

## Um ficcionista em Machado de Assis

Nelson Martinelli Filho<sup>1</sup>

**Resumo:** O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, há mais de cem anos provoca os leitores com suas armadilhas ao longo da narrativa de Bento Santiago. Lido, à primeira vista, como uma espécie de memórias autobiográficas desse personagem, este trabalho terá como meta aproximar as recentes discussões em torno do universo das escritas de si, de modo a observar com maior atenção as estratégias de recriação de um relato supostamente real, ainda que dentro do universo da ficção de Machado. Para tanto, aproximaremos o diálogo com alguns nomes da crítica machadiana, como Helen Caldwell, Roberto Schwarz, John Gledson e Abel Barros Baptista, além de autores no campo teórico, como Michel Foucault, Evando Nascimento, Leonor Arfuch e Philippe Lejeune.

**Palavras-chave:** Escrita de si. Autoficção. Machado de Assis. *Dom Casmurro*.

### *A fiction writer in Machado de Assis*

**Abstract:** The novel *Dom Casmurro*, written by Machado de Assis, for over one hundred years teases readers with its traps along the Bento Santiago's narrative. Reading, at first, as a sort of autobiographical memories of this character, this work aims to approximate the recent discussions around the universe of writing himself in order to observe more carefully the re-creation strategies of a supposedly real story, yet that within the Machado's fiction universe. Thus, we will approach the dialogue with some names of Machado's critics, as Helen Caldwell, Roberto Schwarz John Gledson and Abel Barros Baptista, and authors in the theoretical field as Michel Foucault, Evando Nascimento, Leonor Arfuch and Philippe Lejeune

**Keywords:** Written himself. Autofiction. Machado de Assis. *Dom Casmurro*

O processo de canonização de Machado de Assis como um dos mais louvados autores brasileiros põe em evidência não apenas sua obra literária, mas também sua extensa fortuna crítica. Entre a gigantesca quantidade de ensaios, artigos, livros, dissertações e teses, com contribuições de renomados estudiosos nacionais e estrangeiros, as discussões teóricas mais recentes no campo dos estudos literários podem, ainda, lançar novos fochos de luz sobre romances já tão repisados. Se para Abel Barros Baptista, em *Autobibliografias* (2003), “a ficção do livro no processo de se escrever é o primeiro traço a singularizar *Dom Casmurro* no conjunto dos romances de Machado” (BAPTISTA, 2003, p. 453), tal traço, no cotejo com recentes estudos e revisões sobre a(s) noção(ões) de autoria, pode render a esse romance outros pontos de observação.

Como ponto de partida, é fundamental sublinhar o recurso da falsa atribuição de autoria em *Dom Casmurro*, sendo autoproclamada, no plano de uma ficção autoral, pelo narrador Bento Santiago como justificativa para narrar suas memórias desde a infância, numa suposta tentativa de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1962, p. 8). Esse tipo de jogo autoral não é exclusivo de *Dom Casmurro*. Anteriormente, Machado já havia publicado *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), que desde o título deixa entrever o seu caráter autobiográfico (dentro, claro, de uma chave ficcional). Tal romance, porém, não se compõe como memórias conforme reza a tradição do gênero (uma narrativa em retrospectiva da vida de algum sujeito), mas é produto da pena de um defunto autor, uma vez que quem as escreve, Brás Cubas, já está morto, como se observa desde a dedicatória (“Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”) e a nota “Ao leitor”:

<sup>1</sup> Doutor em Letras. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo. E-mail: [nelsonmfilho@gmail.com](mailto:nelsonmfilho@gmail.com)

Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (ASSIS, 1955, p. 10).

Depois da publicação de *Dom Casmurro*, procedimento semelhante volta a ocorrer nas obras-irmãs *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, ambas com autoria atribuída, em paratextos que precedem as narrativas, ao personagem José da Costa Marcondes Aires, ou Conselheiro Aires, como ficou mais conhecido. Sendo lidos em conjunto, os dois romances causaram certa celeuma junto à crítica, especialmente com relação à autoria. Isso se deve ao fato de que, na primeira delas, Aires é personagem e autor suposto de uma narrativa cujo narrador não se identifica, enquanto na segunda ele é autor suposto, narrador e personagem, visto que o que lemos é a reprodução parcial de diários encontrados após a sua morte, como indicam as “Advertências” dos respectivos romances:

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. [...] Era uma narrativa; e, pôsto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos (ASSIS, 1957, p. 5).

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

Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se fôr decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem (ASSIS, 1960, p. 5).

Alguns conhecidos críticos da obra machadiana não chegaram a um consenso com relação ao narrador dessas obras: Helen Caldwell, por exemplo, defendeu que Aires é o narrador de *Esaú e Jacó*; Abel Barros Baptista, por outro lado, discordou, considerando que “Aires não se confunde com o narrador de *Esaú e Jacó* da mesma forma que Machado de Assis não se confunde com o narrador de *Quincas Borba*” (BAPTISTA, 2003, p. 406); ambos, porém, concordam que não há dúvidas de que ele seja o narrador do seu *Memorial* e *autor suposto* das duas obras.

Da mesma forma, são poucos os pontos pacíficos entre os críticos de *Dom Casmurro*, ou pelo menos não após 1960. Até essa data, que marca o lançamento de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell, a leitura predominante se dava com foco sobre o julgamento da esposa de Bento, Capitu, ou seja, uma grande preocupação era investigar a obra em busca de pistas que levariam os leitores à conclusão se ela traía ou não o marido. Depois de o julgamento de Capitu haver dominado a recepção de *Dom Casmurro* por aproximadamente

60 anos, Helen Caldwell<sup>2</sup> inaugurou uma segunda fase cujas implicações são observadas até hoje. A proposta de Caldwell foi de reabrir o caso que parecia já ajuizar Capitu como culpada: a originalidade de sua leitura operou uma troca de réus, tentando provar a inocência de Capitu com a acusação de que Bentinho manipula sua narrativa para iludir o leitor de que havia sido vítima de adultério. Para defesa de Capitu, a pesquisadora argumenta que Machado de Assis deixou a decisão nas mãos do leitor, mas, ao mesmo tempo, haveria uma pretensa *intenção* do autor a ser descoberta e anunciada, intenção esta que seria justamente a de desmascarar Bentinho. Dessa maneira, o leitor teria a liberdade de escolher seu ponto de vista sobre o caso, embora a escolha *correta* para Caldwell fosse a da inocência de Capitu: “o leitor tem a responsabilidade da decisão, mas apenas decidindo a favor da inocência de Capitu toma a decisão justa” (CALDWELL, 2002, p. 152). Por mais que às vezes seja aparentemente contraditória, a posição de Helen Caldwell foi um marco na leitura de *Dom Casmurro*, deixando uma série de herdeiros na chave do que Abel Barros Baptista passou a chamar de “paradigma do pé atrás”, isto é, uma postura de desconfiança sobre todo o relato de Bento Santiago, tomado *a priori* como narrador não confiável, numa espécie de batalha que poderia dar ao leitor a vitória sobre o narrador (e, conseqüentemente, sobre o autor).

Dos críticos que pareceram dar seqüência ao legado de Caldwell, podemos destacar especialmente os nomes de Roberto Schwarz e John Gledson. A principal novidade de Schwarz foi, ainda com o tribunal formado, colocar não só Bentinho em julgamento, mas também o próprio leitor que acaba se identificando com o autor suposto e se tornando cúmplice dele na posição de homem, brasileiro e católico que assume uma postura conformista diante dos fatos. Para Schwarz, é a partir de Helen Caldwell que essa leitura começa a ser superada, mantendo-se, porém, a suposição de leituras *corretas* do romance:

O livro, assim, solicita três leituras sucessivas: uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher (SCHWARZ, 1991, p. 85-86).

Em contrapartida ao pensamento de Schwarz de que “para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis” (SCHWARZ, 1991, p. 85), John Gledson, tomando a si mesmo como exemplo (na sua posição de estrangeiro), afirma que a identificação do leitor com Bentinho não se dá apenas pelo fato de ele ser representante de uma elite brasileira:

Embora a descrição de Roberto Schwarz do tipo de elite que ele representa seja exata, Bento é um personagem com que muitos leitores, e não só por causa de um compromisso ideológico subconsciente com a elite brasileira (só posso citar

<sup>2</sup> Sobre o fato de o trabalho de Caldwell ter impactado de tal maneira a crítica de Machado de Assis, Roberto Schwarz, em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, propõe a reflexão: “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?” (SCHWARZ, 1991, p. 85).

a mim mesmo como evidência), se identificarão, em um ou em vários níveis (GLEDSON, 2006, p. 294).

Gledson, que pode ser considerado com um dos mais ativos críticos da obra de Machado de Assis, ainda reconhece as falhas e as limitações da teoria de Caldwell, embora tanto ele quanto Roberto Schwarz destaquem a importância de suas ideias e assumam o seu legado. Na mesma linha de Helen Caldwell, portanto, John Gledson reconhece que não é possível tomar qualquer decisão firme no tribunal em que ora se encontra Bentinho, ora se encontra Capitu, mas que nem por isso Machado de Assis deixa de ter as suas *intenções* ao escrever a narrativa. Nomeando-se ironicamente como um “intencionista confesso”<sup>3</sup>, Gledson percorre toda a obra em busca de significados que o escritor pretendia comunicar, especialmente em diálogo estreito com o contexto histórico de Machado, a partir de uma leitura que considera sua obra como realista, no sentido de que Machado possui a intenção de revelar, “através de sua ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está a retratar”<sup>4</sup> (GLEDSON, 1991, p. 13). Na perspectiva do intencionismo, o crítico defende que, descobertas essas intenções, seria possível definir leituras mais ou menos corretas do romance, por mais que ele também reforce que o leitor sempre tem a liberdade de optar por qualquer interpretação que queira:

Existe um sentido em que Machado de fato aceitou o risco de que a ambiguidade presente em sua obra – ela traiu ou não, afinal? – desse margem para seus leitores escolherem seu próprio caminho no romance. Mas isso não é o mesmo que não ter intenção nenhuma ou de – passivamente? – aceitar a ambiguidade. Pelo contrário, como tentei explicar, cada leitor fará escolhas, algumas corretas, outras erradas, e (em perfeita consonância com a ideia de responsabilidade moral que Machado manteve contra o determinismo subdarwinista de sua época) “*con su pan se lo coma*”. O ponto crucial é que essas decisões, individualmente ou tecidas até constituírem uma visão do romance, são mais – ou menos – corretas, na medida em que correspondem às intenções de Machado (GLEDSON, 2006, p. 297).

Em posição distinta se encontra o português Abel Barros Baptista, cujo ponto de vista é antagônico a essa busca das intenções de Machado de Assis em *Dom Casmurro*, em especial ao intencionismo confesso de John Gledson, de quem procurou questionar as posturas em seus ensaios. De fato, ambos, Gledson e Baptista, concordam que a ambiguidade sobressai no romance, cabendo a decisão ao leitor; todavia, Gledson confia que, no fim das contas, as intenções do autor, que ele procura ao longo de toda a narrativa, definiriam que algumas dessas leituras fossem mais corretas do que outras, o que para Baptista é um equívoco. O crítico português concentra o foco em suas análises nas *solicitações* do próprio livro, de modo que lhe interessa mais são as estratégias de Bentinho como autor suposto de *Dom Casmurro*, e não as intenções de Machado de Assis:

<sup>3</sup> “Continuo a ser um intencionista confesso; isto é, julgo ser uma parte essencial do papel do crítico revelar os significados pretendidos pelo escritor” (GLEDSON, 1991, p. 15).

<sup>4</sup> Também sobre a questão de Machado ser *realista*, Gledson se mostra bastante incisivo e recebe críticas tanto de Abel Barros Baptista quanto de Gustavo Bernardo em *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011), embora não caiba neste artigo um desenvolvimento satisfatório dessa querela sobre a qual também não há unanimidade.

O termo solicitação envolve logo aqui duas diferenças decisivas. Por um lado, indica que não basta interrogar ou perguntar seja o que for ao texto para que ele nos dê respostas: é preciso solicitar, ou seja, o texto resiste à interrogação e pode resistir designadamente pelo silêncio, e a solicitação não procura quebrar tal resistência, antes deverá acolhê-la como uma das condições do esclarecimento que procura. Assim, a solicitação não partilha a ideia clássica que diz que os livros nunca respondem às perguntas que lhes fazem, nem aceita o lugar-comum contemporâneo que diz que os textos respondem consoante as perguntas que lhe fazem (BAPTISTA, 2003, p. 13).

A partir da solicitação à obra, tomaremos Bento Santiago não apenas como autor suposto da obra, mas como autor suposto de *um texto com traços autobiográficos*, uma vez que, na narrativa, temos a coincidência onomástica entre autor suposto, narrador e personagem. Num primeiro momento, *grosso modo*, pode-se pensar que *Dom Casmurro* se aproxima de gêneros como memórias ou autobiografia. Com base nesse tipo de leitura, então, devemos nos debruçar sobre certos aspectos a partir das atuais discussões sobre as *escritas de si*<sup>5</sup>.

Se a *autoficção* tem sido a palavra-chave entre as escritas autobiográficas contemporâneas, a consubstanciação entre escrita/ficção e matéria empírica não é uma prática exclusiva das últimas décadas. O francês Vincent Colonna, em *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2014), por exemplo, aponta a prática da “fabulação de si” ainda no século I d.C., com Luciano de Samósata. Michel Foucault, por sua vez, em seu “A escrita de si” (2004), indica que essa atividade de escrever sobre o *eu* remonta à Antiguidade, desde o *Vita Antonii*, de Atanásio – com a clara peculiaridade de que esse tipo de escrita atuava como um meio de autoconhecimento, um tipo de *askêsis*, “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146) –, tal como outras formas como abstinências, memorizações, exames de consciência etc., para a arte de viver. Foucault ainda destaca, nos séculos I e II, os *hupomnêmata* (cadernetas individuais cuja finalidade era registrar reflexões, pensamentos, citações, fragmentos de obras etc.) e as correspondências como meios em que a escrita de si poderia ser detectada.

É num sentido de expurgação dos pecados pela escrita de si que vão se estabelecer, posteriormente, as *Confissões* de Santo Agostinho, como um marco na trajetória do registro autobiográfico, configurando-se mais como uma narrativa sobre a vida de um homem religioso, cujo pano de fundo é obviamente espiritual, que como a expressão de um narcisismo subjetivista. Não obstante, se para alguns críticos e teóricos a obra de Santo Agostinho foi o ponto inicial do que viria a ser a autobiografia séculos depois, para outros, esse propósito espiritual de suas *Confissões* não corroboraria algumas características modernas do gênero. Para esses críticos, há quase um consenso em estabelecer Rousseau, ao publicar *Confissões* em 1770, como fundador da autobiografia como hoje conhecemos.

Para o estudo que propomos, o trabalho de Philippe Lejeune no campo da autobiografia, “O pacto autobiográfico” (2008), publicado em 1975, não pode ser ignorado devido a seu impacto nas décadas posteriores. Nesse texto de tom incisivo, Lejeune traça de forma muito rigorosa as primeiras coordenadas para o gênero: aqui, não há graus na autobiografia, pois ela “é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25). Além do pressuposto da coincidência de identidade entre autor,

<sup>5</sup> O termo dialoga com o texto homônimo de Foucault, publicado em 1983 (FOUCAULT, 2004, p. 144-162).

narrador e personagem, a definição na qual se baseia para delinear as arestas é a seguinte: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14). Mesmo que o leitor reconheça a homofonia entre autor, narrador e personagem, como solucionar possíveis dúvidas com relação à identidade de quem diz “eu”? Ainda que se aporte no nome e na assinatura do autor, como lidar com a possibilidade da criação de pseudônimos? A solução de Lejeune foi propor um *contrato* firmado entre autor e leitor como forma de dar credibilidade à assinatura: o *pacto autobiográfico*, que se baseia na confiança no nome próprio. Apesar de rever diversos postulados deste texto inaugural e de tornar o gênero mais flexível com o passar do tempo, a noção de pacto percorreu a obra de Lejeune em textos como “O pacto autobiográfico (bis)” e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, sendo mantida ainda em seus estudos mais atuais.

Sob a ótica de Lejeune, *Dom Casmurro* atenderia aos pressupostos básicos de uma autobiografia, não perdendo de vista, obviamente, que se trata de uma falsa atribuição – e que, no fim da linha, o *autor empírico* continua sendo Machado de Assis. Mesmo assim, temos uma narrativa em primeira pessoa cujo nome do autor suposto, Bento Santiago, coincide com o do narrador e o do protagonista, além do fato de que pretensamente ele queira relatar uma experiência *real* (em termos de uma realidade *interna* à ficção construída por Machado), como argumenta no segundo capítulo, “Do livro”, sobre sua proposta de escrever um livro para romper a monotonia. Negando a possibilidade de escrever sobre política ou filosofia, ou mesmo até uma *História dos subúrbios*, Bento opta por narrar acontecimentos de sua vida:

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. Dêste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo (ASSIS, 1962, p. 10).

Já nesses dois primeiros capítulos (o anterior se chama “Do título”), deixa-se ver a dimensão metaficcional que perpassará toda a obra, o que nos leva a crer que, para além da história de vida de Bentinho, há também a história de escrita do livro. Numa leitura tradicional, a narrativa poderia ser segmentada em um *tempo da enunciação* – no qual *Dom Casmurro* é escrito por Bento Santiago – e um *tempo do enunciado* – referente às peripécias de Bentinho. Essa marcação temporal é frequentemente ressaltada por meio de interrupções do narrador ao longo da história, como nos capítulos “Entre luz e fusco”, “Uma idéia e um escrúpulo”, “Um dia...”, abaixo citados, respectivamente, entre muitas outras ocorrências ao longo do romance:

Talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica. E desde já, porque, em verdade, é a nossa defesa (ASSIS, 1962, p. 170).

Relendo o capítulo passado, acode-me uma idéia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a idéia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o céu nos dá todos os dias e todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa

de Matacavalos. Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei. [...] Pois que não amo a política, e ainda menos a política internacional, fechei a janela e vim acabar êste capítulo para ir dormir. Não peço agora os sonhos de Luciano, nem outros, filhos da memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado. De manhã, com a fresca, irei dizendo mais da minha história e suas pessoas (ASSIS, 1962, p. 216-218).

...Perdão, mas êste capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a êste, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto (ASSIS, 1962, p. 396).

Tal técnica faz o leitor acreditar que está vendo os *bastidores da criação*, o que, por sua vez, também reforça uma espécie de *efeito de real*<sup>6</sup> (ARFUCH, 2010, p. 75; KLINGER, 2007, p. 45) – como que “ao vivo”, num “aconteceu de verdade” – que o autor suposto pretende sustentar em sua narrativa, numa possível tentativa de garantir credibilidade diante do leitor, bem como destacar sua autoridade como autor, no controle da exposição de sua própria história. Na cena da escrita (naquele *tempo da enunciação*), Bento Santiago, como autor suposto, se mostra “de verdade”, como se desse carne, rosto e corpo a si mesmo, para além do livro, engendrando a ilusão de mostrar detalhes da ordem do particular que remetem para o ofício, a rotina, os métodos, e, ao mesmo tempo, para o inesperado, o novo, o lampejo, a honestidade em última instância, de forma que atraem a atenção do leitor para o autor, dentro e fora de sua própria narrativa. O *efeito de real* produzido aponta para além da ficção do romance *Dom Casmurro* – ainda que dentro do plano ficcional criado por Machado –, numa miragem da realidade de Bento Santiago, que se produz em tensão com a artificialidade expressa por seu papel de autor. Atraindo o leitor para outra dimensão de realidade, fora do romance, esse efeito se revela como “o suplemento de uma falta, que é o próprio real” (KLINGER, 2007, p. 45).

Embora não digam que o discurso de Bento Santiago seja necessariamente *falso*, os críticos de Machado têm como ponto pacífico o fato de que não se pode confiar no narrador (lembramos, mantendo-se o pé atrás), já que o que lemos é fruto do seu ponto de vista, logo parcial, de sua história com Capitu. Em miúdos, é corrente entre a crítica especializada que, padecendo de um alto grau de ciúmes, o narrador manipula o enredo de modo que nos faça julgar Capitu como culpada – leitura que se efetivou, como já dito, por pelo menos algumas décadas. A desconfiança sobre Bentinho se dá, portanto, no *modo* como ele constrói o seu discurso para incriminar Capitu, embora haja no romance uma série de lacunas que põem em xeque a pretensa imparcialidade de todo o relato, como no fundamental capítulo “Convivas de boa memória”:

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,

<sup>6</sup> Cabe ressaltar que não se trata aqui da noção de “efeito de real” a que se refere Barthes em texto homônimo (BARTHES, 2004, p. 181-190), cujo foco recai no relato realista e sua produção de verossimilhança.

e somente raras circunstâncias. [...] Como eu invejo os que não esqueceram a côr das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa côr; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão.

E antes que seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. [...]

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (ASSIS, 1962, p. 199-200).

Em síntese, o narrador quer que o leitor creia que Capitu o traiu, mas faz isso sem *inventar* fatos, apenas interpretando os eventos ocorridos em sua vida a favor de sua hipótese – a da traição –, considerando seu livro “a verdade pura” (ASSIS, 1962, p. 197). Sob o ponto de vista de Lejeune, não parece que *Dom Casmurro* deixe de respeitar o gênero biográfico. Imparcial ou não, Bento Santiago ainda narra as supostas memórias de sua vida, não deixando de se pautar numa suposta verdade.

Em busca dessas armadilhas para iludir o leitor, bem como evidências de que seu relato não é imparcial, os críticos por anos perscrutaram o romance. A primeira dessas evidências, já no capítulo de abertura, diz respeito à definição do vocábulo “casmurro”. Ao explicar o motivo de ser alcunhado dessa forma, o narrador aconselha o leitor que não consulte o dicionário em busca da definição do termo: “Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que êles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo” (ASSIS, 1962, p. 6). Porém, Helen Caldwell já havia percebido que há aí uma omissão de significado, pois a outra acepção diz que casmurro é um indivíduo teimoso, implicante, cabeçudo, características que parecem melhor se alinhar à personagem de Bento Santiago. Também se torna um argumento contra o próprio narrador o fato de ele afirmar, no já mencionado no capítulo “Convivas de boa memória”, que sua memória não é boa, o que também acontece, por exemplo, no capítulo “Rasgos da infância”:

Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se sòmente enxugou os olhos; cuido que os enxugou sòmente. Vendo-lhe os gestos, peguei-lhe na mão para animá-la, mas também eu precisava ser animado. Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado (ASSIS, 1962, p. 146).

Ao lapso de memória do narrador segue uma lembrança espantosamente minuciosa (duas moscas andando, um pé de cadeira lascado), acompanhada de uma autocorreção *no ato da escrita* (“Minto; ela olhava...”), que poderia ter sido suprimida pelo autor suposto que nos narra, salvo no interesse de buscar a exposição, junto ao leitor, do esforço em direção à fidelidade do que narra. Esse problema gera no mínimo uma contradição: como pode alguém que relata detalhes mínimos e diálogos extensos dentro de longos intervalos de tempo afirmar que não tem boa memória? Ironia, inocência ou falsificação, tal dado reforça a desconfiança sobre o relato



que estamos lendo. Para este trabalho, essa afirmação de Bento gera especial interesse, uma vez que todo texto autobiográfico trabalha, supostamente, uma reconstrução narrativa a partir da memória. Como resultado desse cenário, ao fim do capítulo “Convivas de boa memória”, Bento convida o leitor a preencher as lacunas deixadas em seu livro, o que por si só representa um problema em termos de sustentar uma *verdade* do relato.

Também nos chama a atenção o capítulo 68, “Adiemos a virtude”. Aqui, Bento afirma que confessará tudo o que importar a sua história, revelando “sua essência” ao contá-la toda, incluindo o bem e o mal:

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é conta-la tôda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. Por exemplo, agora que contei um pecado, diria com muito gosto alguma bela ação contemporânea, se me lembrasse, mas não me lembra; fica transferida a melhor oportunidade (ASSIS, 1962, p. 231).

Essa assertiva parece ter convencido muitos críticos, uma vez que, por mais que desconfiem do seu relato, parecem *conhecer* Bento Santiago por meio de suas memórias, como se a narrativa *reproduzisse a vida do próprio autor e sua personalidade*, já que continuam julgando-o a partir de sua escrita. Isso parece ser mais uma ilusão do autor suposto, já que na sequência ele adverte que contará os fatos “à medida que for lembrando e *convindo à construção ou reconstrução*” (grifos meus) de si mesmo. Considerar isso é tocar num ponto nevrálgico de qualquer texto autobiográfico. É possível notar nesse capítulo mais uma armadilha para o leitor: ao mesmo tempo em que declara revelar sua *essência* (como queria fazer Rousseau em suas *Confissões*), Bento notifica que relatará apenas o que convier à *construção ou reconstrução* de si mesmo. Se Rousseau intentava, em 1770, revelar toda uma Verdade (pautada numa noção de sujeito cartesiano, uno e coeso) sobre si mesmo, na busca de mostrar “um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem” (ROUSSEAU, 2008, p. 29), acreditando poder deitar sobre o papel toda sua vida – “Soe quando quiser a trombeta do juízo final: virei, com este livro nas mãos, comparecer diante do soberano Juiz. Direi altivo: ‘Eis o que fiz, o que pensei, o que fui’” (ROUSSEAU, 2008, p. 29) –, o relato do narrador Bento Santiago só se constrói com base na *conveniência* (ou, ainda, em seus interesses) na *construção* ou na *reconstrução* de si mesmo – como um *personagem* de sua própria história.

Ao rever a teoria dos gêneros biográficos e autobiográficos, Leonor Arfuch, em sua obra *O espaço biográfico* (2010), destaca que o que interessa não é tanto mais o conteúdo fiel a um passado, mas as estratégias de autorrepresentação, isto é, como o sujeito relata a si mesmo como um *outro eu*. Ademais, Arfuch retoma ideias de Bakhtin para indicar que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e ‘totalidade artística’” (ARFUCH, 2010, p. 55). Ao contrário de muitos críticos e leitores, Bento sabe que não é possível uma coincidência entre experiência vivida e escrita, e sabe que só é possível falar de si a partir de uma *reconstrução*, falar de si como um *outro* (para dialogar com Rimbaud em sua famosa frase “*Je est un autre*”). Isso nos leva a crer,

portanto, que não é possível afirmar que Bento personagem/narrador é o mesmo que Bento autor suposto de *Dom Casmurro*, já que estamos sempre falando de uma *recriação de si*. Isso põe abaixo o contrato de confiança entre autor e leitor como previa Lejeune.

Também é na tentativa de contrapor um aspecto teórico do estudo de Lejeune (a “casa vazia” correspondente à coincidência onomástica entre autor e personagem dentro de um pacto romanesco) que Serge Doubrovsky escreve, em 1977, o romance *Fils*, atribuindo a si, nessa ocasião, a cunhagem do termo *autoficção*:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer<sup>7</sup> (DOUBROVSKY, 2001, p. 10).

Para além de todo debate teórico no meio acadêmico nos últimos anos, de fato, a autoficção ganhou as prateleiras das livrarias, tornando-se prática recorrente entre escritores contemporâneos. Porém, torno a ressaltar, isso não significa dizer que a mistura entre realidade e ficção seja uma matéria inaugurada com o gesto de Doubrovsky. Se o texto autobiográfico aguça a curiosidade acerca da intimidade alheia, a autoficção põe o leitor em uma zona de desconforto, longe dos supostos polos herméticos e opostos verdade/ficção, como nos lembra Evando Nascimento:

É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante, e por isso mesmo defendo que não seja redutível a um novo gênero. [...] Diferentemente do romance autobiográfico ou de memórias, que ainda quer pertencer a um gênero tradicional, a autoficção põe em causa o risco de cair em novas armadilhas (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

Mais que um gênero, a autoficção se torna um *efeito de leitura*, na medida em que insere o leitor numa rede de autorreferências que permeiam a obra e avançam para fora dela. O efeito, portanto, não depende exclusivamente de uma *intencionalidade* autoral, tampouco se prende ao rótulo indicado pelo autor ou pela crítica a determinada obra – age, sob um ponto de vista, como uma *solicitação* à obra, para dialogar novamente com Abel Barros Baptista. Nesse sentido, um leitor, diante de uma obra em que os supostos limites entre realidade e ficção são suspensos, poderá entrar no jogo ou ignorá-lo, tomando a narrativa integralmente como verdadeira

<sup>7</sup> “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le lanage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore: autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (DOUBROVSKY, 2001, p. 10, tradução de Eurídice Figueiredo).

ou integralmente como ficcional. A imposição de uma leitura definitiva, porém, se torna uma impossibilidade, pois a porosidade da narrativa impede qualquer posicionamento seguro:

A autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo esse efeito de estranhamento (obtido em graus diferenciados por cada receptor, de acordo com suas próprias experiências) que ocorre quando se percebe uma confusão mais ou menos intencional entre autor empírico e autor-narrador ficcional (NASCIMENTO, 2010, p. 199).

Poderia soar anacrônico tomar *Dom Casmurro* como uma obra autoficcional, ainda que *avant la lettre*. Entretanto, como um *efeito de leitura*, a autoficção pode nos levar a reler determinados romances em outra chave interpretativa, na medida em que realidade e ficção (e noções como verdade/mentira, por exemplo) deixam de ser encaradas como pares opostos e inconciliáveis: “Talvez autoficção não passe disso, o que não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a ficcionalidade de todo discurso, mesmo ou sobretudo aqueles que se querem rigorosamente científicos” (NASCIMENTO, 2010, p. 196-197). Na posição de uma criação ficcional de Machado de Assis, o autor suposto Bento Santiago pertence a outra realidade, que é a de onde escreve o seu livro, e essa realidade não coincide com a vida que ele narra – a vida do *personagem* Bento Santiago, (re)criação sua. Desses universos, as informações chegam até nós apenas por meio das palavras do narrador, daí o fato aparentemente contraditório de que os críticos, mesmo *desconfiando* de sua imparcialidade, *confiam* na realidade da narração de Bento. Ora, se a nossa única referência de todo um universo (ficcional, claro) é apenas um livro (e, ademais, de um autor não confiável), todo o relato pode ser posto em xeque, e não apenas a suposta traição de Capitu. Toda a narrativa poderia ser, em última instância, um romance de um autor suposto – de quem nem mesmo o nome podemos assegurar.

Uma vez que um texto autobiográfico *recria* uma dada realidade, de fato, não há nada que nos prove que o autor suposto de *Dom Casmurro* (que, ressaltemos, chamamos de Bento Santiago, mas mesmo essa informação pode ser contestada) realmente retire da sua realidade *matéria* para o seu relato. Desse modo, não há garantia de que toda a narrativa seja uma recriação de experiências vividas por ele (mais próximo de uma autobiografia) ou mesmo uma inteira ficção (como num romance), já que não temos e nunca teremos acesso à *realidade suposta* de Bento. Em outras palavras, não é possível mensurar as parcelas de realidade e de ficção com base numa *recriação de uma experiência vivencial*, nem mesmo verificar se os fatos narrados realmente aconteceram com Bento. Dessa maneira, restam algumas questões: por que desconfiar apenas das armadilhas de Bento e não de *todo o relato*? Por que não considerar que *Dom Casmurro* pode ser apenas um *romance* de um autor suposto (que, quiçá, sequer se chame Bento Santiago)? Enfim, mais que se perguntar se Capitu traiu ou não Bentinho, poderíamos acrescentar: Capitu de fato existiu ou é apenas uma personagem do autor suposto de *Dom Casmurro*? As respostas, claro, não virão, mas tais conjecturas ampliam o horizonte de interpretação da obra, deixando de arguir Bento Santiago quanto à sua honestidade no plano de um relato autobiográfico para inseri-lo numa dimensão de autor/ficcionista.

Em síntese, a proposta não é, em hipótese alguma, tirar a legitimidade dos estudos que analisam essas estratégias do romance para iludir o leitor apenas quanto ao famigerado caso

de traição. Pelo contrário, ela se associa de maneira a acrescentar novas dúvidas, novos pontos indecíveis. Não devemos perder de vista que toda a narração pode estar a serviço de uma ilusão maior, criando, para usar um termo caro nos atuais estudos sobre gêneros (auto)biográficos, um *efeito de real*. Acreditar que se tem acesso a essa *essência* de Bento é sem dúvida cair em sua maior armadilha, levando o leitor a crer que ele *realmente* é o sujeito que encontramos na narração, sob rótulos e atribuições como enganador, dissimulado, ciumento etc. Tais características, no entanto, não podem ser diretamente atribuídas ao autor suposto, mas apenas à sua recriação como personagem e narrador, que é a que temos acesso. Em poucas palavras: tudo pode ser uma *ficção* de Bento Santiago.

A própria desenvoltura com que o autor lida com a metanarrativa pode ser um indício do caráter de Bento Santiago como ficcionista. O efeito produzido ao apontar a ficção para si mesmo, criando no leitor a expectativa de um “para além do romance” e dando margem a uma leitura na clave autobiográfica, encontra, por outro lado, elementos que reforçam a ficcionalidade do relato, inserindo-nos num jogo incessante entre crer e não crer, entre autobiografia e romance, entre real e ficcional. A metaficcionalidade, como recurso que impulsiona o “pacto romanesco”, é percebida nos casos em que se dirige ao leitor ou à leitora, tal como se observa no capítulo “Não faça isso, querida”: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (ASSIS, 1962, p. 375). Nessas situações, como em outras, o autor suposto parece se preocupar mais com a narrativa (e sua possibilidade de dominá-la, alterá-la de acordo com seus desejos e vontades) do que com a pretensa fidelidade ao real. Antes que autobiógrafo, um romancista? Como indícios da intimidade com a escrita ficcional, Bento, após a retomada do Panegírico de Santa Mônica, ainda afirma, ao comentar sobre dois versos que escrevera no tempo em que esteve no seminário, que havia escrito “algumas páginas em prosa”, compondo agora sua narração, “não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal” (ASSIS, 1962, p. 187). Isso redundará em sua preocupação com o *estilo* da narrativa, menino “criado na ortografia” dos pais (1962, p. 300), evitando se valer dos superlativos, como José Dias:

Enxuguei os olhos, pôsto que de tôdas as palavras de José Dias uma só me ficasse no coração; foi aquêla *gravíssimo*. Vi depois que êle só queria dizer *grave*, mas o uso do superlativo faz a bôca longa, e, por amor ao período, José Dias fêz crescer a minha tristeza. 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 (ASSIS, 1987, p. 229).

O narrador também parece ter consciência da relevância que o romance tradicional atribuía aos casamentos e transforma seu próprio matrimônio em peça flexível, como em mãos de hábil romancista: “Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairer a outra parte; casemo-nos” (ASSIS, 1962, p. 322). O modo com que conduz sua narrativa, portanto, vai além do ato protocolar de deitar ao papel suas memórias. A tensão entre autobiografia e romance se nota até mesmo na disposição da narrativa ao longo do livro, marcada pelo sintomático “meio do livro”, registrado no capítulo “A saída”:

Tinha então um pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fêz-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 sôbre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (ASSIS, 1962, p. 311).

O marco na história, que Abel Barros Baptista aponta como “viragem”, se dá na saída de Bentinho do seminário. Na narrativa memorial de Bento Santiago, esse seria o meio do livro, mas esse marco não coincide efetivamente com o meio de *Dom Casmurro*, uma vez que “o marco na escrita é a decisão que a submete à *fábula* e *sacrifica* o movimento das ‘reminiscências que vierem vindo’ para sujeitar o livro à necessidade de chegar ao fim da história” (BAPTISTA, 2003, p. 519). Assim, a escrita deixa de ser efetivamente um ato mecânico de rememoração e passa a ser parte de um trabalho de elaboração consciente da ficção a partir dos interesses do autor suposto.

Sob esses aspectos, podemos concordar com Abel Barros Baptista quando diz que a “a ficção do livro no processo de se escrever expõe a *autobiografia arruinada pela autobibliografia*” (BAPTISTA, 2003, p. 531), uma vez que a *ficção do livro* põe em suspensão qualquer certeza com relação a uma *verdade empírica* de Bentinho. O pacto autobiográfico, de acordo com os moldes de Philippe Lejeune, não pacifica a narrativa de *Dom Casmurro*. Como lembra Evando Nascimento, “o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche” (NASCIMENTO, 2010, p. 198). Se o autor suposto nos entrega uma porosa narrativa em que intenta narrar uma verdade sobre sua vida, de fato, não seria espantoso que todo o seu relato pudesse ser mesmo fictício. É, portanto, esse duplo papel de romance e de autobiografia que nos põe numa berlinda: no *Dom Casmurro* de Bento Santiago, tudo pode ter ocorrido, tudo pode ter sido inventado. Verdade e ficção, aqui, deixam de ser parâmetros seguros para qualquer conclusão peremptória.

O universo ficcional em que *Dom Casmurro* foi escrito é irrecuperável, assim como é irrecuperável e inalcançável uma definição de gênero para essa obra. Realidade ou ficção, o que importa é manter as decisões suspensas, tendo sempre em mente que estamos diante de uma recriação do autor suposto e que não corresponde uma *verdade* terminante sobre sua vida. Considerando isso, até mesmo as intenções de Bento Santiago tornam-se difíceis de precisar com a leitura do romance, já que nunca teremos acesso à realidade exterior à sua narrativa, no tempo em que o autor suposto escreve sua história. Em vez de limitar as interpretações da obra, lê-la dessa maneira é realçar o seu caráter de indecisão – indecisão esta que tem sido por tanto tempo um grande trunfo de *Dom Casmurro*. Romance, autobiografia, memórias? Fiquemos, por ora, com o efeito de leitura da autoficção.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1962.

- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1957.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1960.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1955.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. [S.L.]: Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Gallimard, 2001.
- FOUCAUT, Michel. “A escrita de si”. In: FOUCAUT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. de Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Col. Ditos e Escritos; v. V).
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico”. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- NASCIMENTO, Evando. “Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa”. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru, SP: Edipro, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 29, p. 85-97, mar. 1991. Disponível em: <[http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/content-s/63/20080624\\_a\\_poesia\\_envenenada.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/content-s/63/20080624_a_poesia_envenenada.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2016.

Recebido em: 15/09/2016

Aceito em: 14/11/2016

**Referência eletrônica:** MARTINELLI FILHO, Nelson. Um ficcionista em Machado de Assis. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 91-104, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.