

## NARRAÇÃO, ILUSÃO E TRAIÇÃO: A REINVENÇÃO DO PASSADO E SEUS SIGNIFICADOS SOCIAIS EM *DOM CASMURRO*

*Jefferson Cano\**

**Resumo:** Este artigo analisa os possíveis significados de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, considerado de uma dupla perspectiva: por um lado, a presença de significados sociais na narrativa é discutida por meio da construção da posição de um narrador claramente marcado pela sua classe; por outro, sugere-se que tal entendimento do romance divergia de sua recepção contemporânea, a qual era, em certa medida, limitada pelos significados estéticos disponibilizados pela experiência de seus primeiros leitores.

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Dom Casmurro. Livros e leitura.

### 1.

Um triângulo amoroso, com um marido que descobre, após a morte de seu melhor amigo, que ele era amante de sua esposa. Apresentada assim, de modo tão sumário, a trama poderia ser reconhecida em mais de uma obra. Se o leitor pensou em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, não se engana; mas, sendo a literatura tão farta de adultérios e traições várias, não se enganaria tampouco quem pensasse em outras opções, de que oferecemos ao menos um exemplo: *Flor de sangue*, de Valentim Magalhães, publicado três anos antes de *Dom Casmurro*.

---

\* Departamento de Teoria Literária — UNICAMP.

O interesse literário pelo mesmo assunto não era a única coincidência entre os dois autores. Magalhães, quando ainda poeta neófito, seria lembrado por seu livro *Cantos e lutas* no artigo de Machado que se tornou célebre, “A nova geração”. Publicado em 1879 na *Revista Brasileira*, esse artigo fazia a crítica da “poesia nova” que se seguia ao ocaso do romantismo, na qual se incluía o livro de estreia de Magalhães. Ele não mostraria originalidade, fosse nas ideias ou na forma de expressá-las; mostrava, porém, outros traços comuns aos poetas da mesma geração, na qual, segundo o crítico, “não falta quem conjugue o ideal poético e o ideal político, e faça de ambos um só intuito”.<sup>1</sup>

[...] o Sr. Valentim Magalhães descreve-nos (*Cantos e lutas*, p. 12) um quadro delicioso: a escola e a oficina cantam alegremente; o gênio enterra o mal; Deus habita a consciência; o coração abre-se aos ósculos do bem; aproxima-se a liberdade, e conclui que isto é a ideia nova.<sup>2</sup>

Pode-se imaginar o tom e as promessas de todas essas composições. Numa delas o poeta afiança alívio às almas que padecem, pão aos operários, liberdade aos escravos, porque o reinado da justiça está próximo. Noutra parte, anunciando que pegou da espada e vem juntar-se aos combatentes, diz que as legiões do passado estão sendo dizimadas, e que o dogma, o privilégio, o despotismo, a dor vacilam à voz da justiça. Vemos que não é só pão que o operário há de ter, a liberdade que há de ter o escravo; é a própria dor que tem de ceder à justiça.<sup>3</sup>

O tom do crítico, entre enfadado e condescendente com o entusiasmo do jovem poeta, não chegava a desacreditar o próprio ideal político versegado. Porém, citando Littré e Spencer, referências recorrentes aos autores da “nova geração”, Machado parecia duvidar antes das soluções simples que o engajamento do poeta apresentava para as questões sociais, como o papel da instrução para o desenvolvimento da moralidade, como uma “panacea infalível e universal”.<sup>4</sup> Após esse primeiro contato, a carreira literária acabou aproximando os caminhos dos dois colegas de ofício. A partir de 1883, eles se alternariam no mesmo espaço da *Gazeta de Notícias*, as “Balas de Estalo”, que Machado assinava como Lélío e Magalhães como José do Egito; no final de 1896, ambos se encontrariam como membros fundadores da Academia Brasileira de Letras. Na mesma época, enfim, viria a público o primeiro romance de Valentim Magalhães, ou sua primeira “obra de fôlego”, como ele mesmo a definia em um prolixo prefácio.

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. “A nova geração”, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. 3, p. 811.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 811.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 824.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 825.

Dizendo-se avesso a prefácios e sem preocupar-se com a escola ou a moralidade de seu romance, Magalhães desdenhava de todas, para colocar-se, afinal, ao lado da única escola, a da verdade — que ele evitava chamar naturalista, embora se socorresse de uma referência aos irmãos Goncourt:

Não resolvi fazer um romance naturalista, nem de aventuras, nem de psicologia, nem simbolista, nem idealista; resolvi simplesmente fazer um romance. [...] Se todavia me interpelasse alguém sobre tal ponto, diria que para o seu autor é o meu romance filiado à escola da verdade, a única que, como os Goncourt, acredito real e fecunda em arte. Todos os tipos que nele fiz mover-se, e não sei se viver, encontrei-os na vida social, não só fluminense, não só brasileira, mas de todos os países.<sup>5</sup>

E era na própria representação da “vida tal como ela é” que se encontrava a moralidade de uma obra. Sempre estribado em Goncourt, Magalhães encontrava reunidos no romance o estudo literário, o inquérito social, a pesquisa psicológica e a própria “história moral contemporânea”. E tudo isso, no fim das contas, se resumia em uma conclusão grandiloquente que parecia reavivar o mesmo entusiasmo político das primeiras poesias publicadas vinte anos antes:

O poema e o romance são as duas formas literárias diferenciais, extremas, positivas. Tudo o mais — contos, odes, sonetos, peças teatrais são matizes, variações, gradações; motivos musicais apenas porque as óperas são eles. Ora, o poema não pode respirar e medrar neste nosso meio de hoje, excessivamente despoetizado pela indústria, pela ciência e pelo epicurismo. Resta o romance. O romance é o grande instrumento de reconstrução social. A princípio foi camartelo: destruiu; no século vindouro será escopro e trolha: construirá. O romance era fábula: hoje é história e crítica; será filosofia amanhã.<sup>6</sup>

Assim como sua estreia vinte anos antes, o romance de Valentim Magalhães também atrairia a atenção de Machado de Assis, que o comentaria em uma crônica de 27 de dezembro de 1896. Detendo-se sobre esse último parágrafo, o crítico não contestava o papel que aí se atribuía ao romance, mas negava-lhe a primazia pretendida pelo autor sobre as outras formas. Além do mais, no caso da *Flor de sangue*, ele negava simplesmente que o autor tivesse atingido seu objetivo, pois que aí, para Machado, “os costumes não estão observados”. E para mostrar que não estava sozinho em seu juízo, lembrava que “já

<sup>5</sup> MAGALHÃES, Valentim. *Flor de sangue*. São Paulo: Editora Três, 1974, p. 26-27.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 29.

Lúcio de Mendonça contestou que tal vida fosse a da nossa sociedade. O erotismo domina mais do que se deveria esperar, ainda dado o plano do livro.”<sup>7</sup>

Não caberia especular se Machado compartilhava, em algum ponto, da concepção de romance de Magalhães. Afinal, datava também de vinte anos as críticas de Machado à estética realista, em um momento de acaloradas polêmicas.<sup>8</sup> Em 1878, um ano antes de resenhar a “nova geração” a que pertenceria Magalhães, já Machado testemunhava, em uma crítica a Eça de Queirós, a chegada daquela doutrina, que lhe merecia uma crítica tão severa quanto mordaz:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem — em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. [...] Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.<sup>9</sup>

Dentre as coisas ignóbeis, escusas e torpes que mereciam a censura do crítico encontrava-se um claro desconforto com o “traço grosso” que o realismo empregava na pintura da realidade. Seria mesmo de rigor que um adepto dessa escola colocasse em sua obra umas tintas do que lhe pareceria apenas obsceno:

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo. Que no meio das tribulações que assaltam a heroína não lhe infunda no coração, em relação ao espólio, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os ‘ímpetos de concubina’; que nos dê as cenas repugnantes do Paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro.<sup>10</sup>

Na verdade, não era esse o principal elemento criticado, nem esse reparo que distinguiria a crítica de Machado. Um leitor francamente favorável ao novo livro e à nova estética dedicaria dois folhetins do *Jornal do Commercio* ao romance de Eça. No primeiro, uma menção mais breve encerrava o artigo, após muitos elogios, com a observação de

<sup>7</sup> ASSIS, Machado de. “A semana”, *op. cit.*, p. 755.

<sup>8</sup> Ver FRANCHETTI, Paulo, “O primo Basílio e a batalha do realismo no Brasil”. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

<sup>9</sup> ASSIS, Machado de. “O primo Basílio”, *op. cit.*, p. 904.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 908.

que se a obra “tivesse cenas menos livres e decotadas, que as recomendaríamos, sem rebuço, aos nossos leitores e leitoras”.<sup>11</sup> Duas semanas mais tarde, porém, o mesmo folhetinista dedicaria todo um artigo à “questão do dia” — o realismo e o novo livro de Eça de Queirós. Porém, na mesma medida em que ganhavam espaço os elogios à “magnífica obra”, mais uma vez encerrava o artigo uma crítica, agora mais desenvolvida, ao ingrediente do escândalo, que concorria para o sucesso do livro como a atração do “fruto proibido”:

Nessa obra-prima da literatura portuguesa moderna há uma pequena mancha, que não podem justificar nem as mais exaltadas ideias realistas. Há algumas páginas de uma tal imoralidade, de um tal desapego dos mais mezinhos princípios das conveniências sociais, que não podemos eximir-nos de lastimar que o mesmo nome que assina tão grandes belezas seja o mesmo que referenda tão repelentes obscenidades. Já não há aqui que discutir questões de realismo e de naturalismo, a questão agora versa simplesmente sobre os deveres da decência e decoro literário. Bastam algumas páginas do romance *O primo Basílio* para que lhe sejam fechadas as portas de todas as famílias que se prezam de honestas. Triste futuro é o que está destinado a um livro que não pode ter ingresso senão em casa do celibatário.<sup>12</sup>

Dois dias depois, era a vez do folhetinista da *Gazeta de Notícias* louvar o romance de Eça pela sua “forma admirável”, pela “moralidade da fábula” contida no castigo da adúltera, ao mesmo tempo em que julgava prejudicial a esse fim moralizante a descrição dos encontros amorosos entre os dois amantes.<sup>13</sup> Somente a essa altura surgiria a crítica de Machado, que, embora convergisse também para o mesmo ponto que chamava atenção dos outros leitores, enfatizava em seu artigo um elemento mais central — a própria eficácia da escola em construir uma representação artística da realidade. Talvez por isso ele tenha atraído para si algumas réplicas mais diretas, que iam justamente na direção de defender a escola realista dos ataques sofridos. Talvez a mais curiosa dessas réplicas fosse a publicada na *Gazeta de Notícias*, que, antes de terminar com uma profissão de fé na vitória do realismo sobre as colunas da resistência, “porque as colunas sucumbirão ao peso do grande colosso, que se chama simplesmente — a verdade”, admitia ser exato que algumas cenas “no próprio interesse do livro, deviam ser dele arrancadas”.<sup>14</sup> Após as

---

<sup>11</sup> LAET, Carlos de, “Folhetim sem malícia”, in: NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX. Estética e história*. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 168. A autoria do artigo é considerada pelo organizador da coletânea uma “grande possibilidade”.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 177-178.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 179-185.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 204.

repercussões de sua crítica e a polêmica gerada na imprensa durante duas semanas, Machado voltaria ao assunto, dando mais espaço, dessa vez, à discussão do “decoro literário” ferido pelo romance e abordando diretamente a sua possível moralidade:

Um dos meus contendores persuade-se que o livro podia ser expurgado de alguns traços mais grossos; persuasão, que no primeiro artigo disse eu que era ilusória, e por quê. Há quem vá adiante e creia que, não obstante as partes condenadas, o livro tem um grande efeito moral. Essa persuasão não é menos ilusória que a primeira impressão moral de um livro não se faz por silogismo, e se assim fosse. já ficou dito também no outro artigo qual a conclusão deste. Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última pagina sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras.<sup>15</sup>

Retificando, porém, os pontos em que dizia não ter sido entendido pelos leitores — “mais de um fervido religionário” do realismo — Machado ratificava a sua condenação cabal da nova estética:

Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.<sup>16</sup>

Se a realidade era suficiente para refutar o realismo quando de sua chegada ao Brasil, o mesmo parâmetro crítico se mantinha válido vinte anos mais tarde, na leitura que Machado fazia do romance de Valentim Magalhães, cuja deficiência se mostrava justamente na capacidade de observar os costumes e de retratar a vida da sociedade. Possivelmente essa seria a pior das críticas para o autor. Afinal, junto a uma história de amor e adultério — e, na verdade, bem articulado a ela — notava-se um grande esforço de

<sup>15</sup> ASSIS, Machado de. “O primo Basílio”, *op. cit.*, p. 912-913.

<sup>16</sup> ASSIS, Machado de. *op. cit.*, p. 913.

Magalhães em fornecer um retrato de uma época, entre os últimos meses da monarquia e algum momento não definido da década de 1890.

Datado precisamente de julho de 1889 era o regresso ao Rio de Janeiro de Paulino, jovem de origem humilde que o abastado banqueiro Fernando toma sob sua proteção, “que ele, aliás, sabia dispensar sem vexame nem humilhação”.<sup>17</sup> Graças a essa relação, Paulino consegue formar-se médico, ter publicado um livro sobre o papel da mulher na sociedade e ser enviado pelo governo para estudar bacteriologia e higiene na Europa, de onde retorna no início do romance. Festejado pelo rico amigo e levado para viver com ele em seu palacete, é então que se torna amante de Corina, a jovem e deslumbrante esposa do banqueiro, além de um retrato da mulher que resultava de uma educação deficiente. A “frívola Corina, a coquete borboleta do flerte”<sup>18</sup> fora educada em um colégio de freiras, “meio de hipocrisia e disfarce”, e criada por uma madrinha de reputação escandalosa. E será Corina quem vai despertar a paixão do protegido, seduzi-lo e arrastá-lo à traição de seu benfeitor e melhor amigo.

Dando sequência à marcação temporal da narrativa, Magalhães faz coincidir o desenvolvimento da paixão de Paulino e da situação que levará à consumação do adultério com os desdobramentos da política econômica do início da República. Logo após o primeiro beijo trocado entre os amantes, o narrador explica que, naquele momento, “estava em auge a febre de especulações da bolsa, que ficou conhecida sob a designação pitoresca e singular de Encilhamento, que domina o período decorrido da proclamação da República até meados de 1891”.<sup>19</sup> Assim, ao mesmo tempo em que Paulino vive em constante desvario, o mesmo parece se passar com o país, todo ele mergulhado no mesmo estado febril, de agitação e de inconstância, que acaba por afastar Fernando da vida do lar:

Havia cerca de um ano que ele vivia extraordinariamente pelos nervos, fazendo um dispêndio excessivo de atividade mental e física. A sua vida tornara-se uma agitação constante, um contínuo agir, devido à multiplicidade e à complexidade de negócios em que se envolvera, alucinado, como quase todos naquela época, pela febre do jogo da bolsa, pela sede de enriquecer rápido e muito, mal tremendo que, manifestado nos últimos meses de vida da monarquia, se desenvolvera espantosamente nos primeiros da República, sob o Governo Provisório.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> MAGALHÃES, Valentim, *op. cit.* p.42.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 97.

Sob a ação dos nervos, da febre, da alucinação, delineavam-se os traços dominantes de um período, que conjugavam ao momento econômico uma “vida dissipada e deletosa”, em que grossos negócios eram feitos na companhia de prostitutas, em “ceias babujadas de beijos e de vinhos caros”. A vida tornava-se “atordoadora e falsa”<sup>21</sup>, sob uma perspectiva que fazia as irregularidades da economia acompanharem a deterioração da vida conjugal. Assim, as esferas da economia e da moral se metaforizavam reciprocamente, de modo que a decadência física e moral do banqueiro pode assemelhar-se apenas a uma outra face do atordoamento que atingia toda a sociedade: se esta sucumbia à “febre do jogo da bolsa”, em sua vida privada o financista sucumbe ao vício do jogo:

Era uma vida atordoadora e falsa. Sem saber de que modo, deixara-se apanhar Fernando na sua entrosagem terrível e afizera-se ao jogo, à dissipação, à desordem. Jogava a roleta, o dado, o bacará, em que perdia sem pestanejar gordas quantias, e tinha amantes que lhe custavam alguns contos de réis por mês, sem que possuíssem outros encantos além dos próprios da sua corrupção e os seus vícios refinados.<sup>22</sup>

Nesse sentido, podemos compreender como Valentim Magalhães via no romance ao mesmo tempo uma forma de história e de crítica, um instrumento de reconstrução social, como já ficou dito acima. Engastando em uma época determinada a sua narrativa, ele fazia com que ambas se fundissem de tal modo que o pano de fundo histórico descrito pelo narrador podia ser percebido reproduzido metaforicamente no desenrolar da própria narrativa. Como ele mesmo explicava, tratava-se de compreender a história de período a partir da história da vida privada, muito mais propícia a fazer perceber as transformações:

O homem morre; a sociedade fica e vai por diante — compacta, agitada pelas paixões, tangida pelo interesse, precipitada por uma forte vontade ignota para um destino obscuro e atraente como uma formidável montanha de ímã encoberta num véu de névoas. Mas se tomamos à parte uma família, então, verificamos como influíram sobre ela, modificando-a, transformando-a, esses quatro ou cinco anos.<sup>23</sup>

Ao ler essas passagens na *Flor de sangue*, a ideia de representar uma época por meio da vida de uma família não era nem um pouco estranha a Machado. De fato, precisamente em novembro de 1896, talvez pouco antes de ter em mãos o romance de Magalhães,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 155.

Machado publicaria no jornal *República* o texto *Um agregado (capítulo de um livro inédito)*, que acabou expurgado da versão final de *Dom Casmurro*. Segundo John Gledson, esse fragmento — “história social feita de forma objetiva, direta” — revelaria em Machado a intenção de dar ao romance uma “dimensão social” que não teria conseguido integrar “de modo convincente na narrativa”, da qual destoariam as “intervenções espalhafatosas do autor”<sup>24</sup>, como na descrição da vida social da Corte em 1855:

A vida externa era festiva, intensa e variada. Tinham acabado as revoluções políticas. Crescia o luxo, abundava o dinheiro, nasciam melhoramentos. Tudo bailes e teatros. Um cronista de 1853 (se vos não fiais em mim) dizia haver trezentos e sessenta e cinco bailes por ano. Outro de 1854 escreve que do princípio ao fim do ano toda a gente ia ao espetáculo. Salões particulares à porfia. Além deles, muitas sociedades coreográficas, com os seus títulos bucólicos ou mitológicos, a Campestre, a Sílvide, a Vestal, e outras muitas chamavam a gente moça às danças, que eram todas peregrinas, algumas recentes. A alta classe tinha o Cassino Fluminense. Tal era o amor ao baile que os médicos organizaram uma organização particular deles, a que chamaram Cassino dos Médicos. Hoje, se dançam, dançam avulsos. A ópera italiana tinha desde muito os seus anais; no decênio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população maviosa e entusiasta; agora desfilava uma série de artistas mais ou menos célebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La Grua. O próprio teatro dramático mesclava nos seus espetáculos o canto e a dança, árias e duos, um passo a três, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro. Já havia corridas de cavalos, um clube apenas, que chamava a flor da cidade. As corridas começavam às dez horas da manhã e findavam à uma da tarde. Ia-se a elas por elas mesmas. A Europa mandava para cá as suas modas, as suas artes e os seus clowns. Traquitanas e velhas seges cediam o passo ao coupé, e os cavalos do Cabo entravam como triunfadores. Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com árias italianas. As festas eclesiásticas eram numerosas e esplêndidas; na igreja e na rua, a devoção geral e sincera, as romarias e patuscadas infinitas.<sup>25</sup>

É fácil imaginar porque Machado preferiu excluir esse longo trecho do seu romance, sendo bem plausível a explicação de Gledson quanto à dificuldade de integrá-lo na narrativa. De fato, destoava daquele narrador que seria conhecido três anos mais tarde todo esse investimento na caracterização do ambiente externo ao espaço que circunscre-

<sup>24</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo Companhia das Letras, 1991, p. 56.

<sup>25</sup> A mesma citação é feita por Gledson, *loc. cit.* O texto todo é reproduzido em apêndice à edição de ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 251-255. Antes, sua localização fora apontada por SOUZA, J. Galante de, *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 665-667.

via a ação. Mais difícil é imaginar o que teria levado Machado, ao tomar contato com uma pretensão tão semelhante à sua — e talvez mais feliz quanto à sua integração ao enredo —, a desconsiderar toda a elaboração dessa dimensão histórico-social na obra de Valentim Magalhães, para concluir simplesmente pelos seus defeitos de observação e de representação da vida da sociedade. Mais ainda, impressiona que tal sentença se justifique por uma definição bastante circunscrita do que fossem os “costumes” ou a vida “da nossa sociedade”, negando à sua representação o papel destacado do erotismo.<sup>26</sup> Apartando deste a esfera dos “costumes”, Machado parecia preservar a crítica moral com que se recebera *O primo Basílio* em 1878 no centro dos parâmetros críticos realistas, da observação e da representação.

Talvez não seja por acaso que essa recepção tenha sido motivada por uma obra que em alguns momentos parecia dialogar diretamente com o romance de Eça. Fosse como inspiração ou homenagem, a narrativa de Magalhães era pontuada por elementos esparsos que insistentemente faziam o leitor se lembrar de seu congêneres português. Assim, aproximavam-se o suficiente para nos fazer supor ser a intenção do autor que o leitor entendesse algumas referências, como a relação retratada por Eça entre Luisa e Leopoldina, que podia ter um eco na amizade entre Corina, em vias de tornar-se adúltera, e Santinha, mulher de má reputação, desencaminhada desde adolescência, deflorada aos 16 anos, casada com um marido a quem não amava e a quem “enramava com entusiasmo e sem fadiga, com amantes sucessivos e algumas vezes simultâneos”.<sup>27</sup> E tampouco devia ser casual que Corina figurasse lendo *A mulher de gelo*, de Bellot, ao passo que Basílio dava a ler a Luisa outra obra desse mesmo autor, *A mulher de fogo*.

Enfim, a profissão de fé estampada por Valentim Magalhães em seu prefácio, as suas insistentes citações de autoridades naturalistas como os Goncourt, além da própria narrativa, que em certos momentos parecia ecoar algumas páginas saídas diretamente d’*O primo Basílio* — tudo isso parecia predisposto a enviesar a leitura de um crítico como Machado de Assis, que recebia o novo livro a partir do mesmo debate iniciado havia duas décadas. Ele mesmo, por outro lado, ao reescrever *Dom Casmurro*, eliminava quase inteiramente a parte em que buscava descrever a época, optando por outra maneira de caracterização social, menos dependente do recurso a elementos externos à caracterização dos próprios personagens e de suas ações. Porém, os desencontros críticos e estéticos entre esses dois colegas de letras e de imprensa se refletiam também na recepção que teria três anos mais tarde o romance de Machado, que, ironicamente, atrairia um olhar tão enviesado quanto o dele próprio pela expectativa de uma narrativa naturalista.

---

<sup>26</sup> ASSIS, Machado de. *op. cit.*, p. 755.

<sup>27</sup> MAGALHÃES, Valentim, *op. cit.*, p. 49.

Nesse sentido, podemos considerar exemplar a resenha de Medeiros e Albuquerque, que constitui o testemunho de uma interessante miscelânea, segundo a qual *Dom Casmurro* revelaria, em primeiro lugar, o caráter de seu autor empírico, Machado de Assis, um “ex-romântico desiludido”, que mostrava um “verdadeiro terror de qualquer pintura de emoções fortes”:

Sempre que a ação o leva a um episódio sentimental, amoroso ou trágico, ele no-lo pinta escarnecendo-o um pouco, como para nos mostrar que não está comovido, nem quer explorar a nossa veia patética. [...] Assim, até a menor figura de retórica, que lhe pareça trazer uma certa sensibilidade, ele a corrige com um reparo, uma ironia.<sup>28</sup>

Mas esta “propensão” do autor, por sua vez, adequava-se também à história narrada, cujo narrador, afinal, era ele próprio “um homem que chegou ao ceticismo absoluto”:

Qualquer pessoa contando um lance em que figurou comovidíssima, mas no qual sabe depois que representou um papel grotesco, por estar sendo nesse momento comicamente enganada, não pode mais reviver o enternecimento primitivo, logo contrabalançado pela consciência de que era nessa ocasião vítima de um engano visível. Assim, a tendência irônica do escritor achou neste livro lugar mais próprio para expandir-se.<sup>29</sup>

Não deve impressionar particularmente nessa resenha a certeza de que o narrador fora “vítima de um engano visível”, pois é sabido que essa certeza não seria abalada senão depois de 1960, graças ao trabalho de Helen Caldwell.<sup>30</sup> Porém, mais do que uma condenação da mulher adúltera, havia a fundamentar tal leitura o pressuposto de uma indistinção entre o autor empírico que escrevia o livro e o autor fictício que o narra, e que

---

<sup>28</sup> SANTOS, J. dos [Medeiros e Albuquerque], “Crônica Literária”, *A Notícia*, 24-25 mar. 1900. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração* (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p. 231.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>30</sup> Ver CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. Sobre o lugar desse trabalho na crítica machadiana, observa Roberto Schwarz: “Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago — o Casmurro — com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis”. SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro” em: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9.

começariam então a ser dissociados pela crítica.<sup>31</sup> Muito antes, porém, na virada do século XIX para o XX, é possível supor que o império de uma crítica adaptada a uma produção naturalista restringisse as possibilidades abertas à recepção de obras cuja polissemia passaria despercebida. Isso explicaria porque Machado, a partir de sua própria experiência daquela tendência estética, podia fazer uma leitura em certo sentido simplificadora do romance de Valentim Magalhães, remetendo-o aos mesmos significados morais mobilizados quando da recepção de *O primo Basílio*. Explicaria, assim, o fato de Machado desconsiderar, na *Flor de sangue*, a possibilidade de outro nível de representação social da narrativa — para além da pintura dos costumes —, que buscava entretecê-la com uma interpretação histórica da época retratada. Enfim (e, no nosso caso, principalmente), isso explica também porque podemos propor uma leitura do romance machadiano que pareceria tão estranha à recepção de seus contemporâneos.

Se havia um desencontro entre intenções autorais e leituras críticas, este era mediado por diferentes significações do mesmo conceito, conceito complexo não só em sua definição, mas na própria denominação, tendo surgido no meio letrado como “realismo” e figurando ora distinto, ora intercambiável com “naturalismo”. Ao ler o romance de um autor que assumia claramente sua relação com essa estética, Machado de Assis o julgava segundo sua própria experiência desse termo, que o associava tanto à pintura exata dos costumes da sociedade quanto ao que essa pintura trazia de imoral ou de obsceno.<sup>32</sup> Ao ser lido, ainda que a crítica não o identificasse à mesma escola de seus contemporâneos, a verossimilhança, a naturalidade e a perfeição da pintura seriam objeto de louvor<sup>33</sup>; ironicamente, porém, essa mesma expectativa trazia, em seu reverso, a dificuldade de conceber um narrador dissociado da figura do autor. No caso de *Dom Casmurro*, isso faria uma diferença decisiva, eliminando a possibilidade de que, a partir de soluções estéticas radicalmente opostas, Machado pudesse também entender o romance como “história e crítica” — para emprestarmos os termos de seu colega Valentim Magalhães. E, para que possamos explorar tal possibilidade, faz-se obrigatório começar pela construção que o narrador oferece de si mesmo, antes de entendermos como o seu olhar estrutura o mun-

---

<sup>31</sup> “Para entender os romances em primeira pessoa, as *Memórias Póstumas* e particularmente *Dom Casmurro*, uma vertente da crítica machadiana formulou uma hipótese controversa, mas crucial: haveria nesses romances uma dissociação da perspectiva em duas dimensões: de um lado, o foco narrativo explícito; de outro, a consciência autorial. O foco explícito não corresponderia ao verdadeiro olhar do autor e assumiria o papel de narrador trapaceiro capaz de confundir o leitor, dizendo ou sugerindo o que o autor não diria, pensando o que o autor não pensaria e omitindo as reais intenções do seu criador.” BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003, p. 38. Esse autor alerta, ainda, para os riscos decorrentes de tal dissociação, que se prestaria a “usos arbitrários e sobreinterpretativos”.

<sup>32</sup> Sobre a popularização da literatura naturalista nas duas últimas décadas do século XIX e sua relação com a pornografia, da perspectiva do mercado editorial, ver EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: companhia das Letras, 2004.

<sup>33</sup> Ver o artigo de Medeiros e Albuquerque, já citado à nota 28.

do à sua volta a partir de significados sociais determinados e centrais à construção da própria narrativa.

## 2.

No capítulo que abre o romance e que tem por finalidade explicar o seu título, o narrador já orientava seus leitores: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo mesmo” [cap. I]. Na verdade, essa explicação que o narrador fornecia para o título de seu livro continha também um ardil, central ao entendimento desejado, pois o leitor que desobedecesse a essa imperativa orientação para a leitura que se coloca desde a primeira página encontraria nos dicionários um sentido pouco propício para uma narrativa tão ciosa de sua autoridade.

Afinal, o dicionário Caldas Aulete, cuja primeira edição, de 1881, era a que circulava pela época em que *Dom Casmurro* foi publicado, registrava uma única acepção para a palavra, que era sinônimo de teimoso, obstinado, cabeçudo.<sup>34</sup> O fato é que, não fosse a advertência aposta ao início da narrativa, essa breve consulta ao dicionário poderia colocar sob suspeita a credibilidade de um narrador que tanto se empenhava em coletar indícios da traição conjugal de que fora vítima, mas que era reconhecido por todos como teimoso e cabeçudo. Um homem calado e metido consigo mesmo, pelo contrário, era muito mais propício a dar lugar a um autor reflexivo, ponderado e digno de confiança. Além do mais, tornava-se plausível a associação entre o caráter introspectivo do autor fictício e a própria traição, que supostamente se encontraria na origem desse caráter.

Há, porém, mais coisas entre um título e sua explicação do que sonha um narrador casmurro, pois se até aí temos, em uma palavra, tanto a descrição de um caráter quanto a síntese de um percurso biográfico, seja do autor ou do narrador — um deles, romântico desiludido, o outro, amante desenganado —, essa era, de qualquer modo, apenas metade da explicação, que prosseguia: “*Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo”. Direta, essa sentença não contempla, como a anterior, concessões a um diálogo com possíveis sentidos. Os “fumos de fidalgo” que lhe atribuem, claramente ele não admite tê-los; mas uma vez que lhes são atribuídos, acompanham-nos a ironia, revelando a distância que o separava de seus vizinhos do subúrbio. Estes, diria o Casmurro, “não gostam dos meus hábitos reclusos e calados”; afinal, motivos não lhes faltariam, se esses hábitos permitiam-lhe dormir durante uma conversa de trem. Quando, porém, se expres-

---

<sup>34</sup> AULETE, F. J. Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: feito sobre um plano inteiramente novo [direção confiada ao dr. Antonio Lopes dos Santos Valente]*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

sava claramente essa hostilidade, era contra uma suposta distinção social que ela mirava sua ironia.

Assim, em duas palavras, o título do livro expressava muito mais do que um apelido para o seu protagonista; ele resumia, na verdade, a maneira como esse protagonista, narrador de suas memórias, se relacionava com o mundo à sua volta — com os vizinhos que não aceitam seu ar de pretenciosa superioridade aristocrática; com os amigos, que reconhecem nele um cabeçudo; e, principalmente, com os seus leitores, aos quais ele tenta negar que seja esse o sentido do título, reescrevendo os dicionários, se preciso for. Afinal, não basta contar a sua história. É preciso, desde a primeira linha, que essa história convença o leitor, faça-o aceitar o ponto de vista do narrador, que é, enfim, toda a narrativa. Não fosse assim, talvez nem precisasse existir a narrativa, que já era a sua segunda tentativa de reconstruir o passado. Da primeira vez, mandara fazer uma réplica exata da casa em que vivera sua infância; a reprodução se fez, fiel em tudo, mas o resultado foi um fracasso, como ele admitia:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. [cap. II]

A reconstrução do que foi não era coisa tão simples quanto a reconstrução de uma casa, passível de uma reprodução exata, que lhe restituísse o cenário do passado; mas este não dependia necessariamente da fidelidade de quem o reconstruía. Primeiro, porque antes de querer reconstruir a velha casa, o próprio Bento havia mandado demolir a original [cap. CXLIV]. Se o testemunho direto do próprio passado não servia ao seu fim, tampouco serviria uma reprodução fiel. Se o passado tinha que ser destruído para ser recomposto por Bento, certamente seria necessário guardar alguma diferença entre os dois. A ideia de fidelidade torna-se, de resto, supérflua, na medida em que a substituição da casa pelo livro elimina qualquer referência externa, material, à qual ele pudesse manter-se fiel. Pelo contrário, tomando como matéria apenas a própria memória, mais fluida que as paredes e tintas, torna-se possível que a reconstrução desse passado se faça apenas a partir do eu do narrador, que é não somente mais importante que quaisquer outras pessoas, mas é simplesmente “tudo”. É então que ele se decide a reconstituir os tempos idos contando-os, mas sem a mesma pretensão de fidelidade com que guiara o trabalho do construtor e do pintor: dessa vez, cogitava simplesmente Bento, “talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras”. E concluía esperançoso: “deste modo, viverei o que vivi” [cap. II]. Se a casa reproduzia em detalhes da fachada à árvore

no quintal, a narração das memórias se contenta com ilusões e sombras, suficientes para ele, que não visa unicamente (e nem principalmente) narrar o acontecido, mas viver o vivido; e essa esperança de viver, e não *re*-viver o vivido expressava no último grau o descompromisso do memorialista com uma reprodução fiel do passado.

Além do mais, não seria de se esperar outro tipo de narrativa desse autor, uma vez que ele mesmo reconhecia sua incapacidade para um trabalho “árido e longo”, como seria um livro de história, para o qual precisaria compulsar “documentos e datas”. Assim, as “reminiscências que me vierem vindo” apresentavam-se como a opção mais adequada à falta de rigor do autor, a qual, por sua vez, era agravada ainda por sua falta de memória:

Um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta. Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. [cap. LIX]

Para uma narrativa totalmente autorreferenciada, que tinha no eu do narrador sua origem e seu fim, essa falta de memória talvez não fosse o menor dos defeitos para o leitor. Pelo menos para o leitor que não se convenceu, desde os primeiros capítulos, a relação deste narrador com a veracidade. Mas nem precisava ir muito longe a história para que o honesto casmurro voltasse a confessar a desenvoltura com que adaptava suas convicções. Ao ouvir de um amigo maestro a definição da vida como uma ópera, a primeira reação de Bento é de dúvida ou indiferença, retrucando que a “a vida tanto podia ser uma ópera como uma viagem de mar ou uma batalha” [cap. IX]; após a explicação da metáfora fornecida pelo amigo, sua reação é de achar graça; porém, ao escrever seu livro, esse fato é recordado já para ser apropriado: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolino, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” [cap. X]. Dos dois requisitos necessários à aceitação de Bento, a adequação à sua situação pessoal e o respeito à verossimilhança, o primeiro parece continuar sendo o mais importante. A verossimilhança ocupa em relação à verdade o mesmo lugar que o livro em relação à casa, deslocando-a na medida em que permite ao narrador maior liberdade para adaptar os fatos a seus interesses. Mesmo que essa

verossimilhança fosse ponto tão duvidoso como na teoria do maestro, que comparava a vida a uma ópera por meio de uma fantasiosa paródia do Gênesis.

Mas, enfim, a definição casava-se bem à sua vida, pelo menos da maneira como ele queria reconstruí-la, pois vinha a propósito justamente daquele que, para ele, “verdadeiramente foi o princípio da minha vida” [cap. VIII]. Esse início, não cronológico, mas fruto de uma decisão arbitrária do narrador que enquadra os limites e o sentido de sua narrativa, é o episódio que nos apresenta Bentinho, o adolescente que um dia se descobre apaixonado por sua vizinha Capitu, companheira de brinquedos da infância. Mas essa não é uma descoberta que se faz sozinha; na verdade ele é denunciado a si mesmo pela observação que José Dias, o agregado da família, faz à sua mãe, D. Glória:

Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (...) Bentinho quase não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corressem de maneira que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida... [cap. III]

Essa “revelação da consciência a si própria”, no dizer do Dom Casmurro, não lhe revelava, portanto, apenas o primeiro amor. No discurso do agregado não se denunciava apenas o sentimento dos dois adolescentes, mas ainda o cálculo do pai de Capitu, esperando que as coisas corressem de maneira a unir os dois vizinhos, desencaminhando do seminário o jovem Bentinho. O relato de Bentinho, porém, não guardava dessa “denúncia” qualquer lembrança mais marcante que a do momento de descoberta do amor. É ainda pela boca de José Dias que, em um segundo momento, outra revelação será feita a Bentinho, a da hierarquia social:

(...) não é bonito que você ande com o Pádua na rua. (...) Quando era mais jovem; era criança, era natural, ele podia passar por criado. Mas você está ficando moço, e ele vai tomando confiança. D. Glória, afinal, não pode gostar disso. A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois apesar deles poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! A adulação! D. Fortunata merece estima, e ele não nego que seja honesto, tem um bom emprego, possui a casa em que mora, mas honestidade e estima não bastam, e as outras qualidades perdem muito de valor com as más companhias em que ele anda. Pádua tem uma tendência para gente reles. Em lhe cheirando a homem chulo é com ele. [cap. XXV]

O agregado chamava a atenção para o inconveniente da companhia de alguém que poderia (e deveria) quando muito passar por criado, *apesar* de sua situação econômica (o bom emprego, a casa própria) lhe dar objetivamente uma posição de independência (ao contrário dele próprio). No fundo, Pádua viveria abaixo de sua condição por uma tendência natural ao reles e ao chulo. Quanto a Capitu, na fala de José Dias ela já se iguala em cálculo ao pai, marcada que está pela dissimulação e pela adulação, características que vão guiar a memória que Bentinho reconstrói no romance. É verdade que a imagem de uma Capitu interessada não se desenha com toda a clareza pelas palavras de Bento, mas daquelas que ele põe na boca de Prima Justina, parenta também agregada à casa. Será ela quem, ao ver a menina solícita servindo de enfermeira a D. Glória, dirige-lhe a provocação: “Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às suas mãos lhe há de ir” [cap. LXVII]. Assim, Bentinho ia associando os subalternos na escala social a uma clara percepção das estratégias de ascensão e de manipulação de seus superiores. Mas na sua própria fala, ao dar ao leitor a primeira descrição de Capitu, os signos de sua pobreza já se misturavam às suas características físicas:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita meio desbotado. [...] As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. [cap. XIII]

O mesmo tipo de referência voltaria em outro episódio evocado, no qual um preto vendedor de doces que passa entoando seu pregão. Acabava de ser descoberta a ameaça do seminário, um choque para os dois parceiros de infância, mas se naquele momento Capitu não se interessa pelos doces, Bento só consegue imaginar, novamente, que o que fere Capitu é a dolorida consciência de sua pobreza e o seu desejo de ascensão social:

Vi que, em meio à crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância: ‘Chora, menina, chora, / Chora porque não tem / Vintém’, a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. [...] Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque

logo depois me disse: — Se eu fosse rica você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa. [cap. XVIII]

Seria imperfeição de Bento não ter sua gula transtornada por uma notícia tão grave porque faria pensar que o sentimento de Capitu fosse mais profundo do que o seu. Porém, ele mesmo, que não cuidava de “definições tais”, tratava de rebaixar a atitude da menina, atribuindo-a à vaidade ferida pela exposição de sua inferioridade social. Mais do que qualquer outra coisa, o sentimento que ele supunha ser o de Capitu explicava-se, no fim das contas, pela sua própria maneira de traduzir seus sentimentos. Afinal, o retrato de Capitu que o olhar de Bentinho nos oferece não podia deixar de nos retratar o próprio olhar de Bentinho, como se revelaria em outro momento de tensão emocional, quando o narrador recorda as emoções do primeiro beijo. A conhecida cena do penteado que termina pelo beijo testemunhava os limites do lirismo pecuniário do casmurro, que, em meio ao deleite, vertigem e atordoamento, não deixava escapar a pobreza dos acessórios de sua amada:

Fui devagar, mas ou o pé ou o espelho traiu-me. Este pode ser que não fosse; era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão [...]. [cap. XXXII].

Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. [...] Enfim, acabei as duas tranças. Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada. [cap. XXXIII]

Paralelamente à insistência sobre a distância social entre os dois jovens enamorados, reafirmava-se o interesse de ascensão social, que não era só de Capitu, mas de toda a família. É assim, por exemplo, que se traduzia o sentimento de Pádua, o pai de Capitu, descrito na cena em que ele se despede de Bentinho, que parte para o seminário, como alguém que perde as esperanças de ganhar na loteria: “Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperanças, e vê sair branco o maldito número, — um número tão bonito!” [cap. LII]. E a mesma ideia da orquestração de uma trama de toda a família Pádua para garantir o casamento da filha com o rico herdeiro Santiago é o que volta a atormentar o sono de Bentinho em um sonho que se segue a uma de suas primeiras crises de ciúme, quando suspeita que Capitu recebe a corte dos “peraltas da vizinhança”, sugestão que lhe plantara, mais uma vez, o agregado José Dias:

Quanto ao sonho foi isto. Como estivesse a espiar os peraltas da vizinhança, vi um destes que conversava com a minha amiga ao pé

da janela. Corri ao lugar, ele fugiu; avancei para Capitu, mas não estava só, tinha o pai ao pé de si, enxugando os olhos e mirando um triste bilhete de loteria. Não me parecendo isto claro, ia pedir a explicação, quando ele de si mesmo a deu; o peralta fora levar-lhe a lista dos prêmios da loteria, e o bilhete saíra branco. Tinha o número 4004. Disse-me que esta simetria de algarismos era misteriosa e bela, e provavelmente a roda andara mal; era impossível que não devesse ter a sorte grande. Enquanto ele falava, Capitu dava-me com os olhos todas as sortes grandes e pequenas. A maior destas devia ser dada com a boca. [cap. LXIII]

A insistência na imagem do bilhete de loteria para simbolizar as esperanças e desejos de Pádua não era gratuita. Na verdade, pode-se encontrar na narrativa de Bento um paralelo entre duas “sortes grandes”: a primeira era a metáfora empregada por ele para descrever o retrato de seus pais, numa interpretação idealizada da relação do casal que ele não chegou a conhecer: “O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade” [cap. VII]. No caso de Pádua, porém, a sorte grande não tinha relação com a sua felicidade conjugal, mas simplesmente com sua condição econômica:

Pádua era empregado em repartição dependente do Ministério da Guerra. Não ganhava muito, mas a mulher gastava pouco e a vida era barata. Demais, a casa em que morava, assobradada como a nossa, porto que menor, era propriedade dele. Comprou-a com a sorte grande que lhe saiu num meio bilhete de loteria, dez contos de réis. [cap. XVI]

O paralelo entre a felicidade conjugal dos Santiago e a segurança econômica dos Pádua ganha ainda mais em ironia quando a nova esperança de sorte grande de Pádua se concentra justamente no possível futuro casamento entre Capitu e Bentinho, propósito em que parecem se empenhar também a mãe da menina, testemunha passiva do namoro dos dois jovens:

Outra vez D. Fortunata apareceu à porta da casa; não sei para que, se nem me deixou tempo de puxar o braço; desapareceu logo. Podia ser um simples descargo de consciência, uma cerimônia, como as rezas de obrigação, sem devoção, que se dizem de tropel; a não ser que fosse para certificar aos próprios olhos a realidade que o coração lhe dizia... [cap. XLVI]

Mas a sorte grande tinha ainda outro significado, além de servir ao contraste entre amor e interesse, lançando a suspeita sobre os sentimentos de Capitu desde a sua origem.

Mais do que a metáfora que servia à suposta felicidade de seus pais, ou ao suposto interesse de seu vizinho, o fato é que Pádua realmente — e não metaforicamente — tirara a sorte grande na loteria, e aqueles dez contos de réis deixam ao leitor um importante indício para relativizar a própria inferioridade social dos Pádua diante dos Santiago, por mais que Bento se esmerasse em inscrevê-la em sua memória. De fato, ao contrário de José Dias ou Prima Justina, que servem de intérpretes tanto à inferioridade quanto ao interesse desses personagens, Pádua e sua família não constituem rigorosamente o que poderíamos chamar de dependentes. Apesar do ordenado modesto do funcionário de baixo escalão, o funcionalismo público constituía para ele uma esfera de independência e a própria casa, comprada com o prêmio da loteria, e que era “*assobradada como a nossa*, posto que menor”, não deixava escapar ao narrador que as condições daquela família de um proprietário assalariado relativizavam a inferioridade que Bentinho e seus agregados pareciam dar como certa.

Assim, a própria narrativa fornece elementos para que o leitor coloque em dúvida a desigualdade social que Bentinho reconstitui em sua memória e que se inscreve na construção decada personagem. Isso não significa dizer que não há uma diferença de riquezas entre as famílias de Bento e de Capitu, mas sim que essa diferença econômica não se traduz numa hierarquia social na qual os agregados procuram encaixá-la, sendo, no entanto esse o olhar que acaba informando a memória e a narrativa de Bento, de maneira que a imagem de Capitu que Bento nos oferece não pode ser dissociada da sua representação de uma desigualdade social.

Enfim, o próprio fato de Capitu não ser uma dependente da família pode ser entendido também como um fator determinante para torná-la uma figura suspeita aos olhos de Bento, o qual traduz, então, como interesse e cálculo todo movimento que se insinua fora da lógica da subordinação e da deferência. Pois Bentinho, de cuja ótica procede toda a história do amor entre os dois, é incapaz de imaginar outra lógica para as suas relações que não a da desigualdade transformada em subordinação. É essa a lógica que guia Bentinho, mesmo quando não em seus movimentos, mas em suas fantasias, desde o início do romance. A princípio, é a conselho da própria Capitu que Bento tenta cooptar em favor de sua causa, de escapar ao seminário, o empenho do agregado José Dias; isso é o que ele espera conseguir ostentando a sua superioridade, fazendo ver ao outro que a sua posição social não é de quem pede favor, mas de quem quer e pode. Pelo menos é o que lhe ensina Capitu, identificando o comportamento esperado de um dependente a uma mistura de submissão, afeição sincera e orgulho:

Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Fa-

ça-lhe também elogios, ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa.” [cap. XVIII]

Bentinho de fato põe em prática o plano, mas sua autoimagem não se esgota apenas na representação de sua própria autoridade, conforme a entendia Capitu. Logo em seguida ao diálogo com o agregado, Bento se depara com o cortejo do Imperador, que dá ensejo a uma fantasia envolvendo uma intervenção do monarca em seu favor:

Em caminho, encontramos o Imperador, que vinha da Escola de Medicina. O ônibus em que íamos parou, como todos os veículos; os passageiros desceram à rua e tiraram o chapéu, até que o coche imperial passasse. Quando tornei ao meu lugar, trazia uma ideia fantástica, a ideia de ir ter com o Imperador, contar-lhe tudo e pedir-lhe a intervenção. Não confiaria esta ideia a Capitu. “Sua Majestade pedindo, mamãe cede”, pensei comigo. Vi então o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. [cap. XXIX]

A ostentação de sua autoridade diante do agregado constituía, então, apenas um elo na cadeia de favores e deferências na qual ambos se inseriam e que tinha em seu ápice o próprio imperador. A concepção hierarquizada das relações interpessoais guiava assim todo o olhar de Bentinho sobre a realidade, bem como sobre a fantasia. Essa concepção, no entanto, não o caracteriza exclusivamente, mas é um traço que o une aos demais personagens. Capitu, ao chamar a atenção do menino para as suas prerrogativas de “dono da casa”, demonstra dominar os mesmos códigos que ele, não como a dependente que sofre essas prerrogativas, mas como membro de uma camada livre e proprietária, ainda que pobre, e que se mostra preparada para exercer a mesma autoridade. É, porém, na figura do agregado que se percebe não só a participação, mas o manejo desenvolvido dos mesmos códigos. A situação é que Bentinho fora enfim mandado ao seminário, com a promessa de José Dias de que trabalharia para tirá-lo em menos de um ano; de fato, um dia o agregado aparece com um plano para livrá-lo da batina que o deixa deslumbrado. O plano, segundo Bentinho, “trazia uma nota de grandeza e de espiritualidade que falava aos meus olhos de seminarista”. Aos seus olhos talvez não fosse necessário mais que isso, mas aos olhos do agregado, tratava-se de uma oportunidade de realizar o velho sonho de visitar a Europa, com o pretexto de ir a Roma para pedir ao papa a absolvição da promessa feita por D. Glória:

Bem sei a objeção que se pode opor a esta ideia; dirão que é dado pedir a dispensa cá de longe; mas, além do mais que não digo, basta refletir que é muito mais solene e bonito ver entrar no Vaticano, e prostrar-se aos pés do papa o próprio objeto do favor, o levita prometido, que vai pedir para sua mãe terníssima e dulcíssima a dispensa de Deus. Considere o quadro, você beijando o pé ao príncipe dos apóstolos; Sua Santidade, com o sorriso evangélico, inclina-se, interroga, ouve, absolve e abençoa. Os anjos o contemplam, a Virgem recomenda ao santíssimo filho que todos os seus desejos, Bentinho, sejam satisfeitos, e que o que você amar na terra seja igualmente amado no céu... [cap. XCV]

Que José Dias buscasse realizar o seu próprio interesse ao servir Bentinho era fato já bem conhecido tanto por ele como por Capitu. Era, aliás, o que esta apontava ao sugerir o agregado como um aliado em potencial; ambos se lembravam da primeira ida de Bento ao teatro, por intervenção de José Dias: “D. Glória não queria, e bastava isso para que José Dias não teimasse, mas ele queria ir”, recordava Capitu; fez então um discurso dizendo que “o teatro era uma escola de costumes”, e tanto falou que a senhora “acabou consentindo, e pagou a entrada aos dois” [cap. XVIII]. A viagem a Roma, porém, não era traduzida da mesma maneira pelo narrador, dessa vez apenas “deslumbrado” pelo que a ideia trazia de “grandeza e de espiritualidade”. Talvez porque Roma de fato aparecesse deslumbrante aos olhos do seminarista; ou talvez porque, aos olhos do “dono da casa”, deslumbrasse ainda mais do que qualquer racionalização, como a “escola de costumes”, uma solução que reforçava mais uma vez todos os laços de submissão em que Bento estruturava o seu mundo.<sup>35</sup> Assim, a cadeia que antes passava por sua mãe e chegava ao imperador alongava-se ainda mais, e agora adentrava o mundo espiritual, incluindo o papa, a Virgem e Deus, para retornar ao “objeto do favor”, o próprio Bentinho. E colocando-se no ato de prostrar-se, beijar os pés do papa, pedir um favor e obtê-lo, a sua dignidade senhorial não se amesquinhava, mas se confirmava como uma benção de Deus, que não apenas concedia-lhe a satisfação de seus desejos, mas constituía-o quase como mais um representante divino e garantia que tudo que ele “amar na terra seja igualmente amado no céu”.

Deus, a Virgem, o papa e o imperador ficavam no campo da fantasia, mas nas suas relações concretas Bento continuaria a valer-se do poder das intermediações por diversos graus de autoridades, que, mesmo quando terrenas, duravam além da vida. Muitos

---

<sup>35</sup> De acordo com Sidney Chalhoub, Machado teria sido um “intérprete incansável do discurso político possível aos dominados”. Como observa esse autor, “impossibilitados de lutar abertamente por seus objetivos, José Dias e seus semelhantes tentam obter seus desígnios fazendo com que seus senhores imaginem que é vontade deles, senhores, fazer aquilo que eles, dependentes, querem que seja feito”. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 62-63.

anos mais tarde, ele pretende enterrar sua mãe com a simples inscrição na lápide — Uma santa. Diante da hesitação do vigário da paróquia ante o epitáfio heterodoxo, desenrola-se um significativo diálogo:

- Quer dizer que era uma santa senhora, não?  
— Justamente. O protonotário Cabral, se fosse vivo, confirmaria aqui o que lhe digo.  
— Nem eu contesto a verdade, hesito só, na fórmula. Conheceu então o protonotário?  
— Conheci-o. Era um padre-modelo.  
— Bom canonista, bom latinista, pio e caridoso, continuou o vigário.  
— E possuía algumas prendas de sociedade, disse eu; lá em casa sempre ouvi que era insigne parceiro ao gamão...  
— Tinha muito bom dado! suspirou lentamente o vigário. Um dado de mestre!  
— Então, parece-lhe...?  
— Uma vez que não há outro sentido, nem poderia havê-lo, sim, senhor, admite-se... [cap. CXLII]

Afinal, as reticências do vigário são vencidas quando Bento aciona a memória e as antigas relações mantidas com alguém da hierarquia eclesiástica superior ao próprio vigário; e, para compartilhar dessa superioridade, não bastava sugerir o bom juízo que o protonotário fazia da defunta, mas a familiaridade mantida com o mesmo, o conhecimento de suas “prendas de sociedade”, o fato de ter no clérigo um “parceiro de gamão”. Em todas as fases da vida e em todas as oportunidades que se apresentam, o mundo de Bentinho se organiza hierarquicamente e as relações entre os personagens desse mundo são momentos em que eles acionam os diferentes signos de autoridade — própria ou vicária — como passos para atingir seus objetivos.

Nessa maneira de representar o mundo e as relações entre as pessoas, Bentinho incluía Capitu e sua família, enquanto a própria Capitu nela incluía José Dias. De fato, quem parecia manter-se totalmente externo a esse comportamento era o outro vértice do suposto triângulo amoroso, Escobar. Ao conhecer o plano de José Dias para livrar Bentinho do seminário, é Escobar quem imagina a alternativa de oferecer ao sacerdócio um substituto. A alternativa, na verdade, subvertia a lógica do benefício, pois, supondo que aos olhos de Deus preserva-se a promessa desde que se dê um padre à igreja, independente de quem seja, Escobar igualava o herdeiro ao enjeitado: “— Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem que você...”. E concluiria, pouco adiante, que “a religião e a liberdade fazem boa companhia” [cap. XCVI].

No contraste entre os planos de José Dias e de Escobar, ganhava relevo a diferença entre as estratégias adotadas para atingir o mesmo objetivo — de um lado a súplica e a reafirmação da hierarquia; de outro a transação e o pressuposto da igualdade. Em termos mais gerais, poderia talvez traduzir-se como um contraste entre a pessoalidade e a impessoalidade como princípios norteadores da vida social. Impessoalidade e igualdade eram, afinal, valores que se coadunavam com uma característica ressaltada por Bentinho em seu amigo: a sua “cabeça aritmética”. Isso o distinguia de Bentinho, não somente pela dificuldade que este aprender a dividir — “uma das operações difíceis para mim” — mas também por resultar em um tipo de raciocínio claramente subversivo, que se escudava na objetividade dos números para questionar as convenções ortográficas:

Há letras inúteis e letras dispensáveis, dizia ele. Que serviço diverso prestam o d e o t? Têm quase o mesmo som. O mesmo digo do b e do p, o mesmo do s, do c e do z, o mesmo do k e do q, etc. São trapalhões caligráficos. Veja os algarismos: não há dois que façam o mesmo ofício; 4 é 4 e 7 é 7. (...) Mas onde a perfeição é maior é no emprego do zero. O valor do zero é, em si mesmo, nada; mas o ofício deste sinal negativo é justamente aumentar. Um 5 sozinho é um 5; ponha-lhe dois zeros, é 500. Assim, o que não vale nada, faz valer muito, coisa que não fazem as letras dobradas, pois eu tanto aprovo com um p como com dois pp. Criado na ortografia de meus pais, custava-me ouvir tais blasfêmias, mas não ousava refutá-lo. Contudo, um dia, proferi algumas palavras de defesa, ao que ele respondeu que era um preconceito (...). [cap. XCIV]

Assim, Escobar era caracterizado, de maneira consistente, através de um contraste com Bentinho, no qual o primeiro se encantava com a inversão de valores possível pelos algarismos, enquanto o segundo chegava ao extremo de assimilar à sua esfera familiar o próprio idioma, que passava a ser a “ortografia de meus pais”. Era inevitável que ambos se considerassem em termos de blasfêmia ou de preconceito. E era, também, um exemplo perfeito de como este narrador autocentrado, muito mais do que qualquer decorrência necessária de uma narração em primeira pessoa, pode ser entendido como decorrência de uma construção que traz em seu cerne uma atitude perante o mundo expressa através de signos de sua distinção social.

Não nos é possível afirmar que essa ideia estivesse ou não próxima do que pensava um dos primeiros leitores a resenhar o romance, José Veríssimo; mesmo assim, não nos furtamos de aproveitar aqui uma das sugestões do crítico, que abria seu artigo com uma fina observação genealógica:

Dom Casmurro é irmão gêmeo, posto que com grandes diferenças de feições, senão de índole, de Brás Cubas. [...] Se Brás Cubas e

Dom Casmurro contam ambos os dois a sua história, cada um tem o seu estilo, a sua língua, a sua maneira de contar. No que mais se assemelham é no fundo da sua filosofia e no modo de considerar as coisas.<sup>36</sup>

Veríssimo confessava-se de certo modo frustrado em suas expectativas como leitor: por um lado, por que o último romance não chegava a revelar um aspecto novo da escrita do autor, “uma obra inteiramente nova”, mas, por outro lado, e talvez principalmente, também por não se consumir a “evolução” que ele pretendia haver flagrado entre *Brás Cubas* e *Quincas Borba*, “para um modo mais piedoso, senão mais humano, de conceber a vida”.<sup>37</sup> O ponto no qual Veríssimo identificava *Dom Casmurro* a *Brás Cubas* consistia na “filosofia amarga, cética, pessimista, uma concepção desencantada da vida, uma desilusão completa dos móveis humanos”.<sup>38</sup> Porém, ainda mais que isso, parecia haver um outro traço filosófico a unir aqueles gêmeos, quiçá siameses, brilhantemente explicado pelo primeiro a publicar suas memórias:

Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor? A explicação do Doutor Pangloss é que o nariz foi criado para uso dos óculos, e tal explicação confesso que até certo tempo me pareceu definitiva; mas veio um dia em que, estando a ruminar esse e outros pontos obscuros de filosofia, atinei com a única, verdadeira e definitiva explicação. Com efeito, bastou-me atentar no costume do faquir. Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embebeza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da Terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. [cap. XLIX]

Nessa contemplação do próprio nariz, caminho de interiorização, espiritualização, sublimação ou o que quer que fosse o processo pelo qual o narrador desvinculava-se da terra para ver a luz celeste, não lhe ocorria escamotear — pelo menos a Brás, narrador “desafrontado da brevidade dos séculos”, porque defunto — que o efeito de tal desvincu-

---

<sup>36</sup> VERÍSSIMO, José. “Um irmão de Brás Cubas”, *Jornal do Commercio*, 19 mar. 1900. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p. 223-224.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>38</sup> *Idem*.

lação das coisas externas era justamente a subordinação de todas elas. Era uma metafísica que pretendia localizar na essência humana o máximo de subjetivação, ao mesmo tempo em que expressa o zelo por suas prerrogativas sociais, fazendo coincidir equilíbrio e dominação. Vinte anos depois, não era mais com a mesma desfaçatez que se ostentavam as superioridades, mas ainda mais um nome se inscreveria na linhagem dos filósofos da ponta do nariz, sobre a qual equilibravam todo o mundo exterior.

### 3.

Ao analisar uma passagem de *O vermelho e o negro*, Eric Auerbach atribuía a Stendhal o papel de fundador do realismo moderno sério, aquele que “não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução”.<sup>39</sup> Não se trata aqui — não é demais ressaltar, pois isso é importante — de pintar junto à ação do romance um panorama histórico da época, nem de deixar perceber o contexto através da narrativa ficcional, mas de fazer disso uma relação necessária ao sentido da própria narrativa, característica que, segundo Auerbach, encontrava-se nesse romance:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais acontecera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos político-satíricos propriamente ditos. O fato de encaixar de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante.<sup>40</sup>

A análise de Auerbach inspiraria pelo menos um de seus leitores a desenvolver essa reflexão: Carlo Ginzburg, que há muito reconhecera a influência de *Mimesis* sobre sua formação,<sup>41</sup> também se voltaria para uma leitura de Stendhal e de seu “desafio implícito

<sup>39</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, p. 414

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 408.

<sup>41</sup> Tentando explicar a origem de um de seus ensaios mais influentes, “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, Ginzburg afirmaria: “De início, eu me propusera a justificar indiretamente meu modo de trabalho, construindo uma genealogia intelectual privada, que antes de mais nada contivesse um pequeno número de livros que

aos historiadores do futuro”.<sup>42</sup> Discutindo a análise de Auerbach, segundo a qual Balzac, outro criador do realismo moderno, teria superado Stendhal como expressão do historicismo moderno, Ginzburg afirma que “nos romances de Stendhal a ausência de um nexo orgânico entre o homem e a história é o resultado de uma escolha deliberada, expressa através de um procedimento formal específico” — no caso, o recurso ao discurso direto livre.<sup>43</sup> Mais do que as divergências expressas entre as duas leituras, o que as observações desses autores trazem de mais relevante à nossa discussão é a possibilidade de explorarmos os significados históricos da literatura do século XIX a partir da própria construção literária do texto.

Nesse sentido, a proposta de recuperar os significados sociais intrínsecos à construção da narrativa e dos personagens de *Dom Casmurro* ganha relevância na medida em que nos permite supor a existência de um sentido histórico construído de maneira consistente e coerente com a integridade da obra literária, por meio de estratégias e procedimentos próprios de sua criação. Na busca desse tipo de realismo Machado vinha se empenhando desde a década de 1870; porém, perceber a extensão desse procedimento exigia a compreensão de aspectos vários envolvidos na construção de narradores cada vez mais complexos desde *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Enveredando por um caminho inovador em relação ao naturalismo ainda bem estabelecido nos meios literários, Machado expunha-se, então, a não ser compreendido sob essa perspectiva; de fato, na medida em que a crítica nem chegava a distinguir entre autor empírico e autor fictício fechava-se a via de acesso a uma série de significados. Obviamente, ao não ser compreendido sob essa perspectiva, Machado não deixava simplesmente de ser compreendido, pois os outros significados que a crítica encontrava na narrativa certamente estavam lá: uma história de amor e traição, desencanto e amargura, se lemos em sua transparência apenas aquilo que o narrador quer que leiamos; uma história de ciúme doentio e injustiça, se lemos a contrapelo a acusação de Bentinho, mas ainda dentro do campo limitado por amor, ciúme e traição; uma história de amor que metáforiza a violência da camada senhorial contra seus dependentes, se lemos por trás da narrativa de Bentinho a posição de classe de seus personagens; ou, enfim, uma maneira de contar uma história a partir de signos de diferenciação social, que revelam, mais do que a posição de classe de cada personagem, a forma do

---

julgava terem me marcado de modo particularmente profundo: os ensaios de Spitzer, *Mimesis* de Auerbach, *Mínima moralia* de Adorno, a *Psicopatologia da vida cotidiana* de Freud, *Os reis taumaturgos* de Bloch. (Todos lidos entre os dezoito e os vinte anos.)” GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 10.

<sup>42</sup> GINZBURG, Carlo. “A áspera verdade. Um desafio de Stendhal aos historiadores?”. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 170.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 179.

narrador conceber a sua relação com o mundo e seus esforços por traduzi-lo em termos de subordinação e hierarquização.

Na sobreposição consciente desses diferentes níveis de significação, não há porque supormos que Machado desejasse não ser entendido, ou que deixasse charadas para o leitor decifrar. Como tantos outros autores do período, ele estava em busca da representação literária de uma situação histórica, ainda que tenha se diferenciado justamente na complexidade com que elaborou essa representação, a ponto de apagar por completo a voz de um narrador-historiador. “Mas — para citar mais uma vez a análise de Ginzburg — os procedimentos narrativos são como campos magnéticos: provocam indagações e atraem documentos potenciais”.<sup>44</sup> A força desse campo magnético, na obra de Machado, será talvez o que constitua a sua riqueza, resultante de um procedimento que se revelaria original, mas “nascido para responder, no terreno da ficção, a uma série de perguntas postas pela história”.<sup>45</sup>

#### **Narration, illusion and treachery: the reinvention of the past and its social meanings in *Dom Casmurro*.**

**Abstract:** This article analyzes the possible meanings of Machado de Assis’s *Dom Casmurro*, considered from a double perspective: on the one hand, the presence of social meanings in the narrative is discussed by means of the construction of a narrator’s position, clearly class marked; on the other hand, is suggested that such understanding of the novel was divergent from its contemporary reception, which was, in some degree, limited by the aesthetic meanings made available by the experience of its early readers.

**Keywords:** Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Books and reading.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>45</sup> *Idem*.