

ROSEMERI APARECIDA RIUKSTEIN

**A CONSTRUÇÃO DO ERRO TRÁGICO NA ARQUITETURA DO ROMANCE
DOM CASMURRO DE MACHADO DE ASSIS**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2007**

ROSEMERI APARECIDA RIUKSTEIN

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Maria José P. G. Palo.

São Paulo

2007

Banca Examinadora:

A meus filhos, William e Anna Carolina, pela compreensão e companhia durante a elaboração desta dissertação.

AGRADECIMENTOS:

A Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos, que me possibilitou a conclusão deste trabalho.

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria José Palo, pela infinita paciência e pelas sábias palavras.

A todos os professores do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelas aulas maravilhosas.

A secretária do Programa de Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina, pelo incentivo e dedicação durante o curso.

A minha família, por ter aceitado minha grande ausência.

A minha amiga Maria Soledade, pela companhia e incentivo durante o curso.

/Re/ Capitulação

*Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura,
amargo fruto oblíquo ainda criança,
que tens os densos olhos da esperança
e da cigana a marca estranha e dura,*

*qual teu segredo, qual tua identidade
que negas tanto a mim quanto ao universo,
mar de ressaca, incógnita verdade
que tento recolher neste meu verso?*

*Que força em teu papel então resguardas
assim dissimulada em teu sorriso,
inferno, prometendo o paraíso,*

*e a quem mais se adianta, mais te guardas?
E tal qual Bento eu caio em tua malha:
Perde-se a vida, ganha-se a batalha?
(autor desconhecido)*

RESUMO

A construção do erro trágico na arquitetura de DOM CASMURRO de Machado de Assis

Esta dissertação se propõe a interpretar a dúvida, desde a concepção clássica à moderna, a partir de sua função estrutural na narrativa DOM CASMURRO. Os elementos estéticos, que interagem na sua arquitetura, são a metáfora e a ironia, procedimentos que ajudam a construir o erro trágico do narrador-personagem Bentinho e sua visão existencial na intriga da casmurrice.

A fundamentação teórica parte da Poética de Aristóteles e se estende aos teóricos modernos: Schopenhauer (1966), Kierkegaard (2005), Bérson (1983), Todorov (1969), Paz (2005) e outros.

O objeto de pesquisa é a evidência do erro causado pela dúvida sob o efeito poético na arquitetura do romance .O erro trágico, ironicamente, afeta toda a narrativa pela ótica do autor- narrador Casmurro, preparando a visão moderna do romance machadiano.

O primeiro capítulo intitulado “A construção do erro trágico “apresenta a concepção clássica de Aristóteles seguida pela concepção moderna de vários autores, fazendo a correlação da metáfora e da ironia com a construção dúvida de Casmurro.

O segundo capítulo, sob o título “Tradição x Modernidade”, trata do conceito de tragédia grega e do elemento trágico e sua função na ruptura de valores do passado.

O terceiro capítulo intitulado “A dupla função do erro trágico” trata da catarse aristotélica e seu efeito estético dado à tragicidade do viver.

Nas considerações finais, discorreremos sobre os efeitos gerados pelo processo catártico da tragicidade por meio da metáfora da dissimulação do olhar de Casmurro, em decorrência da construção do erro trágico na arquitetura do romance DOM CASMURRO de Machado de Assis.

Palavras-chave: tragicidade; ironia; catarse; erro trágico; Dom Dasmurro; Machado de Assis.

ABSTRACT

The construction of the tragic error in the architecture of DOM CASMURRO of Machado de Assis

This dissertation intends to interpret the doubt, from the classic conception to the modern one, starting from their structural function in DOM CASMURRO narrative. The aesthetic elements, that interact in its architecture, are the metaphor and the irony, procedures that help to build the tragic error of the character-narrator Bentinho and his existential vision in the intrigue of stubbornness.

The theoretical grounding departs from the Poetics of Aristotle and extends to the modern theoreticians: Schopenhauer (1966), Kierkegaard (2005), Bergson (1983), Paz (2005), et al.

The research object is the evidence of the error caused by the doubt on the poetic effect in the romance's architecture. The tragic error, affects ironically the whole through the optics of the narrator-author Casmurro, preparing the modern vision of Machado de Assis romance.

The first chapter entitled "The construction of the tragic error" presents Aristotle's classic conception proceeded by the modern conception of different authors, making the correlation of the metaphor and irony with Casmurro doubt construction.

The second chapter, under the title "Tradition x Modernity", treats the concept of Greek tragedy and the tragic element and its function in breaking the values of the past.

The third chapter entitled "The double function of the tragic error" treats the Aristotelian catharsis and its aesthetic effect given the tragicalness of life.

In the final considerations, we refer about the effects generated by the cathartic tragicalness process through the metaphor on the dissimulation of the look of Casmurro, due to the construction of the tragic error in the architecture of the romance DOM CASMURRO of Machado de Assis.

Key Words: tragicalness; irony; catharsis; tragic error; Dom Casmurro; Machado de Assis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AS ARTIMANHAS DA LINGUAGEM POÉTICA DE CASMURRO....	10
CAPÍTULO - 1 A CONSTRUÇÃO DO ERRO TRÁGICO.....	22
1.1 - Olhos de ressaca e a metáfora da dúvida.....	22
1.2 - O uso de ironia.....	35
1.3 - A metáfora e a ironia: pilares do erro trágico	48
CAPÍTULO - 2 TRADIÇÃO X MODERNIDADE.....	53
2.1 - A tragédia grega.....	53
2.2 - O erro trágico.....	67
2.3 - A linguagem da catarse	73
2.4 - O trágico moderno e a ruptura de valores.....	75
CAPÍTULO - 3 A DUPLA FUNÇÃO DO ERRO TRÁGICO.....	79
3.1 - Efeito catártico (e o estético).....	79
3.2 - A catarse aristotélica	80
3.3 - O efeito estético	84
3.4 - A tragicidade do viver.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

INTRODUÇÃO:

As artimanhas da linguagem poética de Casmurro

As primeiras linhas do romance DOM CASMURRO¹ não explicam apenas o seu título, mas sintetizam o projeto literário do autor, apresentado pelo narrador:

Não consultes dicionários, Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. [DC², Cap. I]

Como pesquisadora de Literatura, encontro nesse jogo verbal com a palavra casmurro, na qual reside a ambigüidade do romance, sua construção artística, ou seja, a linguagem oblíqua. Em nosso método de pesquisa literária, adotamos as concepções de N. Frye e A. Candido : "[...]a crítica literária deve ser feita não com instrumentos da história, psicologia ou antropologia, mas com elementos da própria literatura, dentro de seu contexto e imanência," como nos explica NORTHROP (1999, p.26). Para CANDIDO (2000, p.3), "o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura narrativa, tornando-se, portanto, interno".

Recorremos ao discurso desses dois críticos para esclarecer que é na obra literária que se encontra a matéria-prima para a interpretação e análise. Enquanto Frye ressalta a imanência contextualizada, Candido apóia-se no trabalho dialético, ou seja, considera necessário trabalhar a relação : texto e contexto.

¹ Os dicionários, que Machado ironicamente nos dispensa de consultar a palavra casmurro, nos quais apareceu os significados : teimoso, obstinado, cabeçudo.

² À remissão à obra DOM CASMURRO (1899) de Machado de Assis será usada a sigla DC.

Partindo dessas posturas contrastantes, procuramos analisar a construção do erro trágico em DOM CASMURRO, verificando como o erro de Casmurro é construído pela palavra, considerando que tudo no romance acontece em um determinado tempo, lugar e espaço social.

O objetivo desta dissertação foi mostrar, em DOM CASMURRO de Machado de Assis, como o erro trágico é construído pela linguagem e qual é sua dupla função no romance, na poeticidade do trabalho literário. Ou seja: queremos saber que elementos da poética o autor ficcional usou para construir o erro trágico e o fazer artístico. Além disso, abordamos a concepção do erro trágico da tradição clássica à modernidade.

TEIXEIRA (1988, p.4) explica:

A atualidade da ficção machadiana funda-se no pessimismo e no humor, tomados como instrumentos de problematização da vida, ou seja, ele possuía um sentimento trágico das relações, pois julgava que os homens, deserdados pela natureza, estavam numa luta desordenada e sem fim, motivada tão-somente pelo irracionalismo da vontade. Diante do caos da existência, o riso apresentava-se-lhe como um modo de suspender a humanidade. Decorreu daí um dos principais traços de seu espírito, a ironia, que é o riso dividido, pelo excesso de lucidez, entre, o desencanto e o cinismo.

No decorrer deste estudo, o autor ficcional de DOM CASMURRO é inovador em relação à sua época no que tange à crítica social, diante do caos da existência. A ironia e o discurso figurado (a metáfora) aparecem como elementos que representam a duplicidade e a dissimulação da linguagem, e estas são responsáveis pela construção do erro trágico. Esses elementos são usados pelo narrador na construção de uma crítica sutil das mazelas sociais do Segundo Império, num prisma pessimista de existência, visão comum dos filósofos existencialistas.

Para sustentar a fundamentação da nossa dissertação, procuramos conhecer o trabalho de leitura de alguns estudiosos de DOM CASMURRO.

GOMES (1969) considera que DOM CASMURRO é a obra mais ambígua da literatura nacional. O crítico literário faz um trabalho minucioso acerca do conteúdo do romance e procura desvendar as intenções secretas do autor. Demonstra muita preocupação com a estrutura da obra, detendo-se nas passagens ambíguas do romance, no entanto, não aborda a maneira como essa ambigüidade é construída ao longo da narrativa.

Inúmeros críticos literários estudaram DOM CASMURRO. Pesquisas acadêmicas, em geral, enfocam aspectos psicanalíticos, sociais e históricos, ou seja, levam em consideração apenas aspectos extraliterários da obra, mas não se detêm na construção artística do romance.

GLEDSON (1991) analisa o romance focalizando elementos históricos e sociais. A narrativa e o enredo são estudados por reflexões singulares e refinadas. Para o pesquisador, o protagonista da obra é o ciúme. O crítico inglês estuda também a política e a ideologia da época. Há uma grande preocupação com a relação entre Bentinho e Capitu, focalizando na época e nos interesses sociais de seu tempo.

SAMPAIO (1989), sob a ótica de Freud, Jung e Bachelard, analisa as personagens de DOM CASMURRO. A autora tem a mesma opinião de CALDWELL (1960), ao argumentar que, por trás do ciúme delirante do Bentinho, esconde-se um desejo homossexual pelo amigo Escobar.

Nosso interesse pelo estudo do erro trágico em DOM CASMURRO partiu da inquietação que nos causou o sofrimento decorrente. Foi a partir do pensamento de Sócrates (“O sofrimento da humanidade está relacionado a um erro cometido pelo sujeito ou até pelos seus ascendentes”) e de Aristóteles (“O herói cai em desgraça porque comete um erro[...] porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz”), sobre os quais me detive, com atenção

redobrada, para significar os sentimentos de dúvida da personagem, anseios, medos, sofrimentos e angústias.

DOM CASMURRO é o sétimo entre os nove romances escritos por Machado de Assis. Publicado em 1990, porém, com uma edição datada de 1899, foi o primeiro volume de seus romances, uma vez que as obras anteriores foram editadas, primeiramente, em periódicos (folhetins).

Aristóteles considerava que literatura é *mímesis*³, ou seja, é a representação da realidade. Desse modo, Bentinho é uma personagem, (do grego *persona*), uma máscara e representa a humanidade, podendo ser acometido por erros trágicos.

Para entender o erro trágico em DOM CASMURRO, partimos dos estudos dos filósofos gregos, que foram os primeiros a usar essa expressão, mostrando qual era a sua função na construção da tragédia.

Segundo Aristóteles, para que a tragédia suscitasse pena e temor, a platéia precisaria se identificar com as situações apresentadas no palco. Tais sentimentos surgem quando o público presume que é suscetível de sofrer de um mal semelhante ao que é representado. Essa identificação da platéia com os fatos apresentados no palco é chamada por Aristóteles de *mímesis*, a qual, por sua vez, provocaria a *kátharsis*⁴.

A *mímesis*, associada à *kátharsis*, está intimamente ligada à recepção de uma obra pelo público. Isso ocorre até os dias

³ Do grego *mímesis*, imitação. É com Platão que a palavra surge pela primeira vez. No livro III e sobretudo no X, da *República*, o filósofo expõe suas observações acerca da matéria: partindo da idéia de que há um modelo no céu, ou seja, que o real é o ideal, considera os três graus de realidade, a criada por Deus, a do artífice e a do artista. E tomando o exemplo da cama, aponta a cama, que existe na natureza das coisas e da qual podemos afirmar, penso, que Deus é o autor, a segunda cama, que é a do marceneiro é o artífice, e o pintor, imitador. Assim sendo, o imitador seria o autor de uma produção afastada a três graus da natureza. Vale dizer: o pintor, bem como o autor, o dramaturgo, procedem a uma imitação da aparência, representada pela cama do marceneiro, não da realidade, que seria a cama que Deus criou.

(MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1974. p.336).

⁴ Do grego *kátharsis*, purgação, purificação. A catarse é uma das questões mais controvertidas e debatidas da história das idéias estéticas. Aristóteles colocou-a pela primeira vez, ao proceder à exegese da tragédia, afirmando que esta. " Suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos. Sabe-se que o filósofo grego tomou a palavra de empréstimo à Medicina, onde simplesmente designava a eliminação dos humores corporais maléficos para

atuais. As peças trágicas, na busca de uma identificação com o público, constroem cuidadosamente as personagens e a trama das ações. Pelo princípio da verossimilhança, valendo-se de peripécias e do reconhecimento, apresentam uma mudança da felicidade para a infelicidade. Mudança que ocorre devido ao erro grave do herói trágico.

O erro trágico do herói é o que mais interessa a nossa pesquisa. Aristóteles (1996, p.35) considera que o erro trágico surge quando o herói cai em desgraça, porque comete um erro (do grego *hamartia*⁵) ou porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz." Na Grécia antiga, o herói trágico errava e não poderia fugir do destino ordenado pelos deuses.

Segundo NIETZSCHE (apud WILLIAMS, 2002, p.30), os cidadãos gregos criavam seus deuses e, vendo neles sua imagem transfigurada, igualando suas vidas, achavam justificada a existência. Viver respaldado pela energia dos deuses e podendo contemplá-los a todo momento tornava mais digno o esforço por viver e a vida lhes teria sentido.

Na modernidade, não podemos falar em concessão episódica dos deuses, tampouco em conciliação como fizeram Eurípedes, Ésquilo e Sófocles, mas podemos imaginar a construção de uma clima trágico, a partir da inserção das personagens na trajetória da dúvida, como acontece em DOM CASMURRO.

Algumas características do herói trágico descritas por ARISTÓTELES não são mais observadas nos textos dramáticos da modernidade, sobretudo a partir do advento do cristianismo, que

restabelecer o equilíbrio próprio da saúde. (MOISÈS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1974, p.79).

⁵ Do grego *hamartía*, erro, falha. Designa no interior da tragédia clássica, o erro de julgamento ou produto de uma falha momentânea ou de ignorância, que acarreta funestas conseqüências. De onde corresponder a "erro trágico". Para Aristóteles, o herói trágico não se distingue muito pela virtude e justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, na que seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros representantes de famílias ilustres. (MOISÈS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1974, p.271).

traz a possibilidade do livre arbítrio e anula a questão do destino, ganha liberdade de ação.

Ao ler DOM CASMURRO, apreendemos a incerteza (a dúvida) de Bentinho, narrador autodiegético, sobre a fidelidade da esposa amada Capitu. Ele busca provas que justifiquem seus próprios atos e escolhas na procura da verdade.

Neste romance, o narrador casmurro sofre a violência de um signo, que é a metáfora dos *olhos de ressaca*. Assim, o herói trágico Bentinho, sob a violência do signo do olhar, é acometido por uma dúvida, que vai persegui-lo durante toda a história, até o seu desfecho.

Consideramos a dúvida em DOM CASMURRO o erro trágico, por ser ela a responsável pela tragicidade do romance.

STRATHERN (1997, p.48) explica que Kierkegaard considera que “a própria consciência é uma forma de dúvida, ou melhor, é pela consciência que se duvida da própria existência”. Para ele, dúvida e duplo vêm da mesma raiz (*duo*), significando duas possibilidades.

O erro trágico em DOM CASMURRO nasce da forma equivocada e dúbia da personagem ver a realidade, com origem nos comentários de terceiros. Expressa, principalmente, por monólogos interiores, sua forma subjetiva de ver a realidade, a tragicidade aparece no discurso metafórico e irônico, construído por uma linguagem oblíqua, que engana e confunde os leitores. Segundo BARBOSA (1999, p.61):

a narração casmurra é vista, desde o início, como portadora possível de ilusões e exige do leitor uma cooperação ativa na decifração, marcada essa pela desconfiança com que o leitor vai se desvencilhando das próprias interpretações oferecidas.

A dúvida, segundo JASPERS (apud RICOEUR, 1996, p.132), “é dominada por um saber trágico que empurra o herói trágico dolorosamente na direção da sua perfeição, da verdade”. É esse saber que constrói a tragicidade em obras como *Othello* e

Hamlet de Shakespeare, nos quais os heróis sofrem à procura da verdade. A tragicidade arquitetada sob a ótica de DOM CASMURRO deriva-se da busca de Bentinho pela verdade e contribui para o cumprimento da desgraça, para a resignação pelo sofrimento, o que induz o leitor à catarse.

A tragédia moderna está ligada a uma visão trágica do mundo e, na realidade, é uma construção nova, cuja ligação com a tragédia clássica é tênue. Muitas vezes, ela apresenta características peculiares como ecos da tragédia grega. Em DOM CASMURRO, observa-se uma ligação sutil entre ambas pela catarse, a linguagem ornamentada, a presença do herói trágico, o erro e a morte.

Sobre a visão moderna de trágico, LAURENT (1989, p.27) explica que ela só pode ser observada com a presença de um leitor ativo, sendo que, para este tipo de leitura, é necessário, além de tudo, que o leitor tenha um repertório suficiente para estabelecer relações, instaurando o intertexto.

Na Grécia antiga, trágico era um termo aplicado a textos literários, significando esplêndido, grandioso, mítico (geralmente negativo), opondo-se ao comum, ao simples e ao científico. Já o significado moderno do termo refere-se, na maioria das vezes pejorativamente, a algo ou alguém que cede às normas humanas comuns. Mesmo que não se refira mais ao gênero, ainda assim sugere aquilo que as pessoas comuns pensavam ser o mais significativo e característico do gênero, um sofrimento inevitável. É o que ocorre em DOM CASMURRO, onde um herói, inserido na trajetória da dúvida, da angústia, à procura da verdade torna-se um herói trágico.

É pelo adjetivo trágico (entendido como um modo de olhar o mundo) atrelado ao saber trágico que vamos abordar a tragicidade em DOM CASMURRO, amparados nas idéias de alguns estudiosos do gênero, como: VERNANT (2005), LESKY (1996) e BORNHEIN (1969).

Desde Aristóteles, é concebida uma poética da tragédia. Porém, apenas com Schelling é que se desenvolveu uma filosofia do trágico. Em 1792, Schelling formulou uma nova visão do trágico, visto como um aspecto fundamental da existência humana. O gênero literário tragédia foi reavaliada por filósofos como: SCHOPENHAUER (1966) e KIERKEGAARD (2005). Schopenhauer julgava que os antigos ainda não tinham atingido uma visão trágica da vida.

A noção trágica do homem no universo pode ser expressa em qualquer gênero. Porém, na época das tragédias clássicas, o mundo tinha sentido, pois os deuses garantiam seu significado pela teologia positivista. Em DOM CASMURRO, verifica-se que o herói trágico Bentinho sente-se abandonado pelos deuses, a mercê de um mundo individualista, o que configura o sintoma trágico do viver, característico da modernidade.

Nota-se um sintoma trágico do viver, característica dos filósofos existencialistas, no narrador casmurro, representado por seu discurso oblíquo.

Desse modo, Schopenhauer e Kierkegaard tornaram-se o nosso fio condutor para explorarmos o trágico moderno, que é ligado intrinsecamente à vivência trágica. Seguindo o pensamento deles, lançamos o olhar sobre o romance DOM CASMURRO, especialmente sobre o erro trágico, para tecer as possíveis aproximações e distanciamentos entre a tragédia clássica e o drama moderno.

Todavia, para verificar a construção do erro trágico e para compreender o discurso da tragicidade poética em DOM CASMURRO, fez-se necessário um estudo sobre a construção artística, pois o texto literário, segundo PERRONE (1990, p.12), “antes de mais nada, obra de linguagem”. Assim, procuramos nos ater à engenharia textual machadiana, procurando observar, no objeto de estudo, o erro trágico moldando a construção do discurso.

Sabemos que Machado de Assis imitou mais a arte do que a vida, o que significa que, em DOM CASMURRO, há uma grande influência do aparato retórico. Exemplo dessa influência pode ser percebido no romance pela presença da poesia trágica, construída principalmente por meio do estilo metafórico e irônico.

A metáfora poética em DOM CASMURRO remete à investigação, à criatividade. É uma metáfora viva, pois busca inovar significados, criar sentidos, devido à impertinência semântica frente à referência habitual de um termo. Assim, no capítulo XXXII do romance, encontramos o título metafórico: *Olhos de ressaca*, com o qual o narrador procura explicar a fala de José Dias sobre *os olhos de cigana oblíqua e dissimulada de Capitu*.

A metáfora *olhos de ressaca* gera uma nova referência, e, frente ao sentido literal, uma outra pertinência semântica, que para ser interpretada, deve ser relacionada ao contexto e não vista apenas como um tropo, uma forma oblíqua de linguagem: *fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca*. Essa passagem configura uma semântica inter e extra-textual do narrador-personagem, sob o princípio da verossimilhança.

Seguindo o pensamento de RICOEUR (2001) sobre metáfora viva, procuramos nela sustentar nossa hipótese de que o erro trágico em DOM CASMURRO (a dúvida) é construído pela metáfora, porque esta, além de gerar novas referências, também está ligada à duplicidade da linguagem, que é capaz de gerar a dissimulação do discurso, como explica GENETTE (1996, p.203).

Isso evidencia que a transposição de sentidos da metáfora desvia atenção de certos efeitos sentimentais do *eu*, que é um modo subjetivo de contemplar a realidade. Com efeito, a metáfora viva encobre interdições vocabulares, tabus lingüísticos ou se aproxima da adulação, da cortesia, do humor ou da ironia, todas formas de dissimulação, como mostram os discursos de José Dias e de Bentinho.

Falando sobre a metáfora, ARISTÓTELES (1996, p.45) explica: “De um modo geral, de enigmas bem feitos é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas velados, e nisso se reconhece que a transposição de sentido foi bem sucedida”. Parece-nos que, em DOM CASMURRO, o narrador faz uso das metáforas com o intuito de criar a dúvida, de construir um enigma. Um outro recurso usado pelo autor ficcional na construção do erro trágico (a dúvida) é o duplo sentido do discurso com função dissimuladora de linguagem.

A construção artística de DOM CASMURRO relacionada à linguagem pede uma leitura à luz das metáforas atreladas à ironia. Segundo KIERKEGAARD (2005, p.113), “a ironia é uma forma de olhar o mundo, uma maneira de contemplar a negatividade da existência”. Para BÉRGSON (1983, p.37), a ironia é aquela contradição fictícia entre aquilo que se diz e aquilo que se quer dizer.”

A arquitetura do erro trágico desencadeia a tragicidade e, ao suscitar a compaixão dos leitores, provoca a catarse, ou seja, a purgação das emoções. E o intuito do autor ficcional é criar cidadãos melhores, mostrando os prejuízos que as paixões humanas provocam.

Numa obra de arte nada é construído por acaso. O erro trágico em DOM CASMURRO tem duas finalidades: a catártica e/ou efeito estético e de mostrar a tragicidade da existência.

No pensamento aristotélico, os sentimentos seriam purificados apenas pela piedade e pelo temor. Já segundo SCHOPENHAUER (1966, p.498), o sofrimento da humanidade é causado pelo acaso ou pelo erro, e a vida não oferece nenhum prazer verdadeiro, mostrando a tragicidade que é o viver. Sócrates também julga que o sofrimento da humanidade pode ser causado pelo acaso ou pelo erro.

Em DOM CASMURRO, a dúvida de Bentinho em relação à Capitu é um erro causado por sua forma equivocada (e irônica) de

ver a realidade, dúvida marcada por um saber trágico que busca a verdade.

Nossa dissertação está organizada em três capítulos:

No primeiro capítulo, *A construção do erro trágico em DOM CASMURRO*, analisamos a construção literária do erro trágico e a linguagem metafórica. Abordamos os conceitos de metáfora em ARISTÓTELES (1980), RICOEUR (2001) e GENETTE (1996). Apresentamos o percurso da ironia, desde a *República*, de Platão até a modernidade, seguindo o pensamento de vários autores, como: KIERKEGAARD (2005), MÜECKE (1995) e BERGSON (1983).

No segundo capítulo, *Tradição x Modernidade*, comparamos aspectos da tragédia grega com a tragédia moderna, enfocando a mudança de paradigmas do herói moderno. Apresentamos os estudiosos da poética aristotélica LESKY (1996), VERNANT (2005) e BORNHEIN (1969).

No terceiro capítulo, *A dupla função do erro trágico*, aplicamos o conceito de catarse aristotélica e o conceito de estranhamento dos formalistas russos ao discurso casmurro. Abordamos a subjetividade do narrador, um narrador autodiegético, que narra a tragicidade do viver à procura da verdade, ao descrever a tragédia poética.

Nas considerações finais, discorreremos os efeitos gerados pelo processo catártico da tragicidade por meio da metáfora da dissimulação do olhar de casmurro, em decorrência da construção do erro trágico na arquitetura do romance DOM CASMURRO de machado de Assis.

[...]o saber que ela[literatura] mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa;ou melhor: que ela sabe algo das coisas-- que sabe muito sobre os homens,é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade, cujo dilaceramento ela ressentente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, de simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexibilidade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.(BARTHES, 1994, p.19)

CAPÍTULO I

A construção do erro trágico

1.1 - Olhos de ressaca e a metáfora da dúvida

Para entender o projeto artístico da narrativa de DOM CASMURRO, partimos do próprio material que constrói a obra literária, ou seja, a linguagem, que é entendido por PAZ (2005, p. 68) como "o caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, da sua linguagem".

Segundo PERRONE (1990,p.32), uma das principais características da transformação sofrida pela obra literária, no final do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla e interativa.

GENETTE (1996, p.195) acrescenta:

A obra literária tem a tendência de constituir-se como um monumento de reticência e de ambigüidade, mas este objeto silencioso, ela o fabrica, por assim dizer, com palavras....

Toda sua arte consiste em fazer da linguagem, veículo de saber e opinião geralmente rápido, um lugar de incerteza e de interrogação. Ela sugere que o mundo significa, mas sem dizer o quê, ela descreve objeto, pessoas, conta acontecimentos e em vez de impor-lhes significações certas e fixas como o faz a palavra social (e também certamente a má literatura.

PAZ (2005, p.68), explicando o ofício do romancista, diz:

O romancista nem demonstra nem conta: recria o mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento, e nesse sentido parece-se ao historiador, não lhe interessa contar o que passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes,

recriar o mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e a história.

Estudiosos da literatura classificam a linguagem de DOM CASMURRO de prosa poética, como TEIXEIRA (1988, p.128) comenta:

Essas características de Dom Casmurro acentuam uma das propriedades mais modernas de Machado de Assis, que é a dimensão poética do romance. Cada palavra é escolhida como se fosse completar o sentido ou a métrica de um verso primoroso, de modo que os capítulos, sempre curtos, resultaram em blocos harmoniosos da mais perfeita realização artística.

A linguagem poética, que é carregada de significados, utiliza normas específicas, que transformam e recriam o sistema lingüístico de um povo. Essas características tornam a obra peculiar, e a objetividade narrativa do texto não impede que o autor ficcional utilize, em toda a narrativa, metáforas acopladas à ironia, ou seja, metáforas irônicas.

A metáfora, seja na poesia ou na prosa poética, utiliza o recurso imagético. Conceito estudado desde ARISTÓTELES (1996, p.134), “a metáfora consiste em transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”.

Todo signo verbal, por natureza, é uma metáfora, pois ela é o princípio onipresente da linguagem, é o processo básico de comunicação verbal, pois cada signo apresenta, simultaneamente, um índice conotativo e um índice denotativo. Assim, a metáfora estaria implicada no ato de traduzir em palavras os nossos pensamentos e nossas sensações.

A metáfora é a linguagem da poesia e, para JAKOBSON (1994), a função poética deriva da superposição do paradigma

(eixo da similaridade) sobre o sintagma (eixo da contigüidade), isto é, a linguagem poética se constrói dentro de uma estrutura extremamente complexa, que atrela ao discurso lingüístico sempre um novo significado, alusivo e surpreendente, cuja essência é a iconicidade.

O autor ficcional de DOM CASMURRO utiliza diferentes relações sintagmáticas e paradigmáticas, a fim de criar seu projeto poético e dar significação ao fazer literário, como mostram estes fragmentos:

Tudo é música meu amigo. No princípio era o dó,
e do dó fez-se ré, etc.[DC, cap. IX]

O que aqui está é, mal comparando, semelhante à
pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que
apenas conserva o hábito externo, como se diz nas
autópsias ;o interno não agüenta tinta. Uma certidão,
que me desse vinte anos de idade poderia enganar os
estranhos, como todos os documentos falsos, mas não
a mim. [DC, cap. II]

D'ONOFRIO (1978, p.89) explica que “o poético apresenta-se como um feixe de possibilidades significativas, pois simultaneamente remete e não remete, existe e não existe; é ao mesmo tempo um ser e não-ser.” Com efeito, o poético renova incessantemente códigos e requer um conhecimento à *priori* de uma plurissignificação, causando estranhamento.

Segundo KOTHE (1981, p.28),

o estranhamento e a transposição afastam o objeto do modo habitual de ele ser visto. De fato constituem o novo objeto, um signo. Este não apenas atrai a atenção sobre si mesma, mas passa a dizer através de sua diferença em relação ao objeto, de que é a significação.

No estranhamento, ao afastar o objeto do modo habitual de ser visto, cria-se a singularidade, constitui-se um novo signo, que provocará imagens de outros elementos lingüísticos, tanto no narrador, como no leitor. Assim, a expressão *olhos de ressaca*

desperta associações com “olhos de dúvida,” olhos enigmáticos, olhos do arrastar para dentro. O estranhamento é este modo particular de apreender a linguagem e transformá-la com efeitos estéticos.

A linguagem poética insurge-se contra o automatismo e se recria com neologismos, metáforas novas, ordenando de modo diferente e inovador os lexemas nos sintagmas. É a infinidade de recursos expressivos proporcionados pela poesia que causa um efeito de estranhamento, como se vê no fragmento a seguir:

A boca podia ser o cálix, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende e é a língua católica dos homens. Não me tenhas por sacrílego, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo. Estávamos ali com o céu em nossas mãos, unindo os nervos, faziam das duas criaturas uma só, mas uma só criatura seráfica. Os olhos continuaram a dizer cousas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham... [DC, cap. XIV]

O discurso citado apresenta um estranhamento, um modo singular de narrar os fatos e que somente pode ser entendido, se for relacionado a um contexto: o personagem-narrador Bentinho, no início do romance, estava na iminência de se tornar padre, devido a uma promessa feita por sua mãe.

Os formalistas russos, retomando idéias clássicas a respeito do objetivo do texto poético, mostram que o conceito de estranhamento na experiência estética refere-se ao “choque” vivido pelo destinatário, ao confrontar-se com uma obra, cuja enunciação difere dos paradigmas mais conhecidos. A criação imagética do texto e a descontextualização do objeto favorecem o efeito de estranhamento e a singularização, causando uma leitura particular e única. Sobre isso, CHKLOVSKI (1978, p.46) comenta:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O procedimento de singularização dos objetos e o procedimento em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disso, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas na descrição das partes, correspondentes em outros objetos.

No último fragmento machadiano [cap.XIV], observamos que as metáforas são visualizadas, é como se o cenário estivesse em frente aos nossos olhos. Pelos vocábulos usados, nota-se um paralelo entre a religião católica e Capitu, deixando implícito o desejo de Bentinho de “tomar” a moça como se fosse o altar, o cálice e a patena. Há uma dessacralização do sagrado, uma vez que Capitu é comparada a um espaço religioso, instaurando a ironia acoplada à metáfora.

Sobre o estranhamento, BOSI (2003, p.30) explica:

O estranhamento provém da agudeza da intuição e da intensidade de sentimento do eu lírico em face de um mundo que ainda é novo e imprevisto, apesar de gasto por séculos e séculos de uso e convenção. Com efeito, mesmo usando vocábulos comuns, o texto poético nos fascina e nos faz refletir sobre os sentidos que as palavras encerram, assim, a linguagem poética vem a ser o desvio do falar comum. Portanto, vale ressaltar que o escritor não cria uma linguagem, apenas se serve dela de modo diferente, recriando-a.

Em DOM CASMURRO, o receptor é conduzido a configurar novos modelos e a desautomatizar sua percepção. Como resultado ele renova os processos de elaboração de significados, tornando o objeto descrito particular e único, ou seja, tornando-o aquilo que RICOEUR (2001) chama de metáfora

viva. Nesse caso, pode-se dizer que o objetivo da arte no romance foi alcançado, porque provocando desequilíbrio no leitor pela composição artística, suscita a catarse.

O estranhamento é o particular de ver e apreender o mundo pela literatura, que, alargando o nível da linguagem, desafia as convenções ao introduzir novas formas de expressão, o que permite a reconstrução das idéias pré-concebidas sobre o mundo. O estranhamento é esse efeito especial criado pela obra literária para nos distanciar do modo comum de apreender o mundo, o que nos permite mergulhar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético.

D'ONOFRIO (1978, p.17) explica que um romance é um poema expandido, e que um poema é um romance condensado. Em nosso estudo, procuramos encontrar a poeticidade expandida ou concentrada no romance DOM CASMURRO. Observamos como o narrador utiliza o poético para construir a dúvida (o erro trágico), é o ponto principal do nosso projeto de pesquisa, arquitetada através de solilóquios e comentários de terceiros em metáforas irônicas:

Não alcancei mais nada, e para o fim arrependi-me do pedido: devia ter seguido o conselho de Capitu. [DC, cap. XXII]

E as vozes repetiam confusas:
Em segredinhos...
Sempre juntos...
Se eles pegarem em namoro... [DC, cap. XII]

O romance DOM CASMURRO, apesar de ser considerado uma obra do realismo, ainda apresenta características românticas no que refere à construção da personagem Capitu. A criação da personagem feminina machadiana mais famosa, na virada do século XX, é apresentada como uma mulher atrevida e, ao mesmo tempo, como uma mulher idealizada, o que fazia com que Casmurro aumentasse a sua desconfiança:

--Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa. [DC, cap. XVIII]

Como vê, Capitu aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois... [DC, cap. XVIII]

Capitu tinha meia dúzia de gestos únicos na terra. [DC, cap. XL]

Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornaram ao coração caladas como vinham... [DC, cap. XIV]

O uso da metáfora do olhar para descrever Capitu é constante em toda a obra. Sobre os olhos de Capitu, José Dias falou:

Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. [DC, cap. XXV]

Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro. [DC, cap. XII]

Bentinho resolve conferir a definição do agregado José Dias, em relação aos olhos da namorada. Fitando firme neles, constata que o foram arrastando para dentro dela como algo é arrastado pelo mar quando há refluxo das ondas. E acrescentou *olhos de ressaca*⁶, criando a metáfora da dúvida, que o levará ao erro trágico, pelo discurso oblíquo e dissimulado:

Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver-se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram as minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... [DC, cap. XXXII]

⁶ Ressaca refere-se aqui ao fenômeno marinho, isto é, ao refluxo das águas e não o mal estar da bebedeira, portanto, é uma metáfora vivíssima, a mais conhecida de Machado de Assis.

O caráter da personagem José Dias (o *Iago* machadiano) é descrito por meio da linguagem do superlativo. Vejamos:

José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servir a prolongar as frases. [DC, cap. IV]

Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo! [DC, cap. IV]

Um dia, reinando outra vez febres em Itaguaí, disse-lhe meu pai que fosse ver a nossa escravatura. José Dias deixou-se estar calado, suspirou e acabou confessando que não era médico. Tomara este título para ajudar a propaganda da nova escola, e não o fez sem estudar muito e muito; mas a consciência não lhe permitia aceitar mais doentes. [DC, cap. V]

_Mas, você curou das outras vezes.

_Creio que sim; o mais acertado, porém, é dizer que foram os remédios indicados nos livros. Eles, sim, eles, abaixo de Deus. Eu era um charlatão... Não negue; os motivos do meu procedimento podiam ser e eram dignos; a homeopatia é a verdade, e, para servir à verdade, menti; mas é tempo de restabelecer tudo. [DC, cap. V]

O saber trágico é limitado, sobretudo, porque ainda está preso às imagens. Ele partilha esse caráter com a poesia. E é esse saber trágico que empurra dolorosamente Bentinho na direção da verdade, como ocorre com Hamlet, Otelo e Édipo-rei, heróis trágicos à procura da verdade, que, pela vontade de saber, cooperam para o cumprimento da desgraça que os dilacerará.

ARISTÓTELES afirma que, de um modo geral, de enigmas bem feitos é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas velados e nisso se reconhece que a transposição de sentido foi bem sucedida. No entanto, para ele, a metáfora não só enriquece a mensagem, mas também a torna obscura. Partindo deste pressuposto, vemos que a metáfora em DOM CASMURRO é participante da construção da ambigüidade, ou melhor, da dúvida sobre a verdade de Capitu.

A poesia é constituída por uma linguagem específica e com normas próprias, as quais transformam todo o sistema lingüístico de uma determinada língua. Estudiosos afirmam que a metáfora sempre esteve presente na poesia, mas associada à retórica, o que pode refletir o seu uso em situações diferentes de discursos, ou seja, na retórica, é técnica de eloquência, que gera persuasão, enquanto, na poética, gera a catarse. A separação entre a retórica e a poética interessa-nos, porque a metáfora, na definição de Aristóteles, também pertence a esses dois domínios.

RICOEUR (2001, p.23) apresenta-nos o significado de metáfora:

A poética, arte de recompor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência retratam, assim, dois universos de discursos distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, ter uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética.

Aristóteles define a retórica como a arte de criar ou de encontrar provas, porém, a poesia não procura provar nada, seu projeto é a *mímesis*, ou melhor, a representação das ações humanas, através da ficção, da fábula, do *mytho* trágico.

RICOEUR (2001, p.29) explica, também, que:

Esse confinamento da metáfora entre as figuras será, certamente, a ocasião de um refinamento extremo da taxionomia. Mas ele será pago a um preço elevado: a impossibilidade de reconhecer a unidade de certo funcionamento que, como Jakobson mostrará, ignora a diferença entre palavra e discurso e opera em todos os níveis estratégicos da linguagem: palavras, frases, discursos, textos e estilos.

Para entender melhor a metáfora machadiana associada à construção do erro trágico em DOM CASMURRO, não podemos nos ater à metáfora apenas como figura de linguagem, associada à teoria dos tropos, ao sentido figurado, mas devemos vê-la, segundo JAKOBSON (1994), como extensão do discurso, determinando estilos e novos sentidos às mais variadas circunstâncias, como mostra a passagem:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá a idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como uma vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. [DC, cap.XXXII]

Nesse fragmento, notamos a busca de um novo sentido para o vocábulo *ressaca*: o olhar da dúvida, do vai-e-vem, do traiu ou não traiu, base da construção do enunciado machadiano do erro trágico. O autor ficcional arquitetou imagens concretas para caracterizar a personagem Capitu. Para isso, escolheu o motivo dos olhos, e sabemos que é através dos olhos que captamos a essência do ser humano.

A arte singulariza o objeto pela *mímesis*, por isso, cada obra deve ser única, singular. Nessa perspectiva, a imagem dos *olhos de ressaca* assume, na obra DOM CASMURRO, um significado particular, adquire uma nova forma de representação, isto é, os vocábulos empregados por analogia, produzem sensações ou criam imagens intencionadas pelo narrador, com o intuito de causar estranhamento no leitor. Desse modo, as metáforas levam o leitor, a pensar por imagens e a interpretá-las de acordo com seu ponto de vista, criando um discurso oblíquo, muitas vezes dissimulado pela linguagem, que arquiteta o erro trágico.

Segundo RICOEUR (2001, p.17), “a metáfora viva é aquela que apresenta uma significação nova, inédita e, para ser interpretada, deve ser relacionada ao seu contexto “. A metáfora viva inova sentimentos por sua impertinência semântica frente ao sentido literal de um termo. Gera uma nova referência e uma nova característica semântica, que se torna impertinente em relação ao sentido literal. Portanto, a linguagem poética não é só um outro modo de dizer, mas é uma forma de dizer mais, pois possui uma plurissignificação de sentidos gerada pelo trabalho semântico.

Sobre a metáfora, ROSA (1989, p.32) diz que:

A moderna consciência poética descobriu que o objeto que o poeta diz não é independente da linguagem que o poeta formula. Desse modo, a linguagem já não traduz a realidade, pois ela própria cria uma nova realidade.

A linguagem da poesia, tal como a dos filósofos, é reflexiva e *rumicante*, como Guimarães Rosa disse de sua prosa poética. Em DOM CASMURRO, o autor ficcional utiliza as metáforas vivas para representar a duplicidade e a dissimulação da linguagem na construção do erro trágico. A função dissimuladora da linguagem procura auxiliar a expressão de certas atitudes sentimentais do eu do narrador-personagem. É um modo subjetivo de sentir a realidade, empregando a metáfora atrelada à ironia, outra forma de dissimulação, como se pode observar na citação:

Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra de divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás em papel. [DC, cap. IX]

O narrador de DOM CASMURRO usa um discurso metafórico com o objetivo de construir um texto imagético, pois a

metáfora é a figura que dá visibilidade ao discurso, é como se a linguagem ganhasse vida .

Em DOM CASMURRO, a metáfora é feita por transferência e não por semelhança. Aparece como um tropo sintático-semântico construído por transferência, transposição do sentido próprio para o figurado. Transporta o aparentemente desconhecido para o conhecido, ou faz renascer o novo no velho, e isso é inovação. Este poder de evocar, na mente do leitor, imagens semelhantes àquelas produzidas pelo sentido da visão é que torna a metáfora um signo icônico. Observemos:

[...] estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a patena. [DC, cap.XIV]

O autor ficcional soube criar metáforas e tirar delas o melhor partido para a construção do erro trágico, já que é nelas que a dúvida se instala. Podemos considerar que o discurso metafórico, em DOM CASMURRO, é responsável pela tragicidade do romance, pois está ligado à duplicidade, à dissimulação e à ambigüidade, resultando no erro trágico.

Sobre a metáfora, DAVIDSON (1992, p.35) afirma :

A metáfora é o trabalho de sonho da linguagem e, como trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre o criador. A interpretação dos sonhos requer colaboração entre o sonhador e o homem desperto, mesmo que sejam a mesma pessoa: e o próprio ato de interpretação é um trabalho de imaginação.

A metáfora, na poesia ou na prosa poética, não tem apenas o objetivo de mostrar alguma semelhança antes oculta, mas busca surpreender com a linguagem, criando algo novo. O discurso imagético da metáfora cria um confronto direto com o receptor/leitor.

TODOROV (1980) explica que” as figuras dão visibilidade ao discurso.” GENETTE (1996) considera “o desvio de sentido das figuras como um espaço interior da linguagem. Por isso, expressões simples e comuns , diz ele, não têm forma, pois não têm figura de linguagem.”

O discurso oblíquo do herói trágico machadiano é também calcado em seu poder de imaginação, apresentado no discurso por meio de metáforas sobre a interpretação dos signos dos fatos passados:

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. [DC, cap. LIX]

A recordação de um simples olhos basta para fixar outros que recordem e se deleitem com a imaginação deles. [DC, cap. CVII]

A desculpa da falta de memória possibilita ao narrador o exercício da imaginação, pelo uso da metáfora:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Conteí-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa de Engenho Novo, reproduzindo a de Mata-cavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento, se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa credence nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos. [DC, cap.XL]

Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. [DC, cap. CXLVIII]

Entre as inúmeras metáforas criadas pelo autor ficcional, a *olhos de ressaca* é a que mais tem destaque no romance, pois

gerou a dúvida e arquitetou a tragicidade no romance DOM CASMURRO:

Agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. [DC, cap. CXLVIII]

1.2 - O uso da ironia

Segundo MOISÉS (1974, p.294), a ironia, de modo genérico, consiste em dar a entender o que se pensa por intermédio de seu contrário, estabelecendo um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo. Ou seja, a ironia expressa o contrário do que se afirma.

Com o romantismo, no fim do século XVIII, e com o surgimento de uma nova concepção de homem em relação ao mundo, o conceito de ironia fica mais amplo e mais complexo. Na visão de Schlegel, a partir desse momento, a ironia ganha uma variedade múltipla de conceitos, não se limitando a vocábulos isolados e não apenas dizendo somente o contrário do que se expressa, mas tornando-se um recurso estético no desenvolvimento das narrativas:

A ironia encontra na literatura e especialmente na narrativa um terreno fértil para expressar-se, tornando elemento constitutivo da arte de representar e comunicar. (...) A partir de Schlegel e do Romantismo, a ironia alargou sua carga significativa e ganhou autonomia, tornando-se um marca da literatura pós-romântica. (PIRES apud DUARTE, 2006, p.24)

Desde Platão, o uso da ironia evoluiu e, na literatura moderna aparece como elemento do processo criador, como inovação da obra de arte.

Quando os escritores começaram tomar consciência de que não são só imitadores de um universo real, que também são criadores de um mundo, cujo material é a linguagem, é que a ironia se tornou mais complexa, sendo empregada por inúmeras áreas de estudo, como a filosofia, a lingüística, a sociologia, psicologia e outras.

Segundo MÜECHE (1995, p.22):

A evolução semântica do vocábulo foi acidental; historicamente, nosso conceito de ironia é o resultado cumulativo do fato de termos, de tempos em tempos no decurso dos séculos, aplicado o vocábulo ora intuitivamente, ora negligentemente, ora deliberadamente, a fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com alguns outros fenômenos aos quais já vinham aplicando.

Na trajetória da pesquisa, fizemos um levantamento da ironia em várias perspectivas, para buscar subsídios de sustentação da nossa hipótese, de que a ironia no discurso oblíquo, é uma das responsáveis pela construção do erro trágico de Casmurro. Além disso, a ironia foi uma forma sutil de o narrador criticar as mazelas sociais e inovar o fazer artístico, rompendo os cânones da época. Aliás, BRAIT (1996, p.57) explica que “os discursos irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores.”

MÜECKE (1995) explica que os primeiros registros da ironia aparecem na *República*, de Platão. Seu significado original provém do grego, que significa dissimulação, ou seja, a capacidade de ocultar o que se tem ou se sabe. Isso se aplica à famosa ironia socrática, que, segundo um comentário de Cícero, consistia em diminuir-se e elevar aqueles que desejava refutar.

Dizendo o contrário do que pensava, o filósofo empregava a simulação, que os gregos denominavam ironia. Dessa maneira,

Sócrates expunha o adversário ao ridículo, porém sem provocar o riso ou o sarcasmo, mas projetando sua argúcia, sua superioridade intelectual e argumentativa.

Sócrates servia-se da ironia para ser sutil no modo de expor o outro ao ridículo, o mesmo ocorre em DOM CASMURRO com a maneira dissimulada empregada para criticar as diferenças de classe:

Opas enfiadas, tochas distribuídas e acesas, padre e cibórios prontos, o sacristão de hissope e campainha nas mãos, saiu o préstito à rua. Quando me vi com umas das varas, passando pelos fiéis, que se ajoelhavam, fiquei comovido. Pádua roía a tocha amargamente. É uma metáfora, não acho outra forma mais viva de dizer a dor e a humilhação do meu vizinho. De resto, não pude mirá-lo por muito tempo, nem ao agregado, que, paralelamente a mim, erguia a cabeça com o ar de ser ele próprio o Deus dos exércitos. [DC, cap.XXX]

Segundo SANTOS (1998, p.115), essa passagem possui uma seleção lexical cuidadosa, que se limita a insinuar verdades caladas na superfície do texto. Produz um discurso oblíquo, sinuoso, dissimulado, que afirma querendo negar e nega afirmando.

O autor ficcional, aqui analisado, emprega um discurso irônico para retratar as diferenças e as mazelas sociais de seu tempo. Seu objetivo é ser um crítico discreto, sutil na maneira de denunciar os problemas sociais do Segundo Reinado e, ao mesmo tempo, construir o erro trágico, como mostram os fragmentos a seguir:

Bem, uma vez que não perdeu a idéia de o fazer padre, tem-se ganho o principal. Bentinho há de satisfazer os desejos de sua mãe. E depois a igreja brasileira tem altos destinos. Não esqueçamos que um bispo presidiu a constituinte, e que o padre Feijó governou o império... [DC, cap. III]

Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, com quem empregou em um só bilhete

todas as suas economias de esperanças, e vê sai em branco o maldito número, --um número tão bonito. [DC, cap. LII]

O narrador, sutilmente, refere-se a seu casamento com Capitu como um investimento para o Pádua, o pai da amada. Quando fala em economias de esperanças, podemos relacionar com o que diz do casamento de seus pais, que fora um prêmio de loteria, comprado de sociedade, se referindo à felicidade conjugal. Desse modo, Dom Casmurro parece lamentar ter amado profundamente a mulher com quem contraiu matrimônio e não foi correspondido, insinuando, com seu discurso oblíquo e repleto de ironias, que Capitu se casou por interesse econômico.

Ainda sobre ironia, MESNARD (1989, p.17) explica que Kierkegaard considerava Sócrates o “precursor e patrono da filosofia da existência”, devido à amplitude de seu conceito de ironia. Utilizado como parte da retórica. Com o passar do tempo, esse conceito adquiriu o sentido de recurso literário através do qual um pensamento expressa o contrário do que diz, ou constitui um contraste entre o modo como se articula e o real sentido do que é dito.

A *eironeia* era utilizada por Sócrates, no exercício da *maiêutica*, porém Aristóteles atribuiu-lhe um sentido diverso: era uma figura retórica empregada para criticar, por meio de um galanteio, ou para enaltecer, por meio de uma repreensão.

Pode-se dizer que a idéia de ironia existe há séculos e, na modernidade, tem aplicação ampla em razão da multiplicidade de alternativas que oferece ao plano de expressão. Isso explica a presença da ironia nas mais variadas manifestações do pensamento humano.

Para BÉRGSON (1983, p.37), “a ironia é aquela contradição fictícia entre aquilo que se diz e aquilo que se quer que se entenda”. É o que ocorre quando Bentinho, depois de muita briga, diz: “_Capitu é um anjo!” [DC, cap. CVI].

Nessa passagem, o leitor fica em dúvida, entre aquilo que foi dito e aquilo que se quer que seja entendido. Desse modo, o autor ficcional cria um discurso oblíquo como os olhos de Capitu.

A ironia, compreendida como uma ação comunicativa, necessita de três fatores, como mostra ORECCHIONI (1990, p.71): o locutor, o receptor e o alvo.

Na manifestação irônica, temos o ironista, que é a pessoa que constrói o texto, a vítima, que é a pessoa alvo da ação irônica, e o observador, a pessoa que assiste à realização da ação irônica.

O ironista pode ser o narrador, a personagem; a vítima pode ser a personagem, o leitor, o próprio narrador; e o observador pode ser o leitor, uma personagem ou o próprio narrador.

No caso de DOM CASMURRO, há um narrador irônico, que tece todo o romance numa linguagem oblíqua e tenta confundir o leitor desde o princípio, quando dissimula o título e o lugar em que escreve o romance:

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na Antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... [DC, cap. II]

O narrador procura dissimular desde o lugar criado para a sua narração até o que se passa na cabeça da Capitu, fazendo alusão à personagens da História Universal que tiveram vida muita turbulência e a maioria teve como dilema principal, a traição, o fio condutor que vai arrastando o leitor para a construção do erro trágico.

A dinâmica estabelecida entre o ironista e o observador-leitor permite que o método irônico seja explorado em qualquer texto, seja na brevidade de uma piada, seja na extensão de um romance.

O ironista afasta-se de sua condição humana, ao efetivar uma característica da ironia: o distanciamento. MÜECKE (1995) coloca o distanciamento (*detachment*) entre as características da ironia. Esse distanciamento permite ao ironista observar o acontecimento ocorrido *do lado de fora*, tal qual um espectador ao espetáculo. Isso cria um afastamento emocional entre o ironizador e o ironizado, como ocorre no romance aqui estudado:

Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. [DC, cap. CXXIII]

BRAIT (1996) sugere alguns princípios que norteiam a classificação da manifestação irônica, seja no contexto ilocucional do mundo diegético, seja na estruturação do texto. Esta separação permite que sintetizemos os diferentes tipos de ironia. Na primeira conjuntura, existe o que chamamos de ironia verbal, que ocorre quando o ironista organiza o texto, o discurso ou o diálogo, explorando a constituição retórica. A ironia referencial ou situacional ocorre quando os dados físicos e/ou ambientais são explorados visando à construção irônica, como se verifica na descrição feita pelo narrador do pai de Capitu:

Era um homem baixo e grosso, pernas e braços curtos, costas abauladas, donde lhe veio a alcunha de Tartaruga, que José Dias lhe pôs. [DC, cap.XV]
Fui devagar, mas ou o pé ou o espelho traiu-me. Este pode ser que não fosse;era um espelinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente na parede entre duas janelas. [DC, cap.XXII]

Na ironia romântica, a ironia retórica é ampliada, passando a ser:

[...] uma auto-ironia que é fruto de complexa consciência narrativa e em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. (DUARTE, 1994, p.54)

A auto-ironia, pela exibição do fingimento, está presente em DOM CASMURRO, desde o título até o desfecho, e nos leva a pensar que foi a maneira de o autor ficcional criar o erro trágico, arquitetar a tragicidade no romance e romper com os cânones literários, inovando o fazer artístico, como mostram as passagens:

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. [DC, cap. III]

Nesse caso era apenas um homem encoberto. Respondi-lhes que ia pensar, e faríamos o que eu pensasse. Em verdade vos digo que tudo estava pensado e feito. [DC, cap. CXL]

A ironia, vista como uma figura de linguagem, ocorre quando, pelo contexto, entonação ou contradição de termos, sugere o contrário do que as palavras ou orações expressam. A intenção é, em regra, depreciativa ou sarcástica, como verificamos na passagem a seguir:

A verdade é que fiquei mais amigo de Capitu, se era possível, ela ainda mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras, e Deus mais Deus. E não foram propriamente as dez libras esterlinas que fizeram isto, nem o sentimento de economia que revelavam e que eu conhecia, mas as cautelas que Capitu empregou para o fim de descobrir-me um dia o cuidado de todos os dias. Escobar também se me fez mais pegado ao coração. As nossas visitas foram-se tornando mais próximas, e as nossas conversas mais íntimas. [DC, cap. CVII]

Nesse fragmento, o narrador é irônico ao falar de Capitu e de Escobar. Também usa o sarcasmo nas gradações apresentadas com o intuito de construir um enigma no discurso.

MÜECKE (1995, p.52) diz que “o traço básico de toda ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência,” o que também aparece em DOM CASMURRO:

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de um algum caso incidente. [DC, cap. CXLVIII]

Uma dúvida do herói trágico em relação à realidade e à aparência de Capitu é esboçada desde o princípio do romance:

Capitu riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu do quintal a ver o que era, mas já a filha tinha começado outra coisa, um perfil, que disse ser o retrato dele, e tanto podia ser dele como da mãe; fê-lo rir, era o essencial. [DC, cap.XV]

Aqui, novamente o narrador casmurro apresenta Capitu como a mulher dissimulada. Desse modo, não somente constrói uma linguagem oblíqua, como também uma Capitu enigmática. Assim, arquiteta a dúvida e mergulha no erro trágico.

A respeito de ironia, KIERKEGAARD (2005, p.62) diz:

[...] não está presente para alguém que é demasiado natural e demasiado ingênuo, mas somente se mostra para alguém que, por sua vez é desenvolvido ironicamente... Na verdade, quanto mais desenvolvido polemicamente for um indivíduo, mais ironia ele encontra na natureza.

Sabe-se que o romance machadiano é para poucos leitores, como também pela ironia, pois esta não é acessível a todos, apenas àqueles que conhecem a malícia da linguagem.

MANN (1995, p.19), falando de Goethe, explica:

A ironia é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso”, ou concordar com Kierkegaard em que “assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida humana autêntica sem ironia.

Machado de Assis, ao lado de romancistas como Swift, Stern, e Eça de Queirós, foi considerado moralista e crítico social. Entretanto, o que o que eles têm em comum é o projeto literário. Esses escritores usam a ironia como recurso estilístico e método de conhecimento. Dessa maneira, desvelam máscaras e expõem, de um jeito dissimulado e dúbio, as ridicularidades e as mazelas sociais de um grupo ou de um indivíduo.

Essa visão de moralista ou crítico social advém do fato de que, por trás da ironia e da sátira, pode estar a intenção de corrigir os desvios sociais, missão muito comum na literatura brasileira da Primeira República.

O humor também possui uma relação forte com a ironia. Embora não seja necessariamente engraçada, em alguns momentos, a ironia pode adquirir ou se revestir dessa matriz, atingindo seus leitores por meio do riso, como ocorre neste fragmento, quando o narrador faz a descrição de José Dias:

[...]Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinqüenta e cinco anos. Levantou-se com um passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo! [DC, cap. IV]

No capítulo LIX de DOM CASMURRO, o narrador-personagem conta que suas recordações são falhas: “Não, não, a minha memória não é boa”; e antes, no capítulo XL, já havia admitido sua fecunda imaginação: “Já conheceis as minhas fantasias”. Essas informações fornecem elementos para a compreensão da retórica sutil de Bentinho que, ao relatar os fatos do passado, pode distorcê-los e falseá-los, devido à imaginação

fértil. Seu humor atrelado à ironia auxilia na tessitura do discurso oblíquo:

Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino como a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. [DC, cap. LIX]

A *grandiosidade* da imaginação de Bentinho aparece também no capítulo XVII, em seu diálogo com os vermes dos livros:

Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.
_Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhermos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.
Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído. [DC, cap. XVII]

Nesse capítulo, apareceu, ainda, uma mistura de ironia e de metáfora: “Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído”.

BERGSON (1983, p.115), quando procura definir ironia e humor, apresenta-os atrelados à idéia de uma oposição entre o ideal e o real, entre o que é e o que poderia ser. “Ora pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser”. Para ele, na ironia, “ora se enunciará o que deveria ser, fingindo-se acreditar ser precisamente o que é o que é”.

Como contraparte da ironia, o humor também aparece em DOM CASMURRO:

Capitu limitou-se a arregalar muito os olhos, e acabou por dizer:

_Padre é bom, não há dúvida; melhor que padre só cônego, por causa das meias roxas. O roxo é cor muito bonita. Pensando bem, é melhor cônego. [DC, cap.XLIV]

Os dois conceitos aqui tratados, ironia e humor, acabam por fundir-se e confundir-se nos textos literários. Embora seja possível estabelecer diferenças entre os dois termos do ponto de vista teórico, na prática, esse exercício é difícil, porém pode ser encontrado no discurso de DOM CASMURRO:

Deixe-os, a pretexto de brincar, e fui-me outra vez a pensar na aventura da manhã. Era o que melhor podia fazer, sem latim, e até com latim. Ao cabo de cinco minutos, lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar Capitu, desfazer-lhe as tranças, refazê-las e concluí las daquela maneira particular, boca sobre boca. E isto vamos é isto... Idéia só! idéia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar. Muito depois é que saíram vagorosamente e levaram-me à casa de Capitu. [DC, cap.XXXVI]

Onze meses depois, Ezequiel morreu de uma febre tifóide, e foi enterrado nas imediações de Jerusalém, onde os dois amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: "Tu eras perfeito nos teus caminhos". Mandaram-me ambos os textos, grego e latino, o desenho da sepultura, a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo.

Como quisesse verificar o texto, consultei a minha Vulgata, achei que era exato, mas tinha ainda um complemento: "Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação". Parei e perguntei calado: Quando seria o dia da criação de Ezequiel? Ninguém me respondeu. Eis aí mais um mistério para ajuntar aos tantos deste mundo. Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro. [DC, cap. CXLVI]

A relação entre humor e ironia é discutível, uma vez que nem todas as ironias são engraçadas e nem todo o humor é irônico. Ambos acabam envolvendo relações complexas entre narrador e leitor, pois dependem de uma perfeita decodificação do destinatário para atingir seus objetivos. O objetivo da ironia, mesmo quando engraçada, é desmascarar, desmistificar uma personagem ou uma situação, como nos explica BRAIT (1996, p.16):

Como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma conseqüência, o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios.

Pode-se estabelecer uma relação entre a ironia e o riso. Embora constituindo formas distintas de expressão, ambos são capazes, muitas vezes, de demonstrar certa superioridade por parte do narrador em relação à vítima do jogo irônico, como mostra o fragmento a seguir:

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, posto que menor, era propriedade dele. Comprou-se com a sorte grande que lhe saiu num meio bilhete de loteria, dez contos de réis. [DC, cap.XVI]

A ironia nunca perde de vista o comportamento humano, sempre atrás dos defeitos, com o objetivo de nos apontar nossas falhas.

No século XVIII, a ironia foi um recurso muito utilizado por autores considerados críticos sociais. Nesse momento, no Brasil, o indivíduo passa a manifestar a sua rebeldia, o seu descontentamento, as suas angústias por meio da obra artística. Para isso, a ironia foi um poderoso artifício, porque permitiu ao

autor-ficcional, uma forma sutil de criticar a sociedade, pelo exercício dissimulado da linguagem.

Para os românticos, a ironia passou a ser:

Uma forma de pensar muito sutil, específica, que no seu caráter oblíquo e cindido, reflete as complexas circunvoluções mentais de gente extremamente crítica, sensível e refinada, individualista e anárquica. [ROSENFELD & GUINSBURG, 1978 apud BRAIT, 1996, p.32]

Os fatos expostos sustentam a nossa hipótese de que o narrador de DOM CASMURRO foi irônico na construção do erro trágico, para dissimular a linguagem e criar uma forma sutil e refinada de trazer à tona os problemas sociais de seu tempo.

Na Antigüidade, a ironia era utilizada como figura de retórica. Com o romantismo, ela ganhou uma visão mais filosófica, refletindo sobre o modo de representação da literatura e o modo de ser e agir do indivíduo.

SCHLEGEL (1971) apresenta uma teoria romântica de ironia literária, dando ao autor uma maior liberdade de estilo e conferindo uma individualidade ao ato criador. Para o teórico, a ironia romântica surge a partir do entendimento do mundo como um lugar cheio de contradições e incoerências. Ele dá à Literatura o papel de refletir acerca dessas angústias, em busca de uma melhor harmonia no universo.

Contradição e simulação são os dois termos presentes na concepção de ironia. O jogo de inteligibilidade que a ironia suscita torna-se ainda mais apurado pelo fato de ela ter o poder de exercer um mero desvio no discurso, às vezes imperceptível, uma pequena torção na linguagem. Isso faz da ironia uma mini-dialética entre o implícito e o explícito, o texto e o contexto, instalando a simulação, a duplicidade, o conflito da linguagem, e até mesmo permitindo a construção do erro trágico, da dúvida de Bentinho.

SCHLEGEL (1971, p.149) conceitua a ironia como uma forma de paradoxo, o que confirma a fala paradoxal do narrador casmurro: “A vida é tão bela que a mesma idéia da morte precisa de vir primeiro a ela, antes de se ver cumprida. [DC, cap. CXXXIII]”

1.3 - A metáfora e a ironia: pilares do erro trágico

A correlação entre o discurso metafórico e o irônico aparece na construção machadiana do erro trágico, em DOM CASMURRO, quando o narrador descreve dos olhos de Capitu, na hora em que ela fixa o olhar no cadáver do amigo Escobar:

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem as palavras desta, mas grandes e abertos, como uma vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador. [DC, cap. CXXXIII]

Essas imagens, tão bem elaboradas numa linguagem irônica e metafórica, funcionam como pilares na confirmação e na confirmação do erro trágico. O narrador-personagem associa os olhos de *ressaca de Capitu* com a morte de Escobar, acontecida no mar. É como se ela também *quisesse tragar o nadador*. Os olhos de *ressaca* que envolveram Bento Santiago no primeiro beijo da adolescência, são os mesmos que procuram envolver o cadáver.

Ao comparar o olhar metafórico com o olhar irônico, vemos que o primeiro busca, pela ambigüidade, um novo sentido para o já cristalizado; já o segundo procura a dissimulação, o mal entendido. Ambos buscam a criação do enigma machadiano.

A ironia, sob a perspectiva do humor, é descrita por SZONDI (2004, p.61) nos estudos de Kierkegaard:

Aquilo que justifica o humor é precisamente o seu lado trágico, o fato de ele se conciliar com a dor de que o

desespero pretende abstrair, embora não conheça nenhuma saída. [...] o trágico é substituído pelo humor, definido como 'o conflito entre o ético e o religioso'...

DOM CASMURRO reconstrói o passado de modo unilateral, visto que todas as recordações são suas e sem auxílio externo para corroborar com os fatos. Trata-se de uma estratégia argumentativa, visando a mostrar Capitu como uma menina dissimulada e uma mulher desprezível. Para reforçar tal idéia, ele narra episódios que reforçam o fingimento de Capitu, como o episódio do muro, que enfatiza sua capacidade de mentir e de dar outra direção à conversa:

Capitu riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu ao quintal, a ver o que era, mas já a filha tinha começado outra coisa, um perfil, que disse ser o retrato dele, e tanto podia ser dele como da mãe - fê-lo rir, era o essencial. De resto, ele chegou sem cólera, todo meigo, apesar do gesto duvidoso, ou menos que duvidoso em que nos apanhou. Era um homem baixo e grosso, pernas e braços curtos, costas abauladas, donde lhe veio a alcunha de Tartaruga, que José Dias lhe pôs. Ninguém lhe chamava assim lá em casa; era só o agregado. [DC, cap. XV]

Uma análise do discurso do narrador-personagem mostra-nos que sua retórica é a da probabilidade, não a do comprobatório. Bentinho fundamenta seu ciúme e sua certeza por seu olhar, um olhar oblíquo, e por provas circunstanciais e argumentos que podem ser prontamente revertidos. Isso evidencia a idéia de DELEUZE (1972) de que a rememoração não é apenas um esforço da memória, mas um modo de procurar a verdade.

O trágico que leva à experiência estética ou catártica não ocorre com o herói casmurro, pois Bentinho não percebe o seu erro e tenta, ao longo da narrativa, justificar suas ações e suas suspeitas, sem se dar conta da precipitação de seus atos. Sozinho, tende a mostrar a sua verdade para todos, e conclui ironicamente:

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou restos dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! [DC, p.184]

Esse fragmento denuncia que Bentinho, por meio de seu discurso oblíquo, cria ambigüidade ao arquitetar o erro trágico e desse modo constrói sua própria desgraça, confundindo-a com o desígnio do destino. O importante, para ele, é aquilo que afirma como verdade, a e que destruiu sua vida.

A verossimilhança é gerada pela coerência dos fatos e, se um romance constrói um todo coerente, não importará se o que se narra é verdade ou mentira

No início de DOM CASMURRO, o narrador tece comentários sobre a verdade na obra de arte:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque minha vida se casa bem à definição. [DC, cap.X]

Bentinho, uma vez pressionado pela dúvida sobre a fidelidade da esposa, sente a violência de um símbolo, os olhos de ressaca, que o obrigaram a procurar a verdade. Nesse percurso, o autor ficcional torna verossímil a traição. Na construção literária, enfatizou características que denotassem dissimulação e fingimento, usando uma linguagem oblíqua, revestida de metáforas e ironias em toda a narrativa. Desse modo, construiu a ambigüidade do romance, uma forma sutil de retratar os problemas sociais do final do século XIX e de criar o erro trágico. Seu objetivo era mostrar a tragicidade da existência, provocar o efeito estético, e inovar o fazer literário.

No texto, a ironia, em vez de pressupor uma cadeia de semelhanças de uma parte em relação ao todo, remete para a negação e para a desidentificação, o contrário do que acontece com a metáfora, que gera o risco de uma má interpretação

ambígua . Enquanto a metáfora é um símil, e por isso expande-se pela assimilação e pela mimetização, a ironia, por seu caráter negativo, desconstrói, arquitetando uma redescrição e uma refiguração da realidade.

Em relação à ironia machadiana, Aguiar comenta:

a ironia maior de Machado é a de nos incluir neste seu mundo de profundas convulsões interiores que aparecem timidamente na calma superfície que, convencionalmente, nos parece ser a vida. Os silêncios são terríveis: as histórias escondem um segredo qualquer, uma palavra ou gesto que é impossível descobrir, mas se soubermos, quebraria o encanto, espatifaria o espelho das convenções e poria as personagens ao lado de sua própria realidade. Talvez esta seja a lição (ou o sentido) mais contundente de Machado, o silêncio, que há no meio das falsidades, das frases vazias e sonoras desse mundo oco e inautêntico de escravidão e pancadas onde vivem suas personagens. No fundo da calma superfície da despreocupação aparente esconde-se aguilhão de uma lucidez desesperada. (AGUIAR, 1976, p.8)

O que nos fascina na personalidade de Machado de Assis é o encontro com um representante genuíno do espírito trágico. Reconhecemos nele um exemplar dessa raça superior que penetrou a essência dolorosa da vida, destruindo impavidamente as aparências. A presença do trágico é, com efeito, sintoma de grande maturidade, porque está ligada à época clássica de uma nação, ao apogeu e o equilíbrio de suas forças. (BARRETO FILHO, 1947, p.127)

CAPÍTULO 2:

Tradição e modernidade

2.1 A tragédia grega

Para entender melhor DOM CASMURRO, sentimos necessidade de consultar vários estudiosos de Aristóteles na modernidade, quanto à conceituação de trágico, e, então relacioná-la com o romance em análise:

A interpretação canônica da tragédia grega, formulada por Aristóteles e reiterada ao longo dos séculos, concebe o enredo trágico como representação da ação, que se efetua na ação de eventos consecutivos, na trama dos acontecimentos, na concatenação dos fatos (*syntaxis ton pragmaton*). Das peripécias e reconhecimentos que se realizam nesta seqüência logicamente resultam o surpreendente, o palpitante, o emocionante, o que normalmente se entende por dramático. (MELO E SOUZA, apud ROSENFELD, 2001, p.119)

Cada texto é uma voz que dialoga com outros textos, e estes funcionam como eco das vozes de seu tempo, da história da humanidade ou de um grupo social, de seus valores, crenças, preconceitos, anseios, temores e esperanças. Com efeito, podemos dizer que DOM CASMURRO, embora seja é um romance trágico, apenas dialoga com o trágico clássico, porque é uma obra inserida no seu tempo e na sua história, como nos explica GENETTE (1972, p.8):

as relações transtextuais estão a evidenciar que o texto literário não se esgota em si mesmo: pluraliza seu espaço nos paratextos; multiplica-se em interfaces; projeta-se em outros textos; perpetua-se na crítica; estabelece tipologias; repete-se em alusões, plágios, paródias e citações.

O romance na modernidade é construído a partir de alusões, paródias, intertextualidades e outros tipos de relações transtextuais, como ocorre em DOM CASMURRO:

Tu serás feliz, Bentinho⁷! [DC, cap. C]

Eu creio que o mar então batia na pedra, como é seu costume, desde Ulisses⁸ e antes. [DC, cap. CXVII]

Jantei fora de noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo⁹, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto. [DC, cap. CXXXV]

Segundo ARISTÓTELES (1980, p.30), a tragédia ática teve origem nos condutores do ditirambo, o coro que era acompanhado de dança, de mímica, de flauta e de uma narrativa épica. Explicando como a tragédia se constitui e qual é o seu sentido, o filósofo a define como *mímesis*, a imitação de uma ação. Trata-se da imitação de uma ação elevada, com certa extensão, um *lógos* agradável e linguagem ornamentada; representada por atores e não por meio de uma narração, com o objetivo de purificação das emoções de temor e piedade.

MCLEISH (2000, p.15) explica que a tragédia aristotélica pode ser descrita como a imitação de uma ação séria, cuja linguagem ornamentada deve gerar os sentimentos de piedade e terror. Ela não é dogmática, pois a concepção moral da audiência (e, por conseguinte, dos leitores) não figura como uma preocupação inicial ou primordial, mas como uma seqüência de imagens sobre o modo como tipos específicos de seres humanos reagem a circunstâncias também específicas.

MCLEISH (2000, p.40) acrescenta :

⁷ Alusão à frase "Tu serás rei *Macbeth!*": do livro *Macbeth* de Shakespeare (1606).

⁸ Herói da *Odisséia* de Homero, onde se narra a volta de Ulisses para a ilha de Ítaca, depois de ter participado da Guerra de Tróia.

⁹ Desencadeia um paralelo entre a intriga em DOM CASMURRO e a da peça de Shakespeare.

Nenhuma tragédia grega é simplesmente sobre o que seus eventos descrevem. Cada uma delas traz um enorme peso de asserção, nuance, implicação e sugestão, tanto intelectual, como emocional, tirando força igualmente das predisposições do autor como do espectador.

A tragédia moderna, como diz BORNHEIN (1969, p.62), é uma “imitação da vida, da felicidade ou da infelicidade, com a finalidade de alcançar certos modos de agir”. Para este autor, na representação trágica, o caráter humano é importante, mas há um outro ponto também fundamental, que é aquele arquitetado pelo horizonte existencial quando o homem e o mundo entram em conflito. É aí que a ação trágica se instala. Por isso, é possível dizer que todo trágico reside nesse estar suspenso, nessa tensão entre o homem e o mundo.

Pela interpretação de Bornhein sobre a tragédia moderna, vemos que Bentinho, o herói trágico de DOM CASMURRO, entra em conflito com o mundo no momento em que constrói o saber trágico e inicia um percurso de procura pela verdade:

E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhava-a com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às avé-marias, trocariam flores e... [DC. cap. LXII]

Um recurso muito utilizado pelo narrador na construção do erro trágico é a suspensão do discurso pelas reticências. Trata-se de um modo de criar um discurso irônico, causando inculcamento tanto no leitor, como nele mesmo. Desse modo, o narrador casmurro inicia sua busca pela verdade, construindo um percurso oblíquo e dissimulado.

Para MCLEISH (2000, p.17), a definição da tragédia como a “imitação de uma ação” leva à observação “do caráter dos que fazem a ação e de seu pensamento”, os quais lhes possibilitam escolher, entre as possíveis ações, a mais cabível para

determinada circunstância. Nessas escolhas, há a possibilidade de cometer a chamada “falta trágica” (ou erro trágico), que gera a tragédia e, por conseqüência, suscita a catarse.

Em seu sinuoso caminho de busca da verdade, o herói trágico cai em desgraça, porque comete um erro: a forma oblíqua de ver a realidade. Enganando-se e nos enganando, ele tece a tragicidade do romance.

Na intriga de DOM CASMURRO, Bentinho erra por ignorância, por acreditar nos comentários de terceiros e por ter uma imaginação muito fértil, criando uma forma errônea de ver sua amada Capitu. O que podemos notar no discurso de José Dias.

É pela fala do agregado José Dias, que Bento Santiago inicia a construção de sua dúvida:

É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase que não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corresse de maneira que... [DC, cap. III]

A gente de Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo deu... Você já reparou nos olhos dela? [DC, Cap.XXV]

MELO e SOUZA (apud ROSENFELD, 2001, p.22), ao tratar da tragédia aristotélica, afirma:

[...] O trágico aristotélico é uma catástrofe que resulta de uma ação cujo efeito desastroso se desconhece. O herói cai em desgraça, porque comete um erro (*hamartia*), porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz. Esta concepção do erro trágico decorre do ensinamento de Sócrates, segundo o qual o homem erra por ignorância. A catarse seria, pura e simplesmente, a purgação da ignorância, a passagem da obscuridade para o ilúminio do reconhecimento (*anagnorisis*). [...] A tragédia não resulta apenas da carência do saber, mas, sobretudo, da excessividade do próprio ser humano.

O erro do herói trágico Casmurro é decorrência da ignorância, em seu primeiro sentido, ou seja, da carência de saber, cujo efeito desastroso, o herói desconhece.

A tragédia clássica, na visão de Aristóteles, é constituída de seis partes: intriga, caracteres, elocução, pensamento espetáculo e melopéia. A intriga deve ser narrada com começo, meio e fim; o caráter é o que permite qualificar as personagens que agem; o pensamento é aquilo que é proferido nos discursos; a elocução é a composição métrica e a melopéia é a força expressiva musical com o intuito de atingir a todos.

Uma narrativa trágica enquanto *mithos* deve ser capaz de provocar, no espectador, uma comoção. Ela possui três partes que são fundamentais e que levam a atingir tal objetivo, quais sejam: peripécia, reconhecimento e catástrofe.

Em DOM CASMURRO, a peripécia e o reconhecimento estão ausentes, porém a catástrofe está na iminência de acontecer o tempo todo:

Quando nem mãe, nem filho estavam comigo o meu desespero, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada. [DC, cap. CXXXII]

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. [DC, cap. CXXXV]

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. [DC, cap. CXXXIV]

A peripécia é a mudança das ações ao contrário, vai da infelicidade para a felicidade. No romance DOM CASMURRO, não há peripécias, porque não há um *deus-ex-machina*.

Na modernidade, não podemos falar em concessão episódica dos deuses; este mundo ficou relegado ao gregos; tampouco podemos falar em conciliação como o fizeram Ésquilo e Eurípides. O herói moderno não enfrenta a fatalidade com a irreversibilidade do mundo grego, hoje ele é o dono de seu destino,

tem, em potência, a possibilidade de transformar a trajetória do seu viver, porque possui o livre arbítrio.

Porém, Bentinho não estava preparado para a escolha de seu próprio destino, pois desde o princípio da vida, ele já estava traçado pela promessa materna. Quando teve a oportunidade de mudar, sentiu-se inseguro, porque não foi preparado para a liberdade de escolha. As citações mostram a insegurança de Bentinho e sua tomada de consciência de que amava Capitu:

Tudo isto me agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem me perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, [...] Eu amava Capitu ! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. [DC, cap.XII]

Prometo rezar mil padre-nossos e mil ave-marias, se José Dias arranjar que eu não vá para o seminário. [DC, cap.XX]

Como eu buscasse contestá-la, repreendeu-me sem aspereza, mas com alguma força, e eu tornei ao filho submisso que era. Depois, ainda falou gravemente e longamente sobre a promessa que fizera; não me disse as circunstâncias, nem a ocasião, nem os motivos dela, coisas que só vim a saber mais tarde. Afirmou o principal, isto é, que havia de cumprir, em pagamento a Deus. [DC, cap.XLI]

No tocante à reviravolta das ações, é a passagem da ignorância para o reconhecimento, que torna o herói capaz de transformar o amor em ódio ou vice-versa. Aristóteles aponta como a mais bela de todas as formas de “reconhecimento” aquela que se dá concomitantemente à *peripécia*, como ocorre em *Édipo-rei*. E é pela junção desses dois elementos, ignorância e reconhecimento, que a tragédia provocará comoção no espectador, suscitando terror e compaixão.

A catástrofe será a ação que provocará dores, morte ou grandes sofrimentos. Em DOM CASMURRO, Bentinho, a personagem trágica, é inserido na trajetória da dúvida (do sofrimento e da angústia) que o perseguirá por todo romance.

Trata-se de um herói trágico à procura da verdade, que destrói a vida da sua família por meio desse saber trágico.

Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, - e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja. [DC, cap. LXII]

Pois até os defuntos. Nem os mortos escapam aos meus ciúmes. [DC, cap. CXXXVIII]

Ficando só, era natural pegar do café e bebê-lo. Pois, não, senhor; tinha perdido o gosto à morte. A morte era uma solução; eu acabava de achar outra, tanto melhor quanto que não era definitiva, e deixava a porta aberta à separação, se devesse havê-la. Não disse perdão, mas reparação, isto é, justiça. [DC, cap. CL]

Para JASPERS (apud RICOEUR, 1996, p.134), “a tragédia é uma maneira de saber existencial [...]; se o sofrer não gerasse o compreender, a tragédia não seria o *organon* da filosofia”.

Em DOM CASMURRO a angústia (construída por meio do saber trágico) e a dúvida (o erro trágico) não geraram uma compreensão final. Bentinho fica só e procura, até o último instante, provar que estava certo:

[...]a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... [DC, cap. CXLVIII]

O narrador autodiegético busca instaurar um jogo espetacular, fazendo do leitor a sua imagem. O convencimento do leitor implica em seu próprio convencimento, deixando-o livre das inquietas sombras:

Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras. [DC, cap. II]

RICOEUR (1996, p.136) considera que o saber trágico é “um movimento que não pode nem atingir seus limites inferior e superior, nem repousar no unicamente trágico”.

Em DOM CASMURRO, o erro trágico, a dúvida tem um fim catártico (suscitar emoções nos leitores). Por outro lado, autor ficcional inova o fazer artístico, a linguagem literária, mostrando que a função da literatura não é provar nada e que, na arte, tudo é subjetivo.

Sobre a *Poética*, de Aristóteles, LESKY (1996, p.60) comenta que o conceito de *kátharsis* refere-se à passagem do sofrimento ao agradável, no sentido de um alívio combinado ao prazer, um alívio da alma, a purificação do espírito. Para ele, a catarse não está ligada a nenhum efeito moral e nem tem a intenção de tirar o que é “mau” na formação moral dos cidadãos gregos. A tragédia, uma imitação dos caracteres e das paixões, utilizava-se da música, do canto e do espetáculo com o intuito de provocar um prazer singular, incutindo no espectador temor e compaixão. Esse prazer estético resulta em um alívio, um gozo intelectual, que não é nocivo aos bons costumes.

Em DOM CASMURRO, os procedimentos artísticos adotados pelo autor ficcional, ou seja, a correlação metáfora e ironia despertam sentimentos no leitor, com o intuito de purificar os espíritos, atingir o prazer estético e, através disso, melhorá-lo como ser humano.

O autor grego argumenta que, pelo entusiasmo que sentem após ouvir uma música maravilhosa, as almas dos espectadores se tranqüilizam como se encontrassem uma espécie de cura e de purificação, sentindo-se aliviadas e mais calmas. Diz ele: “os cantos que purificam a alma causam em nós um encanto sem perigo”. ARISTÓTELES (1996, p.234)

Entretanto, Aristóteles alerta sobre o cuidado que se deve ter para as almas não se enfraquecerem pelo temor ou amolecem pela compaixão. Explica que a representação de fatos passados ou atuais só deve perturbar a alma por um certo tempo, ou seja, a

excitação da paixão que a tragédia provoca será salutar, se submetida a uma medida, preferencialmente ligada ao destino do homem universal e não a circunstâncias individuais.

Quando discorre sobre a natureza do herói trágico, Aristóteles ressalta que esta personagem não deve ser extremamente boa e nem totalmente má, mas deve possuir um caráter regular, mas que, por causa de algum erro, cai no infortúnio. Assim, como causa da tragicidade, ele enfatiza o erro:

Para que uma fábula seja bela, é portanto, necessário que ela proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor do que pior. (ARISTÓTELES, 1996, p.235)

LESKY (1996, p.48) alerta para uma leitura equivocada do discurso de Aristóteles, mostrando que entender a palavra *erro* como culpa moral é uma idéia ausente na cultura grega. Provavelmente, para o autor grego, nossa compaixão só podia nascer diante de uma desgraça imerecida, e o erro surgia de uma falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana, em meio a essa confusão em que se situa a vida.

O erro trágico em DOM CASMURRO é decorrente a uma falta de compreensão humana do herói casmurro, que observa sua amada por um olhar oblíquo:

Estive quase a perguntar a José Dias que me explicasse a alegria de Capitu, o que é que ela fazia, se vivia rindo, cantando ou pulando, mas retive-me a tempo, e depois outra idéia... [DC, cap. LXII]
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. [DC, cap. LXIII]

A interpretação de Lesky sobre o erro trágico na visão aristotélica parece-nos a mais adequada. Foi por esse prisma que interpretamos o erro trágico em DOM CASMURRO. Nele, um herói, que se apresenta sendo nem bom nem mau, aproxima-se do sentido trágico grego e, ao construir uma forma oblíqua (o erro trágico) de ver o mundo e sua amada, cai no infortúnio.

Para WILLIAMS (2002, p.48), a tragédia ocorre devido a:

[...] uma reação a uma ação particular. A questão moral, com relação à natureza e, por conseguinte, ao efeito da ação trágica, diz respeito a uma natureza abstrata: ou seja, não se trata de uma investigação sobre uma reação específica que inclua então, necessariamente a ação em função da qual a reação é formada, mas da tentativa de achar razões para uma suposta forma geral de comportamento.

Seguindo as idéias de Williams, vemos que Bentinho constrói o erro trágico no percurso da busca pela verdade. Sua tentativa de interpretação do comportamento de Capitu, fato que não era comum para a época, é construída pelo discurso oblíquo, com metáforas atreladas à ironia:

Beata! carola! papa-missas! [DC, CAP.XVII]]

Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. [DC, cap.XVIII]

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; [...] [DC, cap.XVIII]

As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de várias espécies, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo. [DC, cap.XXXI]

Para HEGEL (apud WILLIAMS, 2002, p.54), o importante na tragédia:

[...] não é o sofrimento enquanto tal – “mero sofrimento” – mas as suas causas. Meros sentimentos de piedade e terror são piedade e terror trágicos, que, de maneira precisa, remetem a um tipo específico de ação que é “conforme à razão e à verdade do Espírito”. [...] A tragédia considera o sofrimento como “pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato” e reconhece, além disso, a “substância ética” desse ato – um envolvimento da personagem trágica com ele – como oposto a “ocasiões de contingência inteiramente externa e circunstancial, ocasiões para as quais o indivíduo não contribui, e pelas quais ele também não é responsável, como doenças, perdas de propriedade, morte e similares.

Em relação ao sofrimento, a interpretação de Hegel sobre a tragédia vai ao encontro das idéias de Sócrates, para quem o sofrimento é consequência do próprio ato da pessoa que sofre. Desse ponto de vista, podemos inferir que o erro de Casmurro advém de sua maneira equivocada de conceber a realidade.

A definição hegeliana de tragédia centra-se em um conflito de substância ética:

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada. (WILLIAMS, 2002, p.55)

A atitude de Bentinho se opõe ao conceito hegeliano de tragédia, pois o herói machadiano age à luz de comentários de terceiros a respeito de Capitu. Ele não procura encontrar a causa de sua dúvida, quer apenas comprová-la:

[...] Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela... [DC, cap. LXII]
Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: ‘Algum peralta da vizinhança’. [DC, cap. LXII]

SCHOPENHAUER (apud WILLIAMS, 2002, p.60) também considera que o que vemos na tragédia é “a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente”.

O lamento, a dor, o triunfo do mal de que fala Schopenhauer estão presentes em DOM CASMURRO, pelo final catastrófico do romance, pela tragicidade poética, ou seja, pela construção do erro trágico do herói casmurro.

SZONDI (2004, p. 53), a partir do comentário de Schopenhauer sobre tragédia, diz que este:

interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia [...], Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto a luta da vontade contra si mesma. A conclusão é que essa dialética trágica da vontade não se encontra no espaço temático da tragédia, mas surge apenas por meio de seu efeito sobre os espectadores e leitores: no conhecimento que comunica.

Em DOM CASMURRO, Bentinho é uma personagem que se autodestrói pela construção do saber trágico, suscitando piedade e compaixão nos leitores e, assim, cria efeitos catárticos:

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. Até lá, não tenho esquecido de todo a minha história romana, lembrou-me que Catão antes de se matar, leu e releu o livro de Platão.
[DC, cap. CXXXVI]

SCHOPENHAUER (apud SZONDI, 2004, p.52) também leva-nos a entender o erro trágico de Casmurro, pois o sofrimento de Bentinho parte de sua forma equivocada de ver o mundo, apresentada no romance por um discurso oblíquo e dissimulado, por metáforas e ironias. Além disso, o filósofo considera que “o mundo e a vida não podem oferecer nenhum prazer verdadeiro” e, em DOM CASMURRO, a construção do erro trágico tem a

finalidade de mostrar a tragicidade do viver, isso porque “ao atar as duas pontas da vida”, procurando pela verdade, o narrador autodiegético constrói seu trajeto de sofrimento.

NIETZSCHE (apud WILLIAMS, 2002, p.63) via o efeito da tragédia não como moral ou purificador, mas como estético:

A tragédia absorve a mais alta música orgástica e, ao proceder assim, realiza a música. Ele então coloca ao seu lado o mito trágico e o herói trágico. Como um poderoso Titã, o herói trágico carrega em seus ombros o mundo dionisíaco em sua totalidade, removendo de nós o fardo. Ao mesmo tempo, o mito trágico por meio da figura do herói, nos liberta da nossa ávida sede de satisfação terrena e nos faz lembrar uma outra existência e um deleite mais alto. Para esse deleite o herói se prepara, não por meio de suas vitórias, mas de sua ruína.

Tanto Nietzsche como Aristóteles consideram que o herói trágico, por meio de sua ruína, leva-nos à libertação das emoções e ao efeito estético da arte. Em *ZARATUSTRA* (1883-1885), Nietzsche diz que “A tragédia nos conduz ao objeto final, que é a resignação” (2002, p. 62). Em *DOM CASMURRO*, o herói trágico Bentinho, ao construir a tragicidade no romance, também nos leva à catarse, ou seja, ao efeito estético.

CAMUS (apud WILLIAMS, 2002, p. 228) afirma que a “tragédia é coletiva”, e que ela “trouxe para esse reconhecimento, sem o qual nada é possível, as suas próprias e profundamente enraizadas posturas em relação à vida, que eram também, em si mesmas, trágicas”.

Podemos associar os conceitos de desespero e de absurdo (trágico) de Camus, descritos por Williams, à construção da ironia literária, pois o absurdo (face ao desespero) tende, muitas vezes, a ser reconhecido posteriormente como irônico (trágico):

A condição do desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daquilo que chamamos de “o absurdo”. Essa “absurdidade” é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem intensificar-se em circunstâncias específicas: o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nos mesmos. (WILLIAMS, 2002, p.228)

Segundo o humanismo trágico de Camus e o compromisso trágico de Sartre, o homem só é capaz de viver plenamente após ter experimentado um conflito violento, ou seja, para alcançar uma vida completa, o homem precisa do sofrimento que gera a catarse dos sentimentos humanos. Entretanto, o herói trágico Bentinho, apesar de vivenciar o sofrimento (um conflito violento) em sua busca pela verdade, não alcança o reconhecimento para gerar nele mesmo a catarse.

No herói trágico, a ausência de conexão com a realidade culmina no impulso amoral do assassinato. Sua dor é tamanha que ele é compelido a cometer um ato de desatino ao procurar a fuga do sofrimento. Bentinho, num primeiro momento, decide-se pelo suicídio, mas termina por cogitar (e quase realizar) o assassinio de seu filho:

Quando ia beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. [DC, cap. CXXXVI]
Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase entornei, mas disposta a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio.... [DC, cap. CXXXVII]

O romance DOM CASMURRO, embora não apresente as características específicas do gênero trágico, conserva alguns aspectos formais muito sutis da tragédia clássica: a presença do

herói cumprindo o seu destino, o erro trágico, o sofrimento, a linguagem ornamentada e a catarse.

2.2 - O erro trágico

Quando estuda a natureza do herói trágico (capítulo XIII), da *Poética*, Aristóteles fala em *hamartia* (erro, falta) como o elemento responsável pela tragicidade. Muito se discutiu sobre o caráter moral ou intelectual: seria um do erro, embora a maioria dos autores veja nele uma dimensão intelectual, seria um dos erros de juízo.

O trágico aristotélico é uma catástrofe que resulta de uma ação, cujo efeito desastroso se desconhece. O herói cai em desgraça, porque comete um erro, porque faz o que não sabe ou porque não sabe o que faz.

Para KIERKEGAARD (apud SZONDI, 2004, p.59), “o trágico é a contradição sofredora... A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída”.

Sobre *a falta trágica* no conceito estabelecido por Aristóteles, FREIRE (1982, p.70) comenta:

À primeira vista, Aristóteles parece bem claro. Na tragédia, não devemos assistir à passagem de “malvados” da desgraça à felicidade, porque isso é o que há de mais contrário ao trágico. Também não deve ser-nos apresentado um homem “mau”, passando da felicidade à desgraça, porque isso poderia suscitar simpatia, mas não pode provocar a compaixão devida a um homem que não mereceu a sua desgraça, nem o temor causado pela desgraça de um homem semelhante a nós.

“Resta, pois, um caso intermédio: o dum homem que sem ser particularmente virtuoso ou justo”, cai na desgraça, “não por causa da sua maldade ou perversidade”, mas “por causa duma falta”, que pode até muito bem ser uma “grande falta”.

Em DOM CASMURRO, a desgraça e o sofrimento de Bentinho, podem, portanto, ser interpretados como resultado de um *erro trágico*.

MELO e SOUZA (apud ROSENFELD, 2001, p.124) também tratou do erro trágico. Diz ele:

[...] o trágico se inscreve no próprio ser do mundo e do homem, não resultando, portando, de um erro que pode ser evitado pela astúcia da razão filosoficamente educada. O erro genuinamente trágico nada tem de lógico. Pelo contrário, resulta da errância ontológica fundamental da própria vida que não subsiste, senão porque a morte existe.

Se, para Aristóteles, a resultante da ação trágica é a manifestação do terror e da compaixão, não podemos deixar de reconhecer que, em DOM CASMURRO, mesmo sem existir a concretização da morte, a situação de Bentinho não deixa de ser um fato digno tanto de terror quanto de compaixão. Esse herói trágico aparece, desde o princípio do romance, inserido na trajetória da dúvida, arquitetada à luz de um olhar oblíquo e de comentários de terceiros, ambos atrelados à insegurança e à mente fantasiosa do narrador autodiegético.

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: _“Mamãe! Mamãe! é hora da missa!” restitui-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. [DC, cap. CXXXIX]

Aristóteles considera que o erro, na tragédia, liga-se ao destino do herói. Esse fato pode ser observado em DOM CASMURRO:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os outros dramaturgos, não

anuncia as peripécias nem o desfecho. [DC, cap. LXXII]

[...] quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... [DC, cap. CXLVIII]

O herói trágico Casmurro, mesmo tendo possibilidade de mudar sua trajetória de vida (ele não está preso a valores divinos), aceita a traição da sua amada como um desígnio do destino.

A *hamartia* do herói moderno não se dá pelas mesmas razões de seu ancestral grego. Este, ao incorrer no erro, era obrigado a cumprir sua punição, sem a menor possibilidade de fuga, mas, mesmo no infortúnio, contava com a companhia dos deuses e sentia-se amparado. O mesmo não ocorre com o herói romanesco ou o herói moderno, como comenta LUKÁCS (1962., p.202):

Ele é um indivíduo solitário, abandonado a mais absoluta fragilidade de si mesmo, porque uma vez desprovido da convivência com os deuses, tornou-se refém de si próprio, um mundo onde ele mesmo não é mais do que o centro luminoso em volta do qual esse aparato gira e, dentro dele mesmo, o ponto mais imóvel no movimento rítmico do mundo.

Bento Santiago é um herói moderno, e o herói moderno possui o livre arbítrio, a opção de mudar o seu destino. Ele não enfrenta a fatalidade com a irreversibilidade que caracterizava o mundo grego. O herói moderno tem possibilidade de transformar o seu destino, porque é senhor absoluto dele. Do mesmo modo, Bentinho, quando jovem, procurou mudar o seu destino:

E Capitu tem razão, pensei, a casa é minha, ele é um simples agregado... Jeitoso é, pode muito bem trabalhar por mim, e desfazer o plano de mamãe. [DC, cap XIX]

Mamãe quer que eu seja padre, mas eu não posso ser padre, disse finalmente. [DC, cap. XXV]

Conto com o senhor para salvar-me. [DC, cap. XXV]

GUMBRECHT (apud ROSENFELD, 2001, p.11) comenta: “... não será permitido ao herói trágico tornar-se a perfeita incorporação de algum valor positivo (ou seja, ele não aparecerá como vítima inocente), nem ele pode tornar-se um salvador”.

Bentinho não incorpora nenhum valor positivo, pois, ao sentir-se em dúvida, converte-se numa vítima e, tomado por autopiedade, torna-se cego à verdade. A incapacidade de Bentinho de reconhecer o correto existe porque sua visão da realidade é obscura.

O herói moderno é considerado um ser dotado de vontade por ser responsável pelas suas decisões e por ter domínio de suas ações. Porém, o herói trágico Casmurro não desfruta dessa liberdade por ser inseguro e não ter controle de suas ações, como podemos depreender dos fragmentos:

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado para o outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. [DC, cap.XII]

Meses depois fui para o seminário de S. José. Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã, somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva. [DC, cap. L]

A linguagem hiperbólica usada das citações mostra como foi grande o sofrimento de Bentinho quando obrigado a ir para o seminário, sem liberdade de escolher seu próprio destino.

JASPERS (apud RICOEUR, 1996, p.133) fala sobre a vontade de saber do herói trágico:

[...]o trágico próprio desses heróis procede de sua vontade de saber e porque essa vontade de saber coopera para cumprimento da desgraça que os dilacera; mas toda tragédia gera tal saber, mesmo que o trágico não seja, em seu coração, trágico de verdade.

É a vontade de saber a verdade que faz o herói trágico Casmurro desenvolver uma imaginação fértil, que o ajudará na definição de sua desgraça:

Venho explicar-te que tive ciúmes pelo que podia estar na cabeça da minha mulher, não fora ou acima dela. [DC, cap. CVII]

A recordação de um simples olhos basta para fixar outros que recordem e se deleitem com a imaginação. [DC, cap. CVII]

Bentinho constrói seu trajeto de busca pela verdade à luz de um discurso oblíquo e dissimulado, pois, embora sendo um herói trágico moderno, um ser calcado na liberdade, ele não consegue desfrutá-la, porque herda a repressão da sociedade do fim do século XIX:

Eu amava Capitu!Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. [DC, cap.XII]

Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas... [DC, cap.XXXIII]

Segundo MCLEISH (2000, p.31), o herói trágico aristotélico é aquele que, na tragédia, traz a redenção e que, por seus próprios atos, é punido, o que o leva à catástrofe catártica.

O herói das tragédias gregas não possui livre arbítrio, e sua ação é engendrada pela *anánke*, que é ditada pelos deuses.

JASPERS (apud RICOEUR, 1996, p.136) lembra que:

[...] a compreensão do trágico como fase do movimento que empurra dolorosamente o ser verdadeiro na direção de sua perfeição, tem conseqüências consideráveis para a interpretação do próprio trágico.

O narrador Casmurro olha de forma oblíqua o mundo à sua volta, não encontra saída para seu infortúnio e, desse modo, constrói o erro trágico que o lança a um final infeliz, leva os leitores à catarse.

[...] Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não podia duvidar dela. [DC, cap. CXXXVIII]

Não desprezes a correção do Senhor; Ele fere e cura. [DC, cap.XVI]

Embora Aristóteles, na *Poética*, defina *hamartia* como erro, falta. BORNHEIM (1969) considera que o erro trágico não pode ser justificado pelo prisma puramente subjetivo de Aristóteles e utiliza-se de Heráclito para aclarar o sentido de erro trágico/falta trágica.

Na visão de Heráclito, o grande inimigo da medida ou da justiça é a *hybris*, ou seja, a falta de medida. Se por um lado, existe a justiça, a harmonia do universo, do outro lado, há aquilo que destrói e perturba, isto é, a injustiça. Para esse filósofo, o ser é *physis* (natureza) e estende-se ao real, e está presente em tudo que existe. A sabedoria, assim, consiste em agir conforme a natureza, em ouvir a voz da natureza.

A recusa em ouvir a natureza, a teimosia, é o princípio da falta, é o gerador da injustiça e da culpa. A problemática do herói está no seu modo de ser, e, no não reconhecimento da medida (a incapacidade de reconhecer o que é correto) ao qual o trágico se encadeia..

VERNANT (2005, p.44), discutindo o erro, diz:

Essa loucura do erro ou, para dar-lhes os nomes gregos, essa *atê*, essa *Erynys*, assedia o indivíduo a partir do seu interior, penetra-o como uma força maléfica. Mas, mesmo identificando-se de certo modo com ele, ela lhe é ao mesmo tempo exterior e ultrapassa. Contagiosa, a poluição do crime, indo além dos indivíduos, prende à sua linhagem, ao círculo de seus parentes; pode atingir toda uma cidade, poluir um

território. Uma mesma potência de desgraça, no criminoso e fora dele, encarna o crime, seus mais longínquos princípios, suas últimas conseqüências, o castigo que ressurge ao longo de gerações sucessivas.

Em relação ao herói trágico Casmurro, sua problemática reside no não reconhecimento da medida, na incapacidade de reconhecer o que é correto, o que é reto. Uma força maléfica penetra em sua imaginação pelos discursos de terceiros, fazendo-o enxergar o mundo por um prisma oblíquo, sinuoso. Assim, ele constrói o erro trágico e mergulha na tragicidade do viver.

Na modernidade, o trágico mudou de direção. Na concepção cristã, a noção de erro trágico ou falha trágica é substituída pela idéia do pecado, que pode ser perdoado por Deus. O que ficou do mito grego são apenas ecos ou sombras da tragédia antiga.

2.3 - A linguagem da catarse

É pois na tragédia imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do drama.
[...] tem por efeito obter a purgação dessas emoções.
(ARISTÓTELES, 1996, p.184)

A linguagem do romance DOM CASMURRO assemelha-se à das tragédias clássicas pelo uso das figuras, que as ornamentam. Sutilmente e com verossimilhança, o narrador apresenta uma forma perspicaz de denunciar os problemas sociais do final do século XIX e os dramas existenciais relacionados ao desejo passional. Com suas sutilezas e suas metáforas irônicas, o autor ficcional inovou o romance brasileiro de seu tempo:

A vida é uma ópera“ e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... [DC, cap. IX]

MELO e SOUZA (apud ROSENFELD, 2001, p.119) explica:

De acordo com a explicação aristotélica do mecanismo estrutural do enredo trágico, [...] o efeito dramático resulta do encadeamento lógico das ações e das conseqüências.

DOM CASMURRO é considerado um romance em prosa poética. Sua elaboração em linguagem ornamentada tem o objetivo de criar um discurso dissimulado que arquiteta o erro trágico e suscita a catarse nos leitores:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-se, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso. [DC, cap. I]

O narrador expõe seu projeto literário sutilmente com uma linguagem irônica, calcada na negatividade e na dissimulação das situações apresentadas.

A personagem Bentinho vê-se envolvida por um erro trágico, a maneira equivocada de ver a sua amada Capitu e, na busca da verdade, constrói o saber trágico, suscitando a compaixão nos leitores, ao provocar a *kátharsis*.

É pela linguagem ornamentada que DOM CASMURRO cria o efeito estético, que também é catártico. Ou seja, a construção literária do romance é o elemento que toca a alma do

leitor, equilibrando seus sentimentos. É desse modo que a experiência estética propicia ao leitor o alívio das tensões.

2.4 - O trágico moderno e a ruptura de valores

Segundo BORNHEIM (1969), a crítica literária é unânime em admitir que a tragédia alcançou sua glória na Grécia antiga. Se os gregos nos deram os marcos fundadores da tragédia, uma mudança profunda ocorreu em seu sentido e, para compreendê-la, devemos estudar tanto os teóricos antigos, como os modernos.

Aristóteles apresenta quais são as partes constituintes da tragédia e como estas devem ser. Mas em relação ao fenômeno trágico, o filósofo grego silencia.

As palavras trágico e tragédia vêm sofrendo uma banalização progressiva, um esvaziamento em conteúdo; perderam o significado original e ganharam diversos novos sentidos. Esse fato advém da dificuldade que envolve o conceituar do fenômeno trágico, pois as diversas interpretações permanecem aquém da realidade. O que se pode dizer é que o trágico é possível na obra de arte, pois é inerente à própria condição humana, pertence ao real. Para que haja o trágico, ele precisa ser vivido por alguém, por um homem que construa o erro trágico, tal qual ocorreu com Bentinho, um herói que possibilitou o princípio e o fim da tragédia.

O horizonte existencial do homem com seus valores é que permite o aparecimento do trágico, como é o caso da dúvida de Bentinho (o erro trágico) em relação à fidelidade da Capitu.

A natureza do homem centra-se nesses dois pólos: o homem e o mundo dos valores que constitui o seu horizonte de vida. O trágico surge no modo como a verdade (ou a mentira) é desvelada pelo homem. Em DOM CASMURRO são os *olhos de ressaca* de Capitu, suas atitudes e sua capacidade de dissimulação que instauram a dúvida em Bentinho:

O erro de Capitu foi não deixá-los crescer infinitamente, antes diminuir até as dimensões normais, e dar-lhes o movimento do costume. Capitu tornou ao que era, disse-me que estava brincando, não precisava afligir-me, e, com um gesto cheio de graça, bateu-me na cara sorrindo, e disse:

_Medroso!

_Eu?Mas...

_Não é nada, Bentinho. Pois quem é que há de dar pancada ou prender você? Desculpe que eu hoje estou meia maluca; quero brincar, e...

_Não Capitu; você não está brincando; nesta ocasião, nenhum de nós tem vontade de brincar.

_Tem razão, foi só maluquice; até logo.

_Como até logo?

_Está –me voltando a dor de cabeça; vou botar uma rodela de limão nas fontes. [DC, cap.XLIII]

O cerne da tragédia na modernidade localiza-se em uma experiência fundamental da época: uma sensação de incerteza em relação ao mundo. Por isso, o herói moderno passou a aceitar seu destino de sofrimento e a encará-lo como necessário.

Em DOM CASMURRO, o herói trágico aceita seu destino, ele não procura enxergar Capitu com um outro olhar, busca apenas provas para condená-la.

_Mas que libras são essas? Perguntei-lhe no fim.

Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas. [DC, cap. CVI]

Na modernidade, o destino não é mais transcendente e não depende dos deuses, porém está implícito no caráter do herói. Na tragédia moderna, as personagens, de maneira geral, exemplificam a questão da crise da identidade e falam da sensação de viver neste mundo conturbado, o que gera a crise dramática, como se verifica na fala do narrador-personagem:

Um dia, _era sexta-feira, _não pude mais. Certa idéia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para o outro, como fazem as idéias que querem sair. O ser sexta-feira crio que foi por acaso, mas também pode ter sido propósito; fui educado no

terror daquela dia; ouvi cantar baladas em casa, vindas da roça e da antiga metrópole, nas quais a sexta-feira era um dia de agouro. [DC, cap. CXXXIII]
Quando me achei com a morte no bolso senti tamanha alegria como se acabasse de tirar a sorte grande, ou ainda maior, porque o prêmio da loteria gasta-se, e a morte não se gasta. [DC, cap. CXXXIV]

A partir do século XVIII, o homem passa a sofrer um conflito em relação ao mundo a sua volta. Concomitante ao avanço tecnológico e ao desenvolvimento industrial, aumentou a exclusão social de uma grande parte da população, e a desigualdade social. Com efeito, o homem moderno vive um período de mudanças de paradigmas, pois a individualização cresce, tornando-o um ser solitário e em conflito consigo mesmo. São essas características que encontramos no herói trágico Casmurro:

Capitu fez um gesto de impaciência. Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer. Sem saber de mim, e, não querendo interrogá-la novamente, entrei a cogitar donde me viram pancadas, e por quê, e também por que é que seria preso, e quem é que me havia de prender. Valha-me Deus! vi de imaginação o *aljube*, uma casa escura e infecta. [DC, cap.XLIII]

O herói trágico de Casmurro é considerado um herói moderno, porque apresenta características do seu tempo, como a individualidade, a solidão, a insegurança, a dúvida sobre a realidade e uma identidade problemática. Com efeito, o herói constrói um trajetória oblíqua, arquiteta o erro trágico e cria a tragicidade poética.

Bentinho, por apresentar essas características, não consegue mudar o seu caminho, aceita a traição como desígnio do destino, e mostra a tragicidade de que é o viver, visão comum dos filósofos existencialistas.

A experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) e em um reconhecimento perceptivo (anamnesis): o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de cura (*kátharsis*). Esta descoberta e justificação do prazer catártico, com o qual Aristóteles corrigia o mecanismo do efeito direto, sobre o qual Platão apoiara sua condenação da arte, é por certo a herança mais provocante da teoria antiga do poético. (JAUSS, 1979, p.43)

CAPÍTULO 3

A dupla função do erro trágico

3.1 - O feito catártico e o estético

O erro trágico em DOM CASMURRO é causado pela dúvida, pela forma equivocada do personagem o narrador-personagem Bentinho ver sua amada Capitu. Ele é construído no romance por meio de metáforas irônicas, que suscitam o efeito estético e/ou catártico no leitor e sua dupla função como erro trágico.

Sobre o efeito estético da obra literária, BACHELARD (1978, p.187) afirma :

Para darmos conta da ação psicológica de um poema, teremos pois de seguir duas linhas de análise fenomenológica: uma que leva às exuberâncias do espírito, outra que vai às profundezas da alma.

O efeito catártico e/ou estético causado pela leitura da obra nasce da percepção da novidade apresentada pela diegese, pois a linguagem literária favorece o estabelecimento de relações inéditas entre o leitor e o código verbal.

No início do século XX, os formalistas russos elaboram o conceito de estranhamento, que abrange as relações entre leitor e texto. Para esses estudiosos, cada obra, pelo estranhamento, produz um efeito único, revelando um caráter original e estético . Por meio desse efeito, o leitor vive sucessivas experiências, amplia seu repertório de conhecimentos e desenvolve a sensibilidade artística.

3.2- A catarse aristotélica

Em nosso estudo, abordamos a idéia de Aristóteles a respeito do fenômeno catártico, porque foi a primeira teoria que mostrou o efeito provocado pela obra de arte no receptor.

Segundo ARISTÓTELES, o objetivo primeiro da tragédia era suscitar o desequilíbrio dos sentimentos, não com o intuito de eliminá-los do espírito dos espectadores, porém para aperfeiçoá-los. Para que essas emoções fossem despertadas, o pensador grego diz que é preciso que ocorra uma identificação entre o herói trágico e o leitor e que essa personagem não poderia ser melhor nem pior do que qualquer homem. Também há uma identificação entre o leitor e a personagem, uma vez que o primeiro sente temor e piedade durante a narrativa. O leitor espera que, no final da obra, o herói se torne uma pessoa melhor, uma vez que experimenta certo prazer ao sentir a dor vivida pelo herói trágico.

Em DOM CASMURRO, a identificação do leitor com a personagem trágica do texto se dá porque, desde o início da narração, as acusações a Capitu não são baseadas em fatos, são apenas suposições:

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. [DC, cap. LXIII]

O trágico procura imitar uma realidade dolorosa, mas que ao mesmo tempo provoque medo e compaixão.

Com efeito, todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são *mímese*, imitação, apresentados pela via do poético, não em sua natureza trágica e brutal. Não são reais, passam pelo plano artificial, mimético, não são realidade, mas valores acoplados à realidade, pois a arte é uma realidade artificial com uma linguagem própria, uma linguagem ornamentada, que causa a catarse no leitor.

A catarse aristotélica consiste da experiência que o receptor/leitor tem quando vive, junto com o protagonista, seu drama involuntário. Com efeito, esse drama é o meio favorável para suscitar o efeito desejado, que é provocar temor e compaixão com o objetivo de purificar os sentimentos, como explica FREIRE (1982, p.84):

A catarse trágica que aparece apenas na definição e, por certo, numa frase, em que Aristóteles quer precisar o desenrolar ideal da ação, é portanto o meio pelo qual o dramaturgo atinge propriamente seu fim, a saber, proporcionar aos espectadores o prazer e alegria que são próprios da tragédia.

Na narrativa de DOM CASMURRO, a heroína surge como uma personagem comum, por isso acontece imediatamente uma identificação com o receptor/leitor:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma a outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheirava a sabões finos nem água 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. [DC, cap.XIII]

A identificação do leitor com a heroína do texto, Capitu, ocorre porque as acusações sobre ela são construídas por meio de comentários de terceiros, principalmente de José Dias, atreladas à imaginação fértil do narrador, pois não são baseadas em fatos:

Outra idéia não, um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúmes, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José

Dias: "Algum peralta da vizinhança". Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ele, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade. [DC, cap. LXII]

De envolta, lembravam-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme. Uma vez em que os fui achar sozinhos e calados, um segredo que me fez rir, uma palavra dela sonhando, todas essas reminiscências vieram vindo agora em tal atropelo, que me atordoaram... [DC, cap. CXL]

Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto¹⁰ não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de ônibus. Consolei-me por instantes, digamos minutos, até destruir-se o plano e voltar-me para as caras sem sonhos dos meus companheiros. [DC, cap. XXIX]

O sentimento de piedade é suscitado no leitor. Romance, ele sente pena pelo final trágico imerecido de Capitu. A compaixão vem do desejo de salvá-la dessa acusação. Portanto, temor e compaixão do desejo de salvação, e o efeito estético provoca a purificação dos sentimentos, a catarse:

A separação era coisa decidida, pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio: cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo. [DC, cap. CXXXVIII]

Na *Poética*, Aristóteles diz que a imitação da realidade pela palavra é expressa pelo ritmo da linguagem e pela harmonia, empregados separadamente ou em conjunto, como podemos observar neste fragmento: "Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros...". [DC, cap. XIV]

Na construção de um discurso cuja função predominante é a poética realiza-se um exercício de relação entre forma e conteúdo com o objetivo de caráter artístico.

O autor ficcional constrói um arranjo textual visando a persuadir e comover o leitor sobre a visão de mundo que representa.

Um texto informativo ou argumentativo pretende traduzir com clareza o mundo, enquanto a Literatura relativiza o conhecimento por meio da diegese, revelando, pelo imagético, o perfil humano universal e o mundo no qual está inserido.

No que concerne ao caráter da representação, deve-se destacar a diferença entre História e Literatura proposta por Aristóteles, na *Poética* (1980): a primeira constrói um discurso sobre o que aconteceu; e a segunda, o que poderia ter acontecido, conforme a necessidade e a verossimilhança. Aristóteles afirma ainda que a ação, os caracteres e as paixões humanas são os objetos verossímeis e é a maneira de imitar que estabelece o elemento singular da Literatura. Com efeito, o modo de imitar é o aspecto revelador da percepção do artista sobre o mundo.

Desse modo, pode-se dizer que o autor ficcional busca as particularidades específicas do objeto literário, distinguindo-o de qualquer outra matéria, pois identifica um encadeamento intencional das ações narradas com o objetivo de atingir a catarse. Embora o termo *kátharsis* não surja com clareza na *Poética*, de Aristóteles, foi caracterizado pelo filósofo como um sentimento de alívio que se estabelece no espírito do espectador por meio da experiência estética.

Para alcançar o efeito estético, é necessário uma identificação entre o herói e o leitor. A obra deve ser capaz de gerar sentimentos de temor e compaixão: o leitor toma para si as dores do herói e passa a sentir um desejo genuíno de que ele se salve. A tensão gerada pelo conflito coopera para a purificação das emoções e leva o receptor ao equilíbrio dos sentimentos:

_A separação era coisa decidida, redargüi pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por meias

¹⁰ Ariosto: poeta de imaginação fértil e brilhante da Renascença italiana (1474-1533)

palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo. [DC, cap. CXXXVIII]

Segundo ARISTÓTELES (1980), o objetivo da arte é provocar sentimentos, por meio da arquitetura literária. Podemos dizer que o filósofo busca também a literariedade na obra. Os formalistas russos procuram retomar o princípio conceitual da Antigüidade a respeito do objetivo do texto poético.

Ao nosso ver, há probabilidade grande de os leitores se identificarem com Capitu. Essa identificação se dá pela verossimilhança existente na obra, que faz do texto uma obra universal. É essa identificação que suscita o efeito catártico.

3.3- O efeito estético

Com o surgimento do Formalismo Russo, surge um método que privilegia o corte sincrônico, desvincula a obra da História e elabora um método de análise original para cada novo texto. Por volta de 1967, Jauss lança seus conceitos sobre a Estética da Recepção

Ao retomar Jauss, ZILBERMAM (2002, p.12) afirma: “Jauss recupera a história como base do conhecimento no texto: [...] pesquisa seu caminho por uma via que permite trazer de volta o intérprete ou o leitor”. Segundo ZILBERMAM (2002), Jauss procura buscar o aspecto receptivo e comunicativo na construção artística, verificando as informações sobre a maneira como o texto foi recebido em diferente épocas, ou seja, quais os valores que mudaram e quais novos paradigmas foram mostrados.

Desse modo, há uma mudança no modo de ver uma obra de arte. A pesquisa literária já não se concentra apenas nos aspectos extraliterários, o importante é o intercâmbio entre obra-leitor-autor. Partindo da imanência do texto, o leitor/receptor estabelece os valores dos elementos constitutivos do mundo diegético. A leitura é modificada a cada experiência e depende do

repertório do receptor, pois os elementos externos à obra artística, que antes eram abordados, também fazem parte do olhar sincrônico do espectador. Se houver um processo dialético entre os elementos internos e externos da obra, ela se realizará na relação das experiências de conhecimento dos leitores contemporâneos. Desse modo, segundo a teoria da recepção, o texto literário também contempla a figura específica do leitor. Sobre a teoria da recepção, JAUSS (1979, p.73) declara:

Para análise da experiência do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte - ao interno literário, implicado pela obra, e o mundivivencial, trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação. No entanto, o estabelecimento do horizonte de expectativa interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social, que não é tematizado como contexto de um mundo histórico.

JAUSS primeiramente lança o conceito de atualização, quando apresenta o leitor/receptor como um componente no processo leitor/obra, confirmando o caráter artístico do texto durante o processo de leitura. Por conseguinte, a experiência leitora do receptor o habilita a reconhecer procedimentos literários e a atualizar obras cuja produção lhe é muito distante. Assim, é possível afirmar que as obras só serão reconhecidas como novidade após algum tempo. Ou seja, a história da literatura passa a ser percebida a partir da maneira como foram recebidas determinadas obras e sua crítica, como JAUSS (1979, p.25) diz:

a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos

textos literários por parte do leitor que os recebe; do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

Na narrativa de DOM CASMURRO existem inúmeras passagens que podem frustrar a expectativa de um leitor despreparado, uma vez que para entender é necessário possuir conhecimento, como é o caso da citação a seguir, que não pode ser entendida sem que o leitor, além da compreensão da linguagem literária, tenha conhecimentos históricos:

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera defunto aqueles olhos...É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual. Nem digas que nos falam Homeros, pela causa apontada em Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se a têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor. [DC, cap. CXXV]

O narrador casmurro compara sua vida, no momento do enterro de Escobar, com a *Ilíada*, de Homero, na passagem em que Príamo, o último rei de Tróia, lamenta ser forçado a beijar a mão de Aquiles, guerreiro grego que matou seu filho, o troiano Heitor. No entanto, ao contrário do mundo épico, em que os fatos se dão às claras, o mundo diegético de DOM CASMURRO tem um discurso metafórico e irônico, e os conflitos são dissimulados atendendo às conveniências sociais.

Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me carta, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na

volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. [DC, cap. CXLI)

O narrador dissimula pela linguagem as próprias mazelas e critica discretamente, a sociedade carioca, como nos mostra a citação acima.

JAUSS explica a diferença entre a Literatura e a História:

O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1979, p.52)

A *Teoria da Recepção* de Jauss, propicia uma reflexão particular sobre o efeito estético, porque mostra que os receptores podem construir leituras diferentes sobre um mesmo texto. Com efeito, a estética da recepção permite compreender uma determinada obra literária pela variedade histórica das suas interpretações.

Iser, em seu ensaio *O jogo do texto*, discute a estrutura facilitadora do texto. Propõe que a obra literária seja analisada como um jogo, uma vez que sua forma de representação, a arquitetura do texto, está baseada em combinações com o objetivo de causar a duplicidade, o estranhamento ou a identificação, que provocam diferentes possibilidades de leituras.

Segundo a *Poética* de Aristóteles, a catarse, ao estimular os sentimentos de temor e compaixão, permite a purificação da alma do leitor/espectador. Na modernidade, o arranjo textual é considerado responsável pelos efeitos de purificação da alma do leitor. JAUSS (1979) e ISER (1996), em seus estudos sobre efeitos estéticos, discute a relação autor-texto-leitor que

corroborar com a idéia de que é o trabalho com a linguagem que concretiza a obra literária.

3.2 - A tragicidade do viver

Outro objetivo da construção do erro trágico é mostrar a tragicidade do viver.

O narrador, em DOM CASMURRO, não consegue encontrar nenhum prazer verdadeiro, enxerga a vida sobre a ótica oblíqua, construindo assim a tragicidade de seu viver:

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse um modo de roer o roído. [DC, cap.XVII]

O narrador é a fonte de onde emana todo discurso e para o qual tudo se reflui. Usando a expressão metafórica *roer o roído*, o narrador mostra-se quase explícito a respeito do passado que o levou à ruína e que agora está sendo refeito..

O narrador Casmurro constrói sua narrativa ao atar as duas pontas da vida: a adolescência e a velhice, detendo-se na tragicidade do viver, pois, como explica ELIADE (2000) "o tempo passado é importante na construção de um possível presente."

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. [DC, cap. II]

Um narrador de memórias, ou seja, um narrador autodiegético, precisa fazer uma relação do presente com o passado em tensão. Bentinho, já homem e muito ressentido, relata algo que marcou a sua vida adolescente e adulta.

A memória revela a preocupação humana de procurar recuperar conhecimentos passados. Em nosso caso, o narrador reclama de sua falta de memória, mas também comenta que sua imaginação é fértil, o que nos dá margem para considerar que o narrador não é muito confiável, como mostram os trechos a seguir:

Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com as que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. [DC, cap. LIX]

Prazos largos são fáceis de subscrever; a imaginação os faz infinitos. [DC, cap. XI]

Não me lembro bem o resto do dia. [DC, cap. CXXXIV]

[...] Tais eram as idéias que iam passando pela minha cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e logo destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me lembrava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido [DC, cap. X]

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. [DC, cap. LIX]

Bentinho, ao atar as duas pontas da vida, reencontra-se com o tempo perdido. Isso não consiste apenas em um ato de memória ou de lembrança, mas é um esforço de recordação em *busca da verdade*, resultando em um saber trágico, que percorre todo o romance DOM CASMURRO. Assim, ele constrói a tragicidade poética do romance. O tempo passado, não é um simples tempo perdido. A memória é um meio de aprendizado, porém como o narrador casmurro considera que tinha deficiência de memória, isso deu margem à sua imaginação criadora:

Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique. Um antigo dizia a renegar 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. [DC, cap. LIX]

Sobre as recordações, SANTO AGOSTINHO (apud PEGORARO, 1979, p.25) assevera:

Na alma convivem a expectativa, a visão e a memória. A alma espera, vê e recorda a fim de que aquilo que espera passe ao que vê em direção daquilo que recorda. [...] O tempo nunca é longo ou breve. Longa é a memória enquanto olha para trás; longa é a expectativa enquanto olha para frente; longa é a situação enquanto olhas as coisas presentes.

Para SAUSSURE (1978, p.8), "o signo lingüístico encobre duas faces da mesma moeda. O narrador de DOM CASMURRO atem-se ao signo do olhar e, por meio dele, procura a verdade, porém suas dúvidas o atormentam, é como se sofresse uma violência sobre o pensamento: "Os olhos continuavam a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração calados como vinham..." [DC, cap.XIV]

DELEUZE (1972, p.17) ressalta que procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, o que se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo. Por isso, a procura é sempre temporal e a verdade é sempre uma verdade do tempo.

Bentinho procura mostrar para o leitor que sua narrativa é uma busca não só do tempo, mas também do espaço perdido:

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu.[DC, cap. II]

POULET (1992, p.20) comenta que "os lugares comportam-se exatamente como os momentos do passado, como

as lembranças. "No tocante ao espaço casmurro, o espírito localiza a imagem memorada e a encontra no espaço, que está, invariavelmente, ligado a certas presenças humanas:

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua Matacavalos, o mês era de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. [DC, cap. III]

Na intriga de *Camurro*, o tempo assume a forma dada pelo espaço. Trata-se do tempo batizado por POULET (1992) de espacial. Ele é apresentado, no discurso diegético, por uma pluralidade de episódios, que se ordenam e se constroem no espaço literário. O tempo espacial também é o tempo psicológico. Por seu aspecto descontínuo, é o tempo que flui e marca a inconsistência dos fatos. Dessa inconsistência, surge a dissolução do *eu* do narrador, caracterizado pelo aparecimento de idéias e lembranças do que aconteceu no passado, que retornam à sua mente pela memória.

Para ROSENFELD (apud CANDIDO, 1973, p.83):

O fluxo da consciência confunde e mistura fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidades maiores do que as percepções "reais". A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, com simultaneidade, a distensão temporal.

O curso do tempo é incessante, este vaivém na mente do narrador é desordenado pelas lembranças e associações dos fatos passados. Assim, *Casmurro* não revive, vive ou antevê fatos, porém os mistura de maneira desordenada:

Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por célebre tarde de novembro, que nunca

me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. [DC, cap. II]

BÉRGSON (1979, p.75) nos explica:

Para criar o futuro é preciso que algo dele seja preparado no presente, como a preparação do que será só pode ser efetuada utilizando o que já foi. A vida se emprenha de o começo em conservar o passado e antecipar o futuro numa duração em que passado, presente e futuro penetrem um no outro e formam uma continuidade indivisa: esta memória e esta antecipação são, como vimos, a própria consciência. E esta é a razão, de direito, se não de fato, de que a consciência seja coexistente à vida.

Em DOM CASMURRO, o tempo e o espaço se fundem, construindo uma narrativa oblíqua por um discurso irônico e metafórico. O intuito do narrador autodiegético é construir o erro trágico e mostrar a tragicidade do viver, à procura da verdade. Essa tragicidade é apresentada passo a passo numa linguagem dissimulada, a fim de confundir leitores os leitores:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. "A vida é uma ópera", dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. [DC, cap. VIII]

O narrador casmurro foi sutil na forma de apresentar as mazelas sociais do Segundo Reinado e de mostrar a tragicidade que é viver, conceito bem discutida por SCHOPENHAUER (1966, p.496):

É no antagonismo da vontade consigo mesma que entra em cena aqui, a tragédia.. Esse antagonismo torna-se visível no sofrimento da humanidade que é produzido, em parte, pelo acaso e pelo erro[...]
Tudo que é trágico, não importa a forma que apareça, recebe o seu característico impulso para o sublime com o desapontar do conhecimento de que o mundo e a vida não podem oferecer nenhum prazer verdadeiro, portanto não são dignos de nossa afeição. Nisso

consiste o espírito trágico: ele nos leva, assim, à resignação.

No romance, o autor ficcional acredita que o egoísmo é preponderante ao altruísmo, e o mal sempre estaria sobre o bem: "Deus é poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu." [DC, cap. IX]

É nesse sentido que podemos compreender a presença do Demônio em quase todas as obras machadianas, nas quais ele é configurado como o arquiteto da alma humana, mergulhando-a no trágico da existência.

Segundo HEIDEGGER (apud JOVILET, 1962), o sentimento de angústia frente ao mundo nasce no momento em que o homem se depara com a banalidade da vida, ou seja, sente-se um ser atirado no mundo sem motivo algum:

Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos. [DC, cap. IX]

Entre os diversos textos em que o autor ficcional expõe os fundamentos de sua visão negativa da vida, expressa por um discurso irônico, este merece destaque: *A ópera*, um capítulo repleto de engenho e rigor lógico. Nele, ao fazer uma alegoria em que o homem aparece como criação do Diabo, lemos: "Deus, o grande compositor, teria deixado incompleta uma obra colossal, da qual escrevera apenas a letra. Teria se dado a queda de Lúcifer, que teria roubado o poema divino, indo musicá-lo no inferno. Tempos depois, ao apresentar ao senhor a obra conclusa, ele teria pedido licença para a encenação. Após tanta insistência, o Senhor teria criado o planeta Terra para que servisse de palco ao espetáculo". O resultado, entretanto, não teria sido perfeito, como é explicado numa linguagem metafórica e irônica:

Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música vai para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo a monotonia, e assim explica o *terceto do Éden*, a *ária de Abel*, os coros da guilhotina e da escravidão. [DC, cap. IX]

Ao analisar a obra DOM CASMURRO, percebemos que a vontade é má, capaz de provocar a agitação, o egoísmo, o ciúme, a forma equivocada de ver o mundo. Ou seja: a tragicidade do viver é marcada por um sofrimento inevitável, pois se a dúvida (o erro trágico) fosse desfeita, geraria a saciedade ou o tédio, nunca a felicidade. Em síntese, podemos dizer que o narrador casmurro não consegue encontrar nenhum prazer verdadeiro, só consegue enxergar a vida através do olhar oblíquo, que constrói a tragicidade do viver: “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.” [DC, cap. VII]

O autor ficcional de DOM CASMURRO tentou buscar um sentido para uma vida sem sentido, porém, ao apoiar-se na angústia, na visão amargurada de ver o mundo e as pessoas, construindo o erro trágico, deixou de lado a *peripécia*, como acontecia nas tragédias clássicas, para enfatizar uma reflexão pessimista da existência, típica dos filósofos existencialistas:

Toda a realidade, principalmente a humana, é concebida como um jogo pirandeliando de máscaras, é pura aparência e representação (termo psicológico-filosófico que conserva na sua obra a conotação de teatro.) que encobrem a verdadeira realidade da irracional vontade de viver, do egoísmo atroz, do instinto boçal e animalesco. (ROSENFELD, 1969, p.175)

O discurso irônico, cético, pessimista do narrador Casmurro segue a linha filosófica de Schopenhauer, que concebe a vida como um espetáculo teatral, em que se desempenham papéis,

onde o viver é reduzido a uma farsa do homem, o que se resume em dissimulação.

Segundo KIERKEGAARD (apud JOVILET, 1962, p.21):

O existencialismo nunca poderá ser uma teoria como outra qualquer, porque a existência não é, em si, susceptível de teoria. O existencialismo, para Kierkegaard, é apenas a expressão da sua própria vida e a única coisa de geral ou de universal que contém é a exortação que a todos nos dirige para que nos tornemos cristãos. A natureza deste existencialismo só poderá portanto ser definida em função das condições que são requeridas por um existir autêntico - existir que se deverá iniciar e intensificar seguidamente, por meio de uma reflexão capaz de fazer, de uma existência vivida, uma existência desejada e pensada. Essas condições podem reduzir-se a três: a necessidade do compromisso, o primado da subjetividade e a prova da angústia e do desespero.

Na visão desse filósofo, é característica própria do ser humano sentir obrigação de elaborar uma opção livre. Por essa reflexão, o *eu* se torna sujeito, conquista a liberdade, que pode se tornar aventura ou risco. A partir do momento em que o ser humano toma consciência de si e do mundo, passa a ser confrontado por sentimentos como: angústia, náusea e ansiedade. É por meio da angústia, que o homem desperta para a nostalgia da libertação. Com efeito, a angústia reforça o sentimento de existência. Kierkegaard acredita que é no sofrimento, mais que na alegria, que o homem toma consciência de si.

O fato de compreender suas limitações deveria fazer com que o ser humano entendesse a realidade tal qual ela é, entretanto, isso não ocorreu com o narrador-personagem de DOM CASMURRO:

É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é suma das sumas, ou resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me. A terra lhes seja leve! [DC, cap. CXLVIII]

No mundo moderno, o homem não está mais ligado aos deuses, mas, possui o livre arbítrio para mudar o seu destino. Porém, em DOM CASMURRO, o narrador-personagem, por estar envolvido diretamente na ação, deveria apresentar provas contundentes da traição da esposa, o que não acontece no decorrer da narrativa, já que esse herói apresenta características tendenciosas e propensas ao erro trágico:

Na Literatura Brasileira, Machado de Assis é o escritor que melhor representa o espírito trágico. Expõe em DOM CASMURRO, uma visão moderna do trágico em forma de romance. O autorficcional apresenta elementos que conciliam o peso sacrificial da destinação antiga, a desconfiança angustiante e moderna de *Othelo* e as formas contemporâneas da narrativa de ficção.

O enredo que envolve Capitu e Bentinho pode ser compreendido como uma recriação dos conflitos encenados pelos antigos heróis das tragédias. O caráter dúbio do enredo, a construção do erro trágico, os jogos de sedução entre Bentinho e Capitu, as falas ambíguas do narrador e a força do destino, no desenrolar diegético, formam uma unidade no romance, no qual o enigma prevalece:

Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite porque razão os sonhos hão de ser assim tão tênues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpos, e não continuam mais. [DC, cap. LXIV]

A narrativa casmurra é a retrospectiva da vida do próprio narrador, Bentinho, a quem é atribuída, ficticiamente, a arquitetura do romance. Com efeito, toda a responsabilidade de narrar fica por conta desse narrador autodiegético que, desprovido da onisciência

do narrador de terceira pessoa, fornece-nos uma visão oblíqua , como já dissemos, por toda a dissertação. Por essa visão oblíqua, ele tenta persuadir o leitor e a si mesmo da traição. O resultado é a construção do erro trágico, o que causa a tragicidade do viver, porque o narrador constrói um discurso dissimulado, dos com lapsos de uma memória imaginativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a interpretar a dúvida, desde a concepção clássica à modernidade, a partir de sua função estrutural na narrativa DOM CASMURRO. Apresentou os elementos estéticos que interagiram em sua construção artística, a metáfora e a ironia, procedimentos que ajudaram a construir o erro trágico do narrador-personagem Bentinho na intriga da casmurrice.

No primeiro capítulo, “A construção do erro trágico”, mostramos que, desde a Antigüidade, a metáfora tinha o papel de construir enigmas no discurso. Também apontamos que, na modernidade, a metáfora, além de ser vista como figura de linguagem,

é reconhecida com uma maneira de dizer mais, de inovar significados, que fogem do vocábulo isolado, abrangem o contexto.

Em Dom Casmurro, a metáfora colaborou na construção do erro trágico. Como a interpretação dos fatos exigiu de Bentinho um trabalho de imaginação, ele recorre às metáforas para construir um discurso oblíquo, criando a ambigüidade e arquitetando o erro trágico. Desse modo, construiu sua própria desgraça, pois confundiu-a com os desígnios do destino. Com efeito, foi pela verossimilhança, gerada pela coerência dos fatos, que a narrativa casmurra se construiu como um todo coerente, não importando se o que se narra é verdade ou mentira.

A ironia, desde Platão, tem uma conotação negativa. Expressa o contrário do que se quer dizer e, geralmente, está relacionada ao humor. Porém, com o surgimento do romantismo, ela ganhou novas concepções, aparecendo como elemento do processo criador, como inovação da obra de arte.

Em DOM CASMURRO, a intelegibilidade suscitada pela ironia tornou-se um jogo apurado pelo fato de ela exercer um desvio no discurso. Um desvio às vezes imperceptível, uma pequena torção na linguagem. Assim, a ironia criou uma mini-dialética entre o implícito e o explícito, entre o texto e o contexto,

instalou a simulação, a duplicidade, o conflito de linguagem e permitiu a construção da dúvida de Bentinho, o erro trágico.

Verificamos que ao longo da narrativa de DOM CASMURRO, as metáforas sempre estiveram acopladas à ironia, surgindo como metáforas irônicas. Foi desse modo, que o narrador construiu a ambigüidade do romance e a forma sutil de retratar os problemas sociais do final do século XIX. Seu objetivo era mostrar a tragicidade da existência, provocar o efeito estético e inovar o fazer literário.

O segundo capítulo, “Tradição e Modernidade”, mostra que o herói trágico Casmurro não se apresentando nem bom nem mau aproxima-se do sentido trágico grego e, ao construir uma forma oblíqua de ver o mundo e sua amada, caí no infortúnio. Mesmo sem existir a concretização da morte do herói, a situação de Bentinho é digna tanto de temor quanto de compaixão. Bentinho é inserido na trajetória da dúvida que o perseguirá por todo o romance. Ele cai em desgraça, porque comete um erro: sua forma oblíqua de ver a realidade. Enganando-se e nos enganando, ele tece a tragicidade do romance.

O erro trágico em DOM CASMURRO deve-se a uma falha humana de compreensão. O narrador autodiegético busca o convencimento do leitor, o que implica em seu próprio convencimento. Nas tragédias clássicas, o herói errava e tinha que pagar por seus erros, existia a punição, a reviravolta das ações, porque o herói tinha que cumprir seu destino. Com o advento do cristianismo e o aparecimento do livre arbítrio, o destino não é mais transcendente e não depende dos deuses, porém está implícito no caráter do herói. Por isso, na tragédia moderna, as personagens, de maneira geral, exemplificam a questão da crise de identidade e falam da sensação de viver neste mundo conturbado.

Em DOM CASMURRO, o herói trágico erra, porém não é mais punido por seus erros, não há reviravolta das ações, porque há o perdão. Bentinho é um herói moderno, um indivíduo solitário,

desprovido da convivência dos deuses gregos, abandonado a mais absoluta fragilidade. Sendo um ser inseguro e com grande poder de imaginação, ele comete um engano, constrói a dúvida (o erro trágico) e mergulha no saber trágico.

Há no romance machadiano, uma visão moderna do trágico. O autor ficcional apresenta elementos que conciliam o peso sacrificial da destinação antiga e a desconfiança angustiante de *Othelo* com as formas contemporâneas da narrativa de ficção.

No terceiro capítulo, “A dupla função erro trágico”, tratamos da tragicidade do viver e da catarse aristotélica e seu efeito estético. Mostramos que a linguagem literária, desde a Antigüidade, é responsável pelo estabelecimento de relações inéditas entre o leitor e o código verbal.

Em DOM CASMURRO, os procedimentos artísticos adotados despertam sentimentos no leitor, com o intuito de purificar os espíritos, atingir o prazer estético e, através disso, melhorá-lo como ser humano. É pela linguagem ornamentada que o narrador casmurro cria o efeito estético, que também é catártico, ou seja, a construção literária do romance é o elemento que toca a alma do leitor, propiciando o alívio das tensões.

Bentinho, ao atar as duas pontas da vida, reencontra-se com o tempo perdido. Isso não consiste apenas em um ato de memória ou de lembrança, mas é um esforço de recordação em busca da verdade, resultando em um saber trágico, que percorre todo o romance. Entretanto, podemos dizer que o narrador casmurro não encontra nenhum prazer verdadeiro, só consegue enxergar a vida através do olhar oblíquo, que constrói a tragicidade do viver.

O autor ficcional de DOM CASMURRO tentou buscar um sentido para sua vida sem sentido, porém, ao apoiar-se na angústia, na forma amargurada de ver o mundo e as pessoas, construiu o erro trágico. Ele deixou de lado a peripécia, como

aconteciam nas tragédias clássicas, para enfatizar uma reflexão pessimista da existência, típica dos filósofos existencialistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA SANTOS, W. de. **Dom Casmurro e os farrapos de texto**. Apud SECCHIN, Antônio Carlos et. al. (Orgs.). Machado de Assis. Uma revisão. Rio de Janeiro: Fólio, 1998.

AGUIAR, F. **Murmúrio no espelho**. Apud Contos de Machado ,em prefácio. São Paulo: Ática, 2001.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

_____. **Poética**. São Paulo: Ediouro, 1996.

BACHELARD. **A poética do espaço**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1957.

BARRETO, F. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. **A evolução criadora**. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BORNHEIN, A. G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BOSI, A. **Leitura e poesia**. São Paulo: Ática, 2003.

BOOTH, W. C. **A rhetoric of irony**. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

CAMUS, A. **Carnets** (mai 1935-février 1942). Paris: Gallimard, 1962.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CALDWELL, H. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

CASTRO, V. de. **Metáforas machadianas**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento." Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

DAVIDSON, D. **O que as metáforas significam**. In: SHELDON, S. (Org.) **Da Metáfora**. Campinas - SP: Educ/ Pontes, 1992.

D'ONOFRIO, S. **Poema e narrativa**.: Estruturas. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972.

DUARTE, A. **Heidegger em seu tempo**. In: **Revista Brasileira de Literatura**. São Paulo, nº.44, março de 1994.

DUARTE, L. D. **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006.

ELAIDE, M. **Mitologia da memória e do esquecimento**. In: Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FREIRE, A. **A catarse em Aristóteles**. Braga: Fac. de Filosofia de Braga, 1982.

GENETTE, G. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1966.

GLEDSO, J. Machado de Assis: **Impostura e Realismo - Uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo: Companhia Das letras, 1991.

GOMES, E. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HOUAISS, A. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ISER, W. **Literatura e o leitor**. São Paulo: Paz e terra, 2000.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1994.

JAUSS, R. H. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e kátharsis*. In: COSTA LIMA, L. (Org.). **Literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro, 1979.

JOVILET, R. **As doutrinas existencialistas (de Kierkegaard a Sartre)**. Tradução de Queiroz Vasconcelos e Lencastre. Porto: Livraria Tavares Martins, 1962.

KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 2005.

KOTHE, F. R. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

LAURENT, J. **A estratégia da forma**. Coimbra: Aldemina, 1989.

LESKY, A. **A tragédia grega**. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, L. C. **A Literatura e o leitor**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1962.

MACHADO DE ASSIS, A. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 2001.

MCLEISH, K. Aristóteles: **a poética**. São Paulo: UNESP, 2000.

MESNARD, P. **Kierkegaard**. São Paulo: Edições 70; Biblioteca Básica de Filosofia, s/d.

MOISÉS, Massaud . **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MÜECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, 1982.

OLIVEIRA, A. M. D. **Contribuição para o estudo da ironia em uma campanha alegre de Eça de Queirós**. Dissertação (Mestrado em Literatura), Unicamp, Campinas - SP, 1990.

PAZ, O. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEGORARO, A. O. **Relatividade de modelos**. Petrópolis: Vozes, 1979.

PEREIRA, M. L. **Prosa de ficção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina - Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POULET, G. **O espaço proustiano**. Tradução de Ana Luíza Martins Costa. São Paulo: Imago, 1992.

REIS, C.; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2004.

RICOEUR, P. **Nas fronteiras da filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. **Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2001.

ROSA, A. R. *A alteridade na poesia moderna*. **Jornal das Letras Artes e Idéias**. São Paulo, 14 fev. 1989.

ROSENFELD, K. H. (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. **Filosofia política**. Série III. nº.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. ROSENFELD, A. **Texto/contexto I e II**. São Paulo: Perspectiva; Edusp - Edunicamp, 1993.

SAMPAIO, M. L. P. **A interdição do desejo - Leitura psicanalítica de Dom Casmurro**. São Paulo: João Scortecci, 1989.

SARAIVA, J. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.

SAUSSURE, F. *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. In: Col. pensadores

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHOPENHAUER, A. **Le monde comme volonté et comme representation**. Tradução de A. Bordeau. Paris: PUF, 1966.

STRATHERN, P. **Kierkegaard em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEIXEIRA, I. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TEIXEIRA, Ivan. *Dom Casmurro: o problema do conhecimento*. In: **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VERNANT, J. P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILBERMAM, R. **Estética da recepção e História da literatura**. São Paulo: Ática, 2002.