés sobre o narrador, já que, nesse livro que Dom Casmurro escreve, há nítida preocupação estética do autor com a escolha do gênero e do título, com a seleção do conteúdo narrado, bem como com a disposição dos capítulos escritos; tópicos que já foram anteriormente exemplificados neste trabalho. Além disso, a preponderância da imaginação sobre a memória acentua o aspecto ficcional do texto.

Com base nesses apontamentos, percebe-se que o romance estabelece duas linhas de força no enfoque ficcional. A partir de Machado, tem-se a ficcionalidade sendo exposta nas entrelinhas do discurso do narrador-autor. Assim, Machado, por meio do narrador, manifesta uma discussão a respeito da prática da escritura, no seu viés ficcional. Dessa forma, esse primeiro tom ficcional é corroborado pelo segundo, quando o narrador, compromissado com a escrita de seu livro, discute a forma e o conteúdo de sua narrativa. Assim, o primeiro veio ficcional advém de Machado, que desnuda o processo de construção do texto ficcional, por meio do discurso do narrador. O segundo veio ficcional, o que aqui se privilegia, é a natureza ficcional do livro de Dom Casmurro. Esse aspecto é alcançado, esteticamente, pela divisão entre a personagem e o autor do livro (entre Bentinho e Dom Casmurro) e pelo desvendamento do trecho da narrativa e da história de Bentinho. Assim, o imbricado desses enfoques ficcionais se expressa na manifestação da urdidura da narrativa: o autor do romance discute, por meio do narrador, o estatuto de seu livro; ou melhor, ficcionaliza o próprio movimento de escrita. Atendo-se, especificamente, ao discurso do narrador Dom Casmurro, percebe-se que este assume uma atitude revanchista em relação à posição da personagem Bentinho. Narrando o seu livro, ele se afasta da personagem e utiliza, algumas vezes, até da primeira pessoa do singular: uma forma de aproximação do momento pretérito, ao mesmo tempo em que demarca a sua individualidade em relação à personagem. Assim, Dom Casmurro defende que já não é Bentinho que, por meio de um movimento crítico, afastou-se dessa personagem ingênua.

Reunindo os pontos até aqui já discutidos, tem-se que o narrador representa o ponto de vista da história e que nele confluem a voz e a visão da narrativa. Dom Casmurro narra tendo como primeiro objetivo reviver o passado. Posteriormente, defende um compromisso com a verdade, ou que a narrativa objetiva reconstruir os tempos idos. Esse discurso, porém, não se sustenta pelo fato de o narrador declarar, seguidamente, que sua memória é falha. A imaginação profusa da personagem Bentinho foi herdada pelo narrador, já que Dom Casmurro defende a liberdade de se preencher as lacunas dos discursos alheios. A seleção daquilo que será contado também é perceptível em seu discurso. Assim, Dom

Casmurro procura reviver, intensamente, os primeiros momentos de sua vida, o que corresponde à maior parte do livro que escreve, deixando um pequeno espaço para narrar todos os fatos posteriores à sua saída do seminário S. José. Tendo em vista que o dilema de sua vida ocorre posteriormente a esse fato, observa-se uma supressão de muitos acontecimentos que poderiam aclarar a história da personagem. Assim, o narrador sumariza os pontos nevrálgicos da história elidindo informações que seriam de grande relevância para o desdobramento de seu conflito. Em outras palavras: o narrador se apresenta com domínio sobre o *todo* da história e, assim, afastado, criticamente, do acontecimento, tem a liberdade de, esteticamente, confluir, segundo o seu querer, o conteúdo da história. Dessa forma, Dom Casmurro seleciona, combina e discute a própria disposição dos elementos da história: o trecho da narrativa; ou seja, ficcionaliza, esteticamente, a sua história.

A poética do romance se descobre por meio das artimanhas do narrador Dom Casmurro. O romance revela-se como uma discussão do que é ser literário, dando primazia à forma de disposição do conteúdo.<sup>170</sup> Machado intensifica, nesse romance, a discussão das possibilidades de inventariar o real, por meio de seu narrador, ou delega autonomia ao narrador para inventariar e trabalhar os fatos da história que conta. Perceber o gesto estético do narrador pressupõe divisar o *topo* em que se encontra Dom Casmurro em relação à personagem Bentinho. A separação entre essas duas pessoas é esclarecida no próprio discurso do narrador, que demarca o ponto em que a personagem Bentinho é liquidada em proveito do discurso crítico do narrador. Quando Dom Casmurro revisita a história que conta, observa-se que sua posição é de controle dos acontecimentos. Discutindo reiteradamente com o leitor, Dom Casmurro descobre o estatuto de sua narrativa: aproxima o seu texto dos “livros omissos”, demonstrando que há possibilidades inúmeras de interpretação dos fatos narrados. O atrito entre narrador e personagem torna-se denso, nos movimentos de aproximação e distanciamento entre essas duas pessoas. Contudo, como o próprio narrador defende no capítulo LXIII, é impossível continuar o sonho terminado, ou confluir-se novamente com o pretérito já findo. Assim, o narrador desiludido do romance percebe-se separado do que um dia viveu, do seu *outro*: de Bentinho. Esse gesto estético do narrador somente se formaliza, por meio de seu discurso, que reclama a separação em relação à personagem Bentinho; ou seja, apesar de se apresentarem como dois *outros* (Dom Casmurro e Bentinho), a consolidação

---

<sup>170</sup> Monteiro (1997, p. 30): “[...] a narrativa poética de *Dom Casmurro* dirige, no nível da enunciação, uma outra cena: a da própria linguagem. O descompasso, a falta, a obscuridade, a repetição, a inadequação do conteúdo à forma, donde temos a primazia desta sobre a outra. Primazia do significante sobre o significado”.

da exotopia ou a disjunção entre essas duas pessoas somente se concretiza por meio do discurso do narrador ou da formalização estética da história narrada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo de *La Ocasión* rememora o mais conhecido romance de Machado de Assis: *Dom Casmurro*. Essa aproximação trouxe outras questões que especificam o tratamento que Saer e Machado deram ao conflito da incerteza a respeito do adultério da mulher do protagonista, ou as estruturas empreendidas pelo narrador visando privilegiar a perspectiva dessa personagem. O diálogo entre essas obras foi firmado quando, na análise de *La Ocasión*, observaram-se convergências com *Dom Casmurro*. A partir dessas confluências, explicitaram-se as particularidades dos romances, o que conduziu ao estudo de algumas dessas especificidades narrativas. Assim, pode-se aqui retomar que, partindo do romance de Saer, o primeiro foco analisado foi a *performance* da voz narrativa, visando desvendar a voz poética dos protagonistas. Dessa forma, o trabalho preludia nas confluências dos romances e se estende na análise das particularidades desses mesmos esquemas.

Observou-se, então, que os narradores dos romances se manifestam diferentemente: em Saer, o narrador é heterodiegético e, em Machado, tem-se um narrador homodiegético. Apesar da diferença estrutural, os narradores assemelham-se quanto à relação com as personagens centrais dos romances. Em *La Ocasión*, o narrador heterodiegético aproxima-se da personagem Bianco, detendo sobre esta o ponto de vista da história. Em algumas partes, essa associação impossibilita a identificação da voz, devido ao recurso contumaz das analepses. Em *Dom Casmurro*, ouve-se a voz da personagem, porque quem conduz o relato é um narrador homodiegético. O protagonista narrador Dom Casmurro detém a voz e a visão do narrado, já que o ponto de vista da história provém também de sua perspectiva. Assim, cada um à sua maneira, os dois narradores, belicosamente, intervêm na plataforma do narrado, nos planos da focalização e da voz narrativa. Essa interferência dos protagonistas, ou seu domínio no relato, comprova que a nuance poética promulgada nas entrelinhas do texto advém do ponto de vista dessas personagens. Assim, quando Dom Casmurro propõe que escreve sua história, o trecho como organiza os fatos sucedidos, demonstra um questionamento da estrutura do relato. Não somente a estrutura é problematizada, mas também a natureza do que se escreve, já que não há certeza em relação aos “acontecimentos” narrados. Bianco, em *La Ocasión*, apesar de não ser o narrador de sua história, escamoteia essa função, quando detém o ponto de vista do texto, usurpando a voz na profusão incessante das analepses. Assim, Bianco também se serve de um espaço para difundir, com liberdade, seu ponto de vista com respeito ao rearranjo da realidade. Dessa

forma, com o objetivo de frisar essa discussão poética empreendida pelos protagonistas de *La Ocasión* e de *Dom Casmurro*, o primeiro passo foi desvendar o estatuto dos seus narradores. Assim, o trabalho desenvolveu-se partindo do plano do narrador, da voz enunciativa do texto e, por meio do estudo estrutural da manifestação narrativa, foi possível comprovar o gesto estético que os protagonistas disseminam no relato.

A estrutura narrativa dos romances é responsável pela liberdade concedida à personagem central para difundir o seu ponto de vista da história. Tomando-se *La Ocasión* como ponto de partida, sublinhou-se o estratagema empreendido por Bianco para arredar o narrador para junto de si. Intervindo, primeiramente, no ponto de vista da história, posteriormente Bianco monopoliza a ação e o desenvolvimento da narrativa. Essa ilusão narrativa, já que se trata de um narrador heterodiegético, se constrói devido ao fato de o narrador gradativamente se eclipsar em benefício da ação do protagonista. Os recursos das analepses beneficiam a indefinição de qual voz se ouve no texto. Algumas analepses se manifestam como monólogo interior ou segundo o ponto de vista da personagem e, quanto a elas, o conflito se manifesta quando não se distingue a “voz” da personagem da voz do narrador, devido à indefinição entre monólogo interior e discurso indireto livre. Concorrendo para essa indefinição, as modalizações<sup>171</sup> pulverizam a certeza de quem seja a porta-voz do relato. Dessa forma, Bianco estende seu controle ao conjunto narrado, o que faz com que o texto produza a sensação de que é essa personagem que o leitor ouve, e esse esquema narrativo esclarece como a personagem emerge como ponto de vista e voz do relato. Essa relação entre narrador e personagem é importante para que se visualize o espaço que esta tem para difundir sua perspectiva em relação ao manuseio do real. Esse viés poético da personagem comunga a perspectiva como o narrador estrutura o relato. A personagem Bianco não somente é o objeto do relato, como também entabula a própria trama, a qual anui sua pessoa. Assim, Bianco estrutura a sua própria história, na medida em que encabeça as analepses, ou a organização dos acontecimentos. Ademais, sua influência se faz sentir, também, no plano do conteúdo narrado, quando provoca inflexões no curso de sua história, com suas suspeitas desenvolvidas, *a priori*, aos acontecimentos que poderiam embasar tal desconfiança. A aquiescência entre o narrador e a personagem desvenda outra relação: o posicionamento de Bianco em relação às “forças materiais” relembra o ponto de vista poético defendido, por Saer, em seus ensaios críticos. Assim, o romance postula a discussão ficcional saeriana da insidiosa divisão entre o real e o ficcional, como deslinda Premat:

---

<sup>171</sup> Ribeiro (2008, p. 100) define, nestes termos, esse recurso: “Isso que a lingüística chama pomposamente de “modalização” nada mais é que o estudado distanciamento de um enunciador relativamente à matéria narrada”.

Es sabido que en la obra la noción de acontecimiento, paralelamente a la de percepción, condensa la puesta en duda formal de los límites del acto literario y funciona al mismo tiempo como motor de una ficcionalización autorreferencial. Saer reconoce sus interrogantes al respecto; no sólo sobre la posibilidad de expresar con palabras cualquier hecho o recuerdo, por nimio que sea, sino sobre la eventualidad misma de aprehender y conocer cualquier acontecimiento.<sup>172</sup>

Em *Dom Casmurro*, não há dificuldade para se perceber a relação entre narrador e personagem, já que a narrativa é construída segundo a perspectiva do protagonista Dom Casmurro, que narra e escreve sua história. Na discussão sobre este narrador, o ponto nevrálgico foi distinguir o narrador Dom Casmurro da personagem Bentinho, ou estabelecer os pontos específicos de atuação dessas duas pessoas; ou seja: a análise, em certa medida, foi desenvolvida a contrapelo daquela da qual foi alvo o romance de Saer. Em *La Ocasión*, a aproximação entre o protagonista Bianco e o narrador anônimo, que se procurou mostrar, justifica-se pelo seguinte escopo: delinear o teor poético do discurso de Bianco, ou seu vínculo com a perspectiva do narrador, e a de Saer, em um plano superior. A análise da diferença de postura dos narradores, nos romances, de Saer e de Machado, foi desenvolvida visando a um mesmo fim: o aspecto poético do discurso dos protagonistas. Assim, para atestar a “voz” poética de Bianco, foi necessário seguir as estruturas narrativas que favorecem a manifestação dessa personagem no relato.

Retornando ao romance de Machado, no enfoque do narrador homodiegético de *Dom Casmurro*, o objetivo foi demonstrar a disjunção entre Bentinho e Dom Casmurro; ou seja: deslindar como o narrador adquire independência para contar a história de seu duplo, de Bentinho. Esse distanciamento entre o protagonista do romance e o da narrativa legitima a tese de que o primeiro se encontra “fora” da história que narra, estando, assim, apto a expedir juízos sobre as personagens e sobre o relato, já que também se apresenta como escritor da história, como arquiteto da narrativa. Dom Casmurro inicia a sua história contando, nos primeiros dois capítulos, as peripécias que o conduziram a registrar sua autobiografia. Esses capítulos iniciais também revelam as estratégias utilizadas na confecção do relato como um todo. Esse nuance poético, porém, não se reduz a esses primeiros capítulos, tendo em vista que a postura do narrador, o seu distanciamento dos acontecimentos que conta, privilegia o aspecto judicativo do seu relato, ou seu iterativo movimento exegético. Assim, a liberdade que Dom Casmurro tem de, externamente, julgar a história que escreve transforma a voz

---

<sup>172</sup> Premat, 2002, p. 364: “É sabido que, na obra, a noção de acontecimento, paralelamente à de percepção, condensa a questão da incerteza formal dos limites do ato literário e funciona, ao mesmo tempo, como motor de uma ficcionalização autorreferencial. Saer reconhece seus interrogantes a respeito; não somente sobre a possibilidade de expressar, com palavras, qualquer fato ou recordação, por nimio que seja, mas também sobre a eventualidade de apreender e conhecer qualquer acontecimento” (Tradução nossa).

narrativa em voz poética por meio da exotopia do narrador em relação à personagem. O narrador homodiegético de *Dom Casmurro* apresenta nuances de um narrador heterodiegético, aquele que paira sobre os acontecimentos narrados, com amplo domínio sobre o todo do acontecimento. Assim, a *performance* do narrador se sumariza nos seguintes termos: ele se encontra *por detrás* da história e, assim, de todos os outros personagens e *com* a personagem que narra e escreve o relato, proporcionando a si mesmo amplos poderes de estruturar os acontecimentos narrados.

Nesse intercalar entre os dois romances, tem-se que, em *La Ocasión*, o aspecto poético do texto insinua-se por meio da perspectiva de Bianco na existência de seus poderes místicos. Na confluência da voz narrativa do narrador heterodiegético e dos supostos monólogos interiores de Bianco, ou de sua projeção nas analepses, nasce essa junção de vozes que possibilita que Bianco também ali se revele. Somados a isso os poderes que Bianco diz ter, ou, mais nitidamente, a teoria que subjaz à manifestação dos seus supostos poderes, retoma a perspectiva do narrador anônimo com respeito a seu relato e, em um grau superior, retomam os pressupostos ficcionais de Saer, defendidos em seus ensaios. Assim, a voz poética de Bianco se revela “aos saltinhos”<sup>173</sup> e, progressivamente, essa personagem toma conta do relato. O protagonista tem liberdade de expor a descrença em uma realidade absoluta, desvinculada da subjetividade do observador; ou melhor, o narrador, primeiramente, representa esse ponto de vista que, posteriormente, é acolhido pelo protagonista, por meio da crença na prevalência da força do espírito sobre a matéria. A relação estreita entre a voz do narrador anônimo e a do protagonista turva a empreitada de se estabelecer uma linha divisória nítida entre essas vozes e a perspectiva poética que elas representam. Assim, quando o narrador esbarra na impossibilidade de apreender, por meio do relato, o espaço físico que envolve a personagem, a própria personagem emerge como ponto de vista dessa descrição; ou seja, como a responsável pela incredulidade no relato descritivo. Os poderes místicos que Bianco diz ter somente reforçam a ideologia que o narrador injeta no relato, sua capacidade de controlar a matéria, estendendo-se até à crença no domínio da ação de seus comparsas, faz com que Bianco urda o próprio dilema do romance. Bianco acreditava que tinha os dons de “(...) leer los pensamientos ajenos, desplazar objetos a distancia por concentración mental, modificar la forma y la sustancia íntima de los metales por el simple contacto de sus dedos”

---

<sup>173</sup> Termo utilizado pelo narrador Dom Casmurro, em relação às atitudes de Capitu, para angariar a confiança de Bentinho.

(SAER, 2003, p. 12).<sup>174</sup> Apesar de não demonstrar concretamente seus poderes, Bianco acredita na eficácia deles, crê dominar o físico por meio de sua mente e, assim, enreda a sua própria história. Bianco estabelece relação com o narrador e, mais profundamente, com o escritor Saer, posto que o protagonista também favorece condições para que a trama se firme.

A partir disso, é possível defender que o veio poético de Bianco procede dos mecanismos ficcionais da estética saeriana. A relação de Bianco com Saer se projeta no momento em que o primeiro se aproxima do narrador, usurpando sua voz, e prossegue no conluio criativo da personagem com o escritor. Os poderes místicos de Bianco o fazem projetar, juntamente com Saer, “a ocasião” necessária para que surja a cena da qual nasce o seu dilema, a dúvida acerca do adultério: o encontro de Gina e Garay López sozinhos. Assim, Bianco se junta à estética saeriana da crença no encontro entre realidade e ficção, ou na descrença em uma realidade desvinculada da percepção. Assim, Bianco, como Saer, acredita na aproximação entre verdade e ficção, em que esses dois vetores se consolidam em acordo com a subjetividade do observador. O projeto de Bianco é confrontado, no romance, com o da personagem Waldo, que também apresenta uma forma poética: prolepses anunciativas em dísticos octossílabos. A forma hermética do discurso de Waldo apresenta um conteúdo também fechado, já que se trata de uma previsão cabalística do destino do espectador. A crença de Bianco de poder transformar a matéria se debate contra as prolepses anunciativas de Waldo, que prevê um futuro inevitável. A disjunção dos ideais poéticos das personagens postula a aquiescência do ponto de vista de Bianco com a perspectiva saeriana da construção poética, já que, como Saer o faz, Bianco rechaça uma realidade desvinculada do indivíduo.

Em *Dom Casmurro*, o trabalho foi, como exposto acima, voltado para se deslindar a posição estética de Dom Casmurro com relação à história de Bentinho. O primeiro passo consistiu em centralizar a ação narrativa nas mãos do narrador Dom Casmurro. Após essa disjunção dos personagens do romance, o outro passo foi grifar os momentos poéticos da escrita de Dom Casmurro. Este, como Brás Cubas, narra e escreve sua história, sendo que, em *Dom Casmurro*, o diferencial é a ênfase que o narrador deposita na estruturação dos acontecimentos narrados. A aparente diacronia eclipsa as recorrentes analepses que estruturam o relato; ou melhor: o jogo entre os fatos pretéritos possibilita que o narrador pulverize sua ação de encadear o relato, com o propósito de enfatizar os fatos que mais lhe aprazem, obliterando aqueles prejudiciais àquilo que ele defende na narrativa: a culpabilidade

---

<sup>174</sup> “(...) ler os pensamentos dos outros, deslocar os objetos a distância, pelo poder mental, modificar a forma e a estrutura interna dos metais, por meio do mero contato de seus dedos” (Tradução nossa).

de Capitu. Assim, desprestigiando a diacronia, ao mesmo tempo em que projeta o texto nessa esteira, Dom Casmurro escamoteia o objetivo da escrita.

No romance, o narrador Dom Casmurro, que também se apresenta nas funções de personagem e escritor do relato fictício, exibe-se, primordialmente, na função exegética; ou seja, coloca-se distante dos acontecimentos da história que narra. Dessa forma, o narrador tem liberdade para estruturar os capítulos, dosando o conteúdo que é narrado, já que discorre sobre um passado que conhece segundo a sua perspectiva. Como forma de distinguir a voz poética do narrador, desvinculou-se a ação de Dom Casmurro da ação da personagem da história, Bentinho, em movimento subsidiado pelo conceito bakhtiniano de *exotopia*. Esse conceito teórico, porém, validou-se, na análise do romance, somente após averiguadas as posições dessas duas personagens na trama. Assim, a postura de Bentinho foi contrastada com a de Dom Casmurro, o que implicou o enfoque da “metamorfose” ocorrida entre essas duas personagens. Uma questão polêmica, já que a maioria dos críticos defende que Bentinho apresentava atitudes “casmurras”, mesmo antes de se assumir como Dom Casmurro. Tencionando resolver esse conflito, no afã de defender a tese de que Bentinho se revela como Dom Casmurro, em um momento específico da trama, procurou-se contrastar a postura de Bentinho com a de seus comparsas: Capitu, Escobar e Ezequiel. A ingenuidade de Bentinho se patenteou, principalmente, na sua incapacidade de “meter os olhos para dentro de si mesmo”, em atitude crítica com respeito aos seus próprios conflitos. Assim que Bentinho se transmuta em Casmurro, há um deslocamento, em cento e oitenta graus, da atitude ingênua: Dom Casmurro se torna incrédulo, com respeito a tudo e a todos; ou seja: Bentinho e Dom Casmurro representam atitudes opostas, antípodas de procedimento, que, em seus comparsas, encontram-se em interlocução permanente. Com isso, demonstra-se como se mostrou proveitosa a discussão bakhtiniana do conceito de *exotopia*, na medida em que desvinculado Bentinho de Dom Casmurro, o passo seguinte foi deslindar o gesto estético deste último.

O ponto teórico que sustentou a análise de *Dom Casmurro* se concentrou em Bakhtin (1992), no seu conceito de *exotopia*, que enfoca a relação estética do autor com o herói. Dom Casmurro, como autor ficcional de sua autobiografia, mantém um distanciamento proposital em relação à personagem Bentinho. Verificadas as diferenças entre essas duas pessoas, a ingenuidade deste em comparação com a criticidade de Dom Casmurro, o prosseguimento da análise foi destacar a posição estética que Dom Casmurro reserva à sua escrita. Segundo Bakhtin, há sempre um deslocamento entre o autor e a personagem da história, ou, ainda, o gesto estético do primeiro apenas se consolida se observado esse posicionamento.

No tocante à escrita autobiográfica, como no caso da de Dom Casmurro, o distanciamento também se revela. O autor se torna outro, para que possa circundar e formalizar a história narrada. O ponto conflitante do conceito de exotopia, que poderia necrosar a análise, seria o monologismo. Assim, o prosseguimento da discussão exigiu que se estabelecesse a noção exotopia desvencilhada do monologismo. Em *Dom Casmurro*, há uma conjugação de vozes que escapam ao discurso que o narrador quer impor. Assim, mesmo que se defenda que o romance é narrado apenas pela já embrutecida personagem Dom Casmurro, há uma efusão de outras perspectivas que eclodem nesse relato. A exotopia, ou o distanciamento entre o autor fictício e a personagem Bentinho, serve para balizar a tese de que é por meio desse autor-personagem que Machado discute uma teoria do relato ficcional. Os críticos machadianos defendem a justaposição da discussão poética em seus romances, alguns também percebem que, em *Dom Casmurro*, se prioriza essa metaliteratura. Assim, Machado utiliza seu escritor-personagem para percorrer o veio teórico utilizado na confecção desse romance, e discute parâmetros que facilitam a compreensão de toda a sua obra literária. Isto porque *Dom Casmurro* fundamenta uma discussão poética que subsidia a análise dos outros romances machadianos. A interlocução entre os romances também foi enfocada, quando se defendeu que a personagem Dom Casmurro representa a criticidade da personagem Brás Cubas e que Bentinho retoma a ingenuidade da personagem Rubião, de *Quincas Borba*. Machado elabora, em *Dom Casmurro*, uma teoria poética que atravessa as barreiras do romance, retornando com pressupostos já alcançados na estética dos romances anteriores.

Retomando *La Ocasión*, a voz poética do protagonista foi vislumbrada por meio da associação, que se fez neste trabalho, dos poderes, que Bianco dizia possuir, com a visão estética saeriana. Bianco, defendendo, primordialmente, o controle do real, ou a formatação incessante do espaço em que se encontrava inserido, acreditava que geria os elementos que o circundavam. Os parâmetros dessa discussão do protagonista trouxeram os atributos ficcionais defendidos por Saer para a urdidura do texto ficcional. Assim, a discussão teórica aqui se sustenta a partir do encontro dos textos ensaísticos do escritor e, conjugados a esses, no objetivo de conceituar o termo ficção, recorreu-se ao teórico da estética do efeito: Iser. Devido à enorme quantidade de ensaios publicados por Saer, a ênfase recaiu no magistral “El concepto de ficción” (1997). Neste, Saer estrutura os mecanismos da escrita ficcional e os elementos nela inseridos. Primeiramente, Saer rechaça a divisão comumente estabelecida entre ficção e verdade. Defendendo a interação dessas duas vertentes, mesmo em uma escrita que se nomeie como não-ficção, Saer postula um posicionamento radical, que retoma pontos defendidos por Iser em relação ao advento ficcional. A escrita ficcional, para Saer, constrói-se

por meio da confluência do empírico com o imaginário. Iser aduz os três atos que consolidam o ficcional, a saber: seleção, combinação e autodesnudamento. O cotejamento da posição ficcional, de Saer e de Iser, conflui-se nos conceitos de “antropologia especulativa” e “antropologia literária”, presentes, respectivamente, nas obras desses autores. Ambos os conceitos privilegiam a relação do homem como o mundo, postulando a peculiaridade do texto literário. É por meio dessa relação que se desvencilham os horizontes comedidos no objeto referencial e, assim, se alcança a liberdade que ultrapassa os conceitos de realidade e ficção.

Depois de revistos os tópicos centrais discutidos no cotejo de *La Ocasión* com *Dom Casmurro*, aqui se inicia a conjunção da análise já desenvolvida, ou os pontos de contato que se pode estabelecer entre os dois romances. Primeiramente, essa homologia se inicia com a tese do trabalho: a discussão poética empreendida por Saer e por Machado por meio dos protagonistas Bianco e Dom Casmurro, respectivamente. Começando a análise pelo enunciador, o primeiro passo foi percorrer a *performance* do narrador, enfatizando como o protagonista estabelece uma relação estreita com esse enunciador. Após verificada a correlação entre essas duas pessoas, foi possível verificar o gesto poético dos protagonistas, a partir desse espaço aberto para professar seus ideais poéticos. Assim, os outros pontos convergentes entre os dois romances se encontram nessa discussão acerca da poética empreendida pelos protagonistas. Entre esses, tem-se as relações que Bianco e Dom Casmurro estabelecem com o real, ou o jogo estabelecido pelos protagonistas entre o fato narrado (aquilo que, de fato, sucedeu) e a formalização dessa realidade na narrativa. Em *La Ocasión*, o entroncamento entre real e representação se define por meio das tentativas incessantes de descrever o espaço, e as descrições funcionam como um mecanismo de preenchimento dos contornos da realidade. No afã de esgotar os limites do objeto, a própria descrição sucumbe o objeto, na medida em que lhe confere ares de irrealidade. Assim, para Bianco, a relação entre o real e o ficcional se resolve nos seguintes termos: a descrição quase toca o real, mas se revela como representação. Intensificando essa relação, o próprio fato real se consolida mediante atributos de coisa representada; ou seja, os próprios movimentos corriqueiros das personagens são vistos na perspectiva de gestos consolidados, mediante uma autoconsciência, como um movimento estético. Bianco, retomando os pressupostos da estética saeriana, discute o espaço conjugado entre o real e o ficcional, aproximando esses dois termos ao extremo. Os fatos concretos se projetam como movimento estético, ou as engrenagens de ambos se vislumbram sob a mesma perspectiva.

Em *Dom Casmurro*, esse movimento é opositivo, quando comparado com o de *La Ocasi3n*. Em ambos os romances, todavia, observa-se essa mesma discuss3o entre o real (ou aquilo que se quer mostrar como real) e a representa3o desses fatos ditos reais. Assim, quando o narrador Dom Casmurro se prop3e a relatar a sua hist3ria j3 finda, sua proposta consiste em reproduzir esse pret3rito, injetando-lhe vida. Assim, o fato passado, o real, adv3m por meio da representa3o do acontecido. O interessante, contudo, 3 que Dom Casmurro narra os fatos de tal forma, conjugando-os com elementos po3ticos, que o relato beira o ficcional, ou mais concretamente, o teatral. Assim, o gesto narrativo de Dom Casmurro pode ser resumido nos seguintes termos: o relato 3 t3o teatral, ou po3tico, que parece que n3o 3 real; ou seja, mesmo que o narrador, reiteradamente, afirme que narra o acontecido, o fato pret3rito, seu relato adquire relances de uma obra teatral: uma trag3dia.<sup>175</sup> Esse aspecto se faz sentir mediante o uso de t3cnicas de estrutura3o do relato conjugadas com a interlocu3o permanente com o g3nero<sup>176</sup> teatro. Essa rela3o do relato com obras ficcionais retoma o aspecto po3tico aqui defendido. Dessa forma, mesmo intitulando o relato como uma forma de reviver o j3 vivido, Dom Casmurro n3o consegue se distanciar do aspecto po3tico. Essa nu3nca po3tica 3 percept3vel, sobretudo, quando o narrador recorre ao leitor, afirmando que o que “conta” 3 o que de fato aconteceu e n3o uma pe3a dram3tica, como se apresenta.

Assim, retornando o paralelo com o romance de Saer, percebe-se que, enquanto Bianco n3o acredita na materialidade dos fatos, percebendo tudo como uma grande representa3o, Dom Casmurro busca retratar os fatos e descobre nesse movimento um aspecto ficcional. Dessa forma, aproximando-se essas duas posturas, 3 poss3vel perceber que, nos dois romances, o real e o ficcional encontram-se imbricados. Bianco, inescrupulosamente, condiciona os acontecimentos de sua hist3ria ou reduz a nada a dist3ncia entre o real e o fict3cio. Dom Casmurro, por sua vez, gerindo a sua mem3ria falha, recondiciona o seu passado, visando provar a culpa de sua mulher. No emaranhado desse pret3rito, at3 mesmo o narrador suspeita que, dada a sincronia dos acontecimentos, o leitor possa recusar o relato como verdadeiro; disto a necessidade iterativa de asseverar o narrado.

Em fun3o disso, a rela3o pujante dos protagonistas com o fato e a elucubra3o desse acontecimento faz com que a discuss3o se volte para o pr3prio texto, ou que abandone o referente e se estabele3a na estrutura3o da pr3pria linguagem. Em Saer, como aponta Premat

<sup>175</sup> No cap. CXXXVIII, Dom Casmurro rejeita que sua narrativa seja assimilada como uma pe3a teatral: “QUANDO LEVANTEI a cabe3a, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis a3 outro lance, que parecer3 de teatro, e 3 t3o natural como o primeiro...” (MACHADO, 1997, p. 937).

<sup>176</sup> Caldwell (2002) estabelece uma rela3o de *Dom Casmurro* com as trag3dias de Shakespeare, como *Otelo* e *Romeu e Julieta*.

(2002), a relação com o espaço se condiciona às extravagâncias da percepção subjetiva. Esse encontro com a realidade produz forças virulentas que recondicionam o indivíduo para os limites do texto e é nesse momento que se estabelece o “autotematismo” ou a discussão das estruturas poéticas dentro do limite ficcional. Essa inaptidão com o referente produz uma força centrípeta que retoma o controle da discussão ou reconduz o indivíduo e os questionamentos ao entorno ficcional. Assim, a tese aqui defendida da prontidão do protagonista Bianco em discutir os parâmetros da escrita ficcional saeriana encontra legitimidade nesse esquema, posto que a voz do narrador se manifesta imbuída da perspectiva do protagonista quanto ao manuseio do real, o que produz a discussão da “poética do real” nos limites do narrado. Então, a discussão poética do real é uma das formas de se visualizar a relação que o texto saeriano estabelece com o referente e com a própria linguagem, já que o encontro com a realidade impossibilita a descrição, gerando o retorno ao próprio texto ou a formalização dessa poética nos limites ficcionais, porque:

[u]na poética de lo real entonces, que pareciera, en última instancia, sólo hablar de sí misma, de las condiciones y límites del surgimiento del texto, a partir de una autonomía solipsista de la obra literaria; o una poética de lo real que ocultaría un fondo pulsional virulento, dispuesto siempre a irrumpir y desdibujar las coordenadas de esa misma realidad...<sup>177</sup>

Em *Dom Casmurro*, os limites do real também são inventariados pelo discurso do narrador. O jogo entre o que se sucedeu na perspectiva de Dom Casmurro, em confronto com o que pode ter ocorrido, exige, desse narrador, uma formalização apropriada, para que seu ponto de vista conquiste o leitor. Contudo, posto que não há certezas quanto ao ocorrido, as fissuras do discurso se revelam nas muitas vozes que emergem da voz narrativa. Nesse romance de Machado, a tentativa de absorver o real, por meio das reminiscências do enunciador, acaba sujeitando-se às técnicas poéticas empreendidas para angariar a recepção. Dom Casmurro, disposto a enxergar apenas a sua perspectiva do ocorrido, reduz o todo a esse ponto de vista, preenchendo o espaço restante com a estruturação ficcional desse ocorrido. Dom Casmurro privilegia a formalização do seu relato: o significante e a estruturação desse significante. Então, com o objetivo de eclipsar a parcialidade do seu relato, o narrador lança-se ao poético, ou justapõe à sua verdade uma interlocução com obras literárias. Disto se percebe algumas diferenças entre o rearranjo do real em *La Ocasión* e em *Dom Casmurro*. No

<sup>177</sup> Premat, 2002, p. 20: “[u]ma poética do real que, então, parecesse, em última instância, somente falar de si mesma, das condições e dos limites do surgimento do texto, a partir de uma autonomia solipsista da obra literária; ou uma poética do real que ocultaria um fundo pulsional virulento, disposto, sempre, a irromper e tornar imprecisas as coordenadas dessa mesma realidade...” (Tradução nossa).

primeiro, as tentativas de apreender o real se evanescem quando o protagonista defende a proximidade do real com a representação desse real. Há, aqui, uma confluência entre realidade e representação. Em *Dom Casmurro*, o narrador defende o relato como uma inexorável verdade, mas projeta o texto em inteira relação com obras literárias. Em certa medida, pode-se perceber a mesma proposta de turvejar o espaço entre real e representação ou de aproximar esses dois *topos*, já que “[o] discurso remete ao Real, mas a impossibilidade de apreendê-lo faz irromper este Real, através dos lapsos de linguagem. Onde a linguagem fal(h)a emergirá o Real”(MONTEIRO, 1997, p. 47). Assim, em ambos os romances, a relação com o referente esgota esse real (dada a impossibilidade de apreendê-lo), o que reconduz a discussão para a formalização do próprio relato. Dom Casmurro, incapaz de reescrever o vivido, ajusta esse real por meio de formalizações literárias já conhecidas ou reveste o seu discurso de atributos estéticos. Bianco, por sua vez, ultrapassa os limites de mera personagem narrada e se coloca conjuntamente ao narrador, promulgando a estética saeriana do conflitante espaço entre realidade e ficção.

O objetivo do trabalho consistiu em deslindar a postura poética dos protagonistas de *La Ocasión* e de *Dom Casmurro*. Percebido o gesto estético dessas personagens, o primeiro passo foi a análise do narrador dos romances. Estabeleceu-se, em seguida, o plano de escrutinar a postura narrativa, para que se alcançasse a voz poética dos protagonistas. Assim, grande extensão do trabalho se concentrou na análise do narrador, o que demandou uma pesquisa teórica sobre o tema. Após isso, os romances foram abordados, enfatizando-se a voz poética de Bianco e de Dom Casmurro, ou como esses influenciam a construção estética do próprio texto. Foi possível discutir alguns textos saerianos, conjugando-os com a análise de *La Ocasión*. Contudo, com respeito aos textos críticos de Machado, devido à amplitude da fortuna crítica machadiana, não foi possível uma abordagem direta, tendo a análise se concentrado em *Dom Casmurro* e na crítica desenvolvida sobre o romance.

O deslinde do conceito *exotopia*, de Bakhtin, também demandou um trabalho árduo, para se estabelecer os lugares do autor e da personagem, no relato do autor ficcional Dom Casmurro. Dessa forma, devido à extensão das obras de Saer e de Machado, bem como da fortuna crítica relativa a elas, principalmente em se tratando de *Dom Casmurro*, houve muitos vieses de análise que foram apenas tangenciados. É possível enxergar a possibilidade de uma análise mais acurada da percepção em Saer. Também é possível percorrer os textos críticos de Machado e conjugá-los com a poética desenvolvida pela personagem Dom Casmurro, em seu relato; bem como a relação mais aguda, dos romances de Saer e de Machado, aqui abordados, com o tema da estruturação do significante. Assim, também por

predileção da pesquisadora e devido ao limitado espaço destinado à dissertação, por seu indispensável recorte teórico, uma pesquisa a respeito da *performance* narrativa e da relação entre o real e o ficcional se evidenciou no corpo deste trabalho, já que, de alguma forma, se objetiva prosseguir com esse estudo teórico.

## REFERÊNCIAS

### Referências de Saer

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.

\_\_\_\_\_. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

\_\_\_\_\_. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

\_\_\_\_\_. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

\_\_\_\_\_. *La Ocasión*. 2. ed.. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

\_\_\_\_\_. *El entenedo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

\_\_\_\_\_. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

### Referências sobre Saer

BLAUSTEIN, Daniel. Estrategias narrativas en “La Pesquisa” de Juan José Saer. *LLJournal*, Universidad Hebrea de Jerusalén, v. 2, n. 2, p. 1 - 6, 2007.

FARIA, Ângela Maria Bedeschi. *Espaços da memória e a Viagem da escrita em “O enteado”*. Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FUKS, Julián Miguel Barbero. *Juan José Saer e o paradoxo necessário: ou Uma poética da (i) mobilidade em Nadie nada nunca*. Orientadora: Ana Cecília Arias Olmos. 2009.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GOLOBOFF, Mario (Org.). *Juan José Saer (1937 – 2005)*. Buenos Aires: Orbis Tertius, 2005, X (11).

PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Luís Filipe. Um canário cheio de idéias. In: SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau & JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. De Letras. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008. p. 99 – 108.

## Referências de Machado

ASSIS. Machado de. *Ressurreição*. In: *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.1. p. 113 – 195.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 1. p. 511 – 639.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. In: *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.1. p. 641 – 806.

\_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.1. p.807 – 944.

\_\_\_\_\_. O Espelho. In: *Papéis avulsos. Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.2. p. 345 – 352.

\_\_\_\_\_. Cantiga de Esponsais. In: *Histórias sem data. Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.2. p. 386 – 390.

\_\_\_\_\_. O ideal do crítico. In: *Crítica. Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.3. p. 798 – 801.

\_\_\_\_\_. Instinto de nacionalidade. In: *Crítica. Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.3. p. 801 – 809.

\_\_\_\_\_. [EÇA DE QUEIRÓS: *O PRIMO BASÍLIO*]. In: *Crítica. Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (Org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v.3. p. 903 – 913.

## Referências sobre Machado

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Graciliano, leitor de Machado. In: In: SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008. p. 21 – 33.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. 5. imp.. São Paulo: Paulus, 2008.

BOSI, Alfredo. Uma hipótese sobre a situação de Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

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

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3. ed.. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p. 17 – 39.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Brasília: INL, 1977.

COSTA LIMA, Luiz. Sob a face do bruxo. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DÉCIO, João. *Retorno ao romance eterno*: Dom Casmurro de Machado de Assis. Marília, SP: Unesp, Faculdade de Educação, Filosofia, Ciências Sociais e da Documentação, 1987. (Séries Monográficas, Literatura, 13).

GLEDSO, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Por um novo Machado de Assis: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES DE ALMEIDA, José Maurício. Para além do espaço e do tempo, em busca da essência do homem. In: SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. De Letras; Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.

MONTEIRO, Valério Jacó. *Dom Casmurro: escritura e discurso: ensaio em literatura e psicanálise*. São Paulo: Hacker Editores; Cespuc, 1997.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Dom Casmurro: confissão e representação*. In: \_\_\_\_\_. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993. p. 93 – 145. (Campi; 14).

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. *Trilhas Partidas, Engenho Novo: estudo da memória em Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Orientadora: Ruth Silviano Brandão Lopes. 1994. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dom Casmurro: do real ao relato*. In: SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. De Letras; Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008. p. 125 – 140.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed.. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

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

SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. De Letras. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. Introdução à poética da ironia. In: *Revista Linha de Pesquisa*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27–48, out. 2000.

\_\_\_\_\_. A forma de romance machadiano. In: SECHIN, Antônio Carlos, BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: Novas perspectivas sobre a obra e autor, no centenário de sua morte*. De Letras. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2008. p. 175 – 194.

## Referências teóricas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Equipe de tradução (do russo) Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 131 – 136. (Coleção Signos, 44).

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. (Coleção Signos, 44).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOOTH, Wayne C.. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v. 6, p. 207 – 218, 1998/99.

BRANDÃO, Luís Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *Mimesis e criticidade na obra de Luiz Costa Lima*. Orientador: Luís Alberto Brandão. 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. (Humanitas).

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 1991, v. 1. p. 114-133.

\_\_\_\_\_. (Org.). *A literatura e o leitor*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

\_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed.. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUARTE, Rodrigo *et al.*. *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 10-25.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed.. Lisboa: Vega, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As conseqüências da Estética da Recepção: um início postergado. In: \_\_\_\_\_. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. p. 23-46.

ISER, Wolfgang. Situação do problema. In: \_\_\_\_\_. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1. p. 21-98.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: UERJ, 1996. p. 7-12.

\_\_\_\_\_. O que é Antropologia Literária? In: CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.147-178.

\_\_\_\_\_. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v.2. p. 955-987.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *A literatura e o leitor*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LINS BRANDÃO, Jacyntho. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. v. 6, p. 230 – 244, 1998/99.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PUENTE, Fernando Rey. A kátharsis em Platão e Aristóteles. In: DUARTE, Rodrigo *et al.*. *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 10– 25.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 7. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Debates). p. 9 – 50.

SANTOS, Adazil Corrêa. *Problemática do narrador*. Bauru, SP: Universidade do Sagrado Coração, 1989.

SARAIVA, Juracy Assmann. O estatuto do narrador. In: \_\_\_\_\_. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993, p. 11 – 40. (Campi, 14).

\_\_\_\_\_. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993. (Campi, 14).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *A estrutura do romance*. 3. ed.. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura e Significação*. Tradução de António José Massano. Lisboa: Assírio & Alvim, 1967.

\_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1970.