

A DUPLA DICÇÃO EM *DOM CASMURRO* E SUAS IMPLICAÇÕES PARA O TEMA DA TRAIÇÃO

DOM CASMURRO'S DUAL DICTION AND ITS IMPLICATIONS FOR THE THEME OF BETRAYAL

Antônio Egno do Carmo Gomes ¹
Luciana Cordovil de Rezende ²

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de mostrar a dupla dicção de Bentinho, no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e suas implicações para a possível confirmação de traição de Capitu. Para realização dessa proposta, utilizamos como aporte Gomes (2014), referente às diferentes vozes na narrativa, bem como Tacca (1983), Tezza (2005) e Candido (2009), entre outros. Os resultados mostraram a dupla dicção de Bentinho na voz do narrador-personagem confirmando que, de fato, ocorreu traição. Somente o narrador não seria capaz de tamanha comprovação, exceto sendo o narrador o próprio Bentinho na fase adulta, utilizando-se, também, do Bentinho-personagem para contar a história.

Palavras-Chave: Narrador. Personagem. Vozes. *Dom Casmurro*. Traição.

Abstract: This work aims to show Bentinho's double diction, in the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and its implications for the possible confirmation of Capitu's betrayal. To carry out this proposal, we used Gomes (2014), referring to the different voices in the narrative, as well as Tacca (1983), Tezza (2005) and Candido (2009), among others. The results showed Bentinho's double diction in the narrator-character's voice, confirming that, in fact, a betrayal occurred. Only the narrator would not be capable of such proof, except for the narrator being Bentinho himself in adulthood, also using the character Bentinho to tell the story.

Keywords: Narrator. Character. Voices, *Dom Casmurro*. Betrayal.

-
- ¹ Bacharel em Letras e Linguística, Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Graduação e Pós-graduação do Curso de Letras em Porto Nacional - TO. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0801235317376789>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8688-2881>. E-mail: antonioegno@uft.edu.br
 - ² Graduada em Letras (CES/ JF), Especialista em Psicologia Aplicada à Educação, Língua Portuguesa e Literatura, e Mestranda do curso de Pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Tocantins. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4103389635184755>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5199-5925>. E-mail: luciana.rezende@mail.uft.edu.br

Introdução

A obra *Dom Casmurro*, publicada em 1899, é um romance psicológico em que a narrativa está centrada na percepção íntima do narrador e, também, do personagem Bento Santiago, o Bentinho, o qual relata suas memórias a partir de um olhar analítico subjetivo. Seu relato permeia sua infância, amadurecimento e envelhecimento, com ênfase na relação pessoal com sua esposa Capitolina, a Capitu, e sua desconfiança e/ou afirmação de traição por parte dela com seu amigo Escobar.

O enredo é marcado por questões relacionadas ao amor, amizade, família, traição e ciúmes, sendo narrado pelo ponto de vista do portador da alcunha de Dom Casmurro, o qual acusa sua esposa de infidelidade baseado em suposições e inferências construídas com base no romance que narra, desde a adolescência, o comportamento de Capitu mediante situações do dia a dia.

A genialidade do escritor Machado de Assis e suas obras atemporais e singulares têm sido objeto de estudo em diferentes áreas. Desde então, diversos autores tentam investigar o mistério que assola o enredo, a traição ou não de Capitu. Embora esses estudos tenham sido respaldados nas mais diversas teorias, muito do que tem sido analisado traz no âmago as discussões socioculturais e contemporâneas para dentro da obra, não considerando a teoria das vozes na narrativa, trabalhada por Gomes (2014) em sua tese de doutorado.

Neste trabalho, com base na teoria de vozes da narrativa, trilharemos o caminho de analisar a obra por ela mesma, não ignorando o contexto histórico na época de produção, mas privilegiando como foco do trabalho, a ideia exposta anteriormente. No entanto, salientamos que não é de nosso interesse apontar esse método de análise como o mais correto a seguir; o que intentamos é apresentar ao leitor outras possibilidades possíveis de interpretação da obra com olhar para dentro do texto literário.

Nessa direção, nosso objetivo é mostrar a dupla dicção de Bentinho, em *Dom Casmurro*, e suas implicações na tese da traição. Para tanto, embasamos os pressupostos teóricos de Tacca (1983), Cândido (2009), Tezza (2005) e Gomes (2014) entre outros que ofereceram bases necessárias para discutirmos sobre a voz do personagem-narrador na obra.

Para este estudo, inicialmente, apresentaremos um breve recorte temporal dos caminhos percorridos da crítica literária no século XIX. Nesse período, o método biografista de análise da obra foi uma parte fundamental para o amadurecimento da crítica literária, uma vez que, por meio dele, foi possível pensar nos outros caminhos possíveis, dando abertura para grandes mudanças nas análises dos textos literários. Em seguida, apresentaremos uma dessas mudanças, a teoria de vozes do personagem e do narrador, apontamentos dos quais serão nosso foco para, posteriormente, fazermos a análise da dupla dicção de Bentinho na obra de *Dom Casmurro*.

A Crítica Literária do Século XIX: Teoria de Vozes na Narrativa

O século XIX foi marcado por acontecimentos históricos no mundo: revoluções, guerras, reformas nos aspectos políticos, econômicos e religiosos. Nas artes, ocorreram diversas manifestações literárias, sendo o Romantismo uma delas. As primeiras obras romanescas foram escritas na França, em 1620; as novelas francesas de Sorel, novelas tragicômicas, romances históricos, galantes, de carta e utópicos eram os principais estilos da época.

De acordo com os estudos de Gomes (2014) as mudanças nas ciências humanas, ocorridas no século XIX, transformaram a forma de ler a obra literária. Cabe ressaltar alguns autores que foram importantes divisores de águas nessa jornada. Os pensadores alemães, tais como Immanuel Kant, ao fazer uma crítica racionalizada sob o conhecimento das coisas, mostra-nos que não temos acesso às coisas senão por uma mediação racional. Posterior a ele, Friedrich Nietzsche, com suas concepções ateístas, critica a influência do cristianismo no pensamento, na literatura e filosofia, abalando a teoria anterior de análise da obra literária. Nessa esteira, a ideia de obra literária escrita por um grande escritor, sendo lida com aporte as intencionalidades do escritor, vai caindo em desuso.

Ainda na perspectiva teórica de Gomes (2014), após a Revolução Industrial e a criação da

imprensa, a grandeza e sacralidade da obra literária que outrora havia sido marco na Idade Média finda com a chegada dos leitores burgueses e operários. As revoluções sociais e econômicas provocaram então uma ruptura nas leituras das obras trazendo-as para o dia a dia e expandindo para outras classes sociais. Nessa perspectiva, a obra deixa de ser obra e passa a ser texto.

Seguindo o pensamento do autor, essas transformações no campo político, social, econômico, colocam em questionamento o método biografista, em que a chave mestra era a intenção do escritor e suas posições socioideológicas aplicáveis nas análises dos textos. Essa crítica impressionista foi marco dessa época e perdurou por longos anos. Um dos críticos influentes foi o advogado Charles Augustin Sainte-Beuve. Conforme Proust, o método de Sainte-Beuve restringia em preocupar-se com o que o autor estava vivendo.

Que pensava o autor em matéria de religião? - Como era afetado pelo espetáculo da natureza? - Como se comportava em relação às mulheres? - em relação ao dinheiro? - Era rico, era pobre? - Qual o seu regime, sua maneira cotidiana de viver?, etc.". E finalmente: "- Qual era seu vício ou fraqueza? Todo homem tem um". (...) (PROUST, 1988, p. 51).

Proust, ao fazer a crítica do método de Sainte-Beuve, salientou que esse método não dava conta das particularidades do trabalho literário, se ocupava muito com as perspectivas socioideológicas do escritor da obra, de modo a não separar o eu exterior social do escritor e o eu criador. Nesse famigerado da busca incessante de encontrar o modo ideal de analisar a obra, Umberto Eco postula que a ideia da intencionalidade sendo posta na obra não deve mais ser abordada, haja vista que a obra está aberta e incompleta, cabendo ao leitor terminar de escrevê-la e colocar a sua interpretação.

Conforme Gomes (2014), posterior a essa contribuição, Roland Barthes conceitua a morte do autor. Para ele, a obra monumental, grandiosa, fechada às intencionalidades do escritor torna-se, portanto, a morte da leitura. Só será possível então se apropriar das obras se de fato rompermos com o escritor e esse método analítico biografista. Nessa linha, Michel Foucault complementa com as teorias de relação de forças e poder ancorados na autoria. Conforme seu pensamento, só será possível alcançar a liberdade de leitura e interpretação quando, de fato, estabelecer a morte do autor.

Ainda nessa perspectiva, com base nos postulados de Gomes (2014), Jacques Derrida relê toda história da filosofia e sociologia esvaziando a perspectiva da autoridade do texto. Para ele, tudo é literatura, ficção, nenhum texto tem autoridade para estabelecer nenhum parâmetro que seja o ideal para ser lido, interpretado e analisado. Os textos têm um deslizamento infinito e não há uma interpretação correta em lugar algum.

Segundo Gomes (2014), a partir dessas reestruturações, houve um movimento contracorrente de retornar a interpretação ideal do texto, mas as ciências humanas já estavam em crise cética, não se acreditava mais em uma leitura correta ao mesmo tempo em que procurava uma nova forma de leitura que fosse mais coerente com a realidade exposta.

Dando continuidade ao pensamento de Gomes (2014), a partir desse momento, o ceticismo epistemológico torna-se fulcral para se pensar em análise literária. Nessa nova configuração, as análises das narrativas trazem a liberdade de leitura e interpretação como foco central para dentro do texto literário. Desse modo, a análise de voz na narrativa torna-se um meio de reivindicar direitos, dar lugar de fala aos que outrora foram marginalizados na sociedade, que ficaram excluídos deste centro. Neste momento, não se fala do enunciado nem do discurso das narrativas, mas no poder de influência e participação das vozes na perspectiva de reivindicação sociais.

Para exemplificar, partindo do nosso objetivo central, no campo literário, há inúmeras reescritas da obra de Dom Casmurro para tentar explicar o cerne que envolve o enigma de Capitu. Alguns autores problematizam que se trata da narração feita o tempo todo em primeira pessoa, o que faz com que a voz da mulher apareça como coadjuvante. Outros tentam reescrever o romance inserindo Capitu no centro da trama. Assim, as perspectivas lançadas nesse sentido trazem para dentro da obra posicionamentos socioideológicos contemporâneos no intuito de responder a esse enigma. No entanto, não conseguem, de fato, resolvê-lo e, assim, continuam nessa busca

incessante.

Gomes (2014) traz outra concepção de voz como sendo o ethos, a imagem que é criada de um ser dentro da obra. O escritor delinea o autor interno que está assumindo as rédeas da narrativa. Nesse sentido, a voz seria a imagem que a obra escreve para o leitor de modo que ele perceba a solicitação de sua participação, essa voz que fala tem ciência do que o leitor sabe, quanto ele sabe, informa o que é importante informar. E por esse movimento, o leitor percebe que não é a voz do narrador que está em jogo, é outra voz, e essa voz é do autor interno que está solicitando sua participação. Ou seja, ele cria a imagem sobre o leitor e, por meio disso, o leitor deve se encaixar dentro dessa imagem criada – cabe ao leitor aceitá-la ou rejeitá-la.

Com base em Gomes e Gomes (2021, p.30) nas construções narrativas dos romances epistolares há a presença do “eu” protagonista que relata os fatos vivenciados. Segundo os autores, para isso ocorrer é necessário que o escritor faça uso de técnicas tais como “a invenção inteligente do leitor para contornar os desafios suscitados pelas especificidades enunciativas da carta” (GOMES; GOMES, 2021, p.30)

Como argumentam os autores, o romance epistolar é o mais autoral devido ao seu formato de relato; ele “secundariza a personagem sempre que for do interesse do relato. Isso significa que ele reprime e acrescenta, omite e revela, de acordo com esse propósito maior” (GOMES; GOMES, 2021, p.37).

Para Gomes e Gomes (2021) em “A Princesa de Clèves”, de Madame de LaFayette, um romance de transição entre o heroico e o clássico, publicado em 1678, perpetua uma característica peculiar dessa época, as relações amorosas. Nessas obras, normalmente, havia, no enredo, a disputa pelo amor e poder. Para os autores, no trecho em que a personagem foi informada de um fato novo no mesmo momento que o leitor, conclui-se que esse arranjo se dá pela presença do autor interno que consegue articular e fazer coincidir “os interesses do relato com os interesses imediatos das personagens envolvidas no que está expresso na carta.” (GOMES, 2021, p. 38).

Em “As relações perigosas”, romance epistolar de Choderlos de Laclos, os autores analisam a presença do autor interno, produzindo efeitos nas narrativas. Conforme Gomes e Gomes (2021), a inserção do autor interno à narrativa produz efeitos peculiares que faz o leitor indagar, no decorrer, quem é essa voz que fala dentro do texto que não é o narrador, mas que comanda, apresenta situações novas e posiciona o olhar do leitor ao seu bel prazer. “Se o narrador nos falta, é do autor interno da obra que nos servimos. Isso nos leva a concluir que há, de fato, um autor interno à narrativa, essencial para os efeitos da história, tanto quanto o tempo, espaço e as próprias personagens” (GOMES; GOMES, 2021, p.43).

Conforme Cândido (2009, p. 25) “a evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é tão importante, neste sentido, quanto a discriminação dos móveis num aposento, uma vassoura esquecida ou o ranger de um degrau” Nesse sentido, o autor argumenta que os realistas do século XIX, utilizaram ao máximo esse espaço literário, aproximando os aspectos da realidade observada. “Esse estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção” (CANDIDO, 2009, p. 25).

Diante do exposto, sabemos que a leitura mais usual – e previsível – de uma obra literária atenta-se aos elementos comuns da narrativa, como foco narrativo, personagens, enredo, espaço e tempo. Nessa direção, passam despercebidas algumas questões que não são possíveis de serem respondidas, nesse formato, tais como: Como o narrador chega a um fato novo no enredo? Como esses fatos são narrados? O que ele sabe? Como ele sabe? O quanto ele sabe? Essas indagações só serão possíveis de serem respondidas quando aplicamos o conceito de vozes da narrativa, afinal, definir “uma voz”, “de quem é a voz”, perpassa muito mais que meramente afirmar se o texto é narrado em 1ª ou 3ª pessoa.

Para Gomes (2014, p. 18) a leitura de um texto ficcional configura-se “como espaço de intersubjetividade, feito de várias instâncias, reais ou mais propriamente textuais, que nele falam e atuam, gerando seus efeitos, tais como o escritor, o autor, o narrador, as personagens e o leitor”.

Portanto, o texto literário não possui uma estrutura linear, conforme Tezza (2005), de acordo com os pensamentos de Bakhtin: a natureza da linguagem é inelutavelmente dupla, estamos sempre sendo influenciados pelos outros a todo instante, nenhuma voz é única e fala por si só. Ora, se no nosso próprio cosmo de visão do mundo somos polifônicos, por que as narrativas ficcionais

não seriam? O escritor, ao produzir um texto literário, dá vida a um outro mundo; nesse mundo, outras vozes são protagonistas, elas tomam as rédeas da narrativa.

Conforme Tacca (1983), a voz do narrador nem sempre é fácil de determinar haja vista que ao autor criar o romance, cria-se também um mundo através dele, que se transforma e manifesta seu próprio mundo. “Não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz sozinho, e o romancista não é mais do que o instrumento da sua vinda ao mundo, o seu parceiro” (TACCA, 1983, p.33).

Segundo Gomes (2014, p. 12), com base em Derrida

ler um romance não é decodificar o sentido fixo e previsível dado por um autor/pai (DERRIDA, 2005), mas, uma vez reconstituída a ação comunicativa realizada por um agente comunicativo (autor), transgredir ou conservar, ampliar ou refazer o(s) sentido(s), conforme os gostos, tendências, valores e necessidades que se tenha. Conciliar a pergunta pelo autor com a resposta do leitor não é impossível, como os debates que exigem uma coisa ou outra dão a entender. Também não é contraditório acreditar em interpretações mais e menos adequadas e, ao mesmo tempo, crer na liberdade interpretativa. É possível conciliar, numa proposta de leitura, autor e leitor, desde que se ponha em prática a ressalva destacada acima.

Desse modo, é necessário entender que os elementos que compõem a obra têm complexidade. Inicialmente, sabemos que o narrador, em síntese, é a voz que conta a trama da narrativa; a ele é destinada a função de narrar os acontecimentos, portanto, ele não tem personalidade, sua instância se situa em um plano da enunciação.

De acordo com Tacca (1983, p. 63-64):

Aquele que conta (aquele que traz *informação* sobre a história que narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta, ainda que surja, indistinta no fio do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem*, ou ao *leitor*.

O narrador não tem personalidade, mas é o eixo da narrativa, ele tem a função de contar a história, sem ele não há como existir a obra, ele é o fio condutor, “aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do princípio ou a partir do fim, visto de fora ou visto de dentro, percorrido em diferentes direções” (TACCA, 1983, p.62).

O narrador, que não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer, pode parecer uma entelêquia. Figura inacessível e fugidia, a sua identidade, fácil de se confundir, ou de perder-se entre os outros planos do romance, precisa de ser determinada com uma certa simplificação ideal: como um modelo virtual, como uma categoria de um sistema de descrição, dotada de uma clareza e de um rigor que raramente possui na realidade do texto (TACCA, 1983, p. 63-64).

Nessa perspectiva, o autor salienta que há uma relação entre narrador e personagem, à qual ele caracteriza como narrador-personagem. O autor destaca, também, a importância de distinguir com clareza a voz do narrador, haja vista que a sua identidade pode ser “fácil de se confundir, ou de perder-se entre os outros planos do romance, precisa de ser determinada com uma certa

simplificação ideal”.

No entanto, conforme afirma Oscar Tacca (1983, p. 65-66), a voz do narrador é o eixo norteador do romance, é por meio dele que a obra vai sendo apresentada para o leitor:

Basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance. (...) O narrador não tem uma personalidade, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: contar. (...) Maior esforço exige distinguir – quando coincidem – narrador e personagem. Ambas as figuras se sobrepõem, embora não se confundam. Por isso é importante conservar intacta a imagem ideal do narrador. Quem fala, em tais casos, é, naturalmente, o personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade. Mas o tom e a execução do discurso são obra de um narrador.

Não obstante, o autor salienta que, embora a voz do narrador e personagem sejam similares, não podem ser confundidas, pois “é importante conservar intacta a imagem ideal do narrador”. Quem fala, em tais casos, é, naturalmente, o personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade. Mas o tom e a execução do discurso são obra de um narrador” (TACCA, 1983, p.66).

Como já foi mencionado pelo autor, a voz do narrador é um dos elementos importantes no texto ficcional de modo que ela vai dar sentido ao texto e guiar o leitor, por isso é necessário que o narrador saiba fazer esse percurso de modo a mostrar ao leitor o caminho.

Este narrador deve *saber* para *contar*. É sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e veem) mas em como conta. Mas, assim como existe uma livre seleção quanto ao *como contar*, existe forçosamente uma decisão prévia quanto ao *como saber*. (...) A visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance. (...) Quando a nós, deve traduzir sempre a relação entre *narrador* e *personagem* (ou personagens) do ponto de vista do ‘conhecimento’ ou ‘informação’ (TACCA, 1983, p. 67-68).

Assim, podemos antecipar, aqui, a relevância do narrador para este artigo, para o foco escolhido: mostrar como a fala do narrador Bentinho é de suma importância para a formação da opinião do interlocutor em relação ao fato de Capitu ter sido infiel ou não.

Segundo Tacca (1983), dentro dessa relação, há dois tipos fundamentais do narrador. O que pode se posicionar fora ou dentro da história, manter ou não uma relação de conhecimento com os personagens. Essa relação entre o conhecimento do narrador e dos seus personagens pode ser “omnisciente (o narrador possui um conhecimento maior do que seu personagem); equisciente (o narrador possui uma soma de conhecimentos igual à do personagem); deficiente (o narrador possui menor informação que o seu personagem – ou personagens)” (TACCA, 1983, p.68).

Como já foi mencionado pelo autor, a voz do narrador é um dos elementos importantes no texto ficcional de modo que ela vai dar sentido ao texto e guiar o leitor, por isso é necessário que o narrador saiba fazer esse percurso de modo a mostrar ao leitor o caminho. “Mas, assim como existe uma livre seleção quanto ao *como contar*, existe forçosamente uma decisão prévia quanto ao *como saber*” (TACCA, p. 68).

O narrador fora da história, o omnisciente, é aquele que sabe mais do que os personagens, tem acesso a todos os lugares, transita entre o visível e invisível. Considerado o que tudo sabe, tudo vê, tudo controla. Já o narrador fora da história, o equisciente, tem o conhecimento sobre os fatos iguais aos personagens, vê o mundo da narrativa com os olhos do personagem, enquanto o narrador deficiente é aquele que sabe menos que os personagens, e sua narração se limita apenas em registrar os fatos.

Ainda conforme o autor, o narrador dentro da história, o onisciente, é aquele que assume a narração. O narrador-personagem equisciente é aquele que sabe tanto quanto o personagem, a sua visão limita-se a um ângulo de visão preciso. Já o narrador-personagem dentro da história, o deficiente, não pode saber mais do que o narrador.

A distinção entre narrador e personagem, quando estes coincidem, quando é o personagem quem narra, torna-se mais árdua, por ser mais artificial, mas é proveitoso mantê-la. [...] Uma vez que a distância entre narrador e personagem foi abolida, e é este último quem conta (quem assume a narração), não pode haver diferença entre um e outro: se o narrador fala pela boca do personagem, este não pode ignorar o que diz (TACCA, 1983, p. 80).

Não obstante, o autor salienta que, embora a voz do narrador e personagem sejam similares, não podem ser confundidas. Essa distinção torna-se um pouco mais árdua quando a voz do narrador se aproxima da voz do personagem, no entanto, acha importante manter, haja vista que “a distância entre narrador e personagem foi abolida, e é este último quem conta (quem assume a narração), não pode haver diferença entre um e outro: se o narrador fala pela boca do personagem, este não pode ignorar o que diz” (TACCA, 1983, p.80).

No caso em estudo, na obra *Dom Casmurro*, o narrador está dentro da história, sendo onisciente, e fala pela boca do personagem, o qual usa de seu senso de observação e experiência para expor sua vida por meio da reminiscência e da lamentação, colocando-se mais como um alguém com defeitos que alguém com qualidades – característica inerente ao Realismo, período em que a obra fora publicada. “É importante conservar intacta a imagem ideal do narrador. Quem fala, em tais casos, é, naturalmente, o personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade. Mas o tom e a execução do discurso são obra de um narrador” (TACCA, 1983, p.66).

Uma outra categoria fundamental no romance é o personagem, o qual pode abranger dois enfoques: o personagem como tema (substância) e como técnica (meio), conforme afirma Tacca (1983, p. 60). Esta, é o instrumento fundamental para a visão ou exploração desse mundo; aquele, como interesse central do mundo que se explora.

Para Tacca (1983, p. 61), “Esqueçamos a técnica do espelho; primeiro, porque o personagem, como tudo o mais é obra de um *autor*; segundo, porque, o caso particular do romance, o personagem não nos é apresentado diretamente, mas através de um *narrador*”, o qual, a partir de um dado momento, não pode introduzir atitudes e comportamentos que se tornaram falsos.

A obra *Dom Casmurro* é narrada pelo personagem que conta a própria história, de acordo com as próprias lembranças, privilegiando os fatos os quais foram julgados como essenciais para compor o relato das próprias vivências, sentimentos e sensações inerentes aos contextos apresentados. Além disso, é oportuno enfatizar que, exatamente por não poder introduzir comportamentos não reais aos personagens, Capitu realmente era/ agira segundo Bentinho, que expunha o que verdadeiramente sentia e, principalmente, via.

A intervenção direta dos personagens no discurso narrativo, a sua palavra, é, na realidade, uma ilusão: ela passa pela alquimia do narrador [...] Há um processo muito utilizado pelo romance, que consiste num verdadeiro desdobramento entre narrador e personagem, ainda que conservando a sua coincidência, a sua identidade. O personagem conta fatos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento que o tempo impõe. Mantém-se, naturalmente, a apego da própria identidade, mas há o desapego da distância temporal (TACCA, 1983, p. 63).

Eis a dupla enunciação, o personagem relata e analisa sua vida considerando o passado, mas contando-o no tempo presente. Quando os fatos são contados após terem ocorrido, o que é extremamente usual em romances, podemos afirmar uma sutil intervenção emocional na forma

de expressão, visto que a pessoa que conta no hoje passou por mudanças no decorrer do tempo, podendo expor, com uma subjetividade mais aprofundada, características que, na época do acontecimento, não foram perceptíveis tal como realmente eram.

Quando o narrador coincide com um dos personagens, a quem cabe o relato, o ângulo de enfoque assume especial importância. Diante disso, Tacca (1983, p. 66) afirma que o narrador pode se identificar com o protagonista do romance – que é o caso abordado neste artigo; ser secundário; ou simples testemunha dos fatos.

Cândido (2009, p. 4) pontua, em relação à importância do personagem:

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. Feita esta ressalva, todavia, pode-se dizer que é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Considerando a importância do personagem no romance, tem-se o fato de que o leitor precisa entender quem é, quem são os apresentados, qual a relação entre eles para compor o enredo e agir de forma profícua na trama, ou seja, quem são e qual a relevância, o que fazem ali. Para isso, é necessário que não apenas características físicas sejam externadas, mas também, e, principalmente, as existenciais e de personalidade – o self.

Para Cândido (2009, p. 9), no romance, a função do escritor é estabelecer uma narrativa coesa. “No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser”.

Segundo Tezza (2005, p. 2) com base em Bakhtin, o autor-criador é parte integrante da obra “ele não é simplesmente Fulano de Tal, que escreveu tal livro. E não é, também, uma instância narrativa abstrata, o narrador, não é apenas uma instância gramatical do texto”. Para Bakhtin, ele é “a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que seu herói” (TEZZA, 2005, p. 2).

Em se tratando do “olhar do escritor”, conforme afirma Carmo (2014), e “autor-criador”, conforme Bakhtin,

o outro conservará sempre, na linguagem romanesca, o seu grau de autonomia, que pode ser imenso, como nos concertos polifônicos de Dostoiévski, ou mínimo, como nas sátiras mais demolidoras - mas em qualquer caso a voz do outro, refratada pelo olhar do autor-criador, será reconhecível, estará presente, respirará em cada linha do texto. Se a autonomia do outro desaparece, desaparece, com ela, a linguagem romanesca (TEZZA, 2005, p. 2).

Como foi abordado, para Gomes (2014, p.11) a noção de autoria anteriormente compreendida como aquele sujeito autônomo, suprasumo da narrativa, cuja finalidade é prenunciar o leitor sobre os acontecimentos determinados pelo escritor, são abordagens ingênuas:

Essa falácia de que um escritor pode, em última instância, prever e fixar todos os sentidos veiculados por uma obra

literária, privando o leitor das possibilidades de recriação de sentidos pode ter ensejado o extremo oposto agora em voga: atribuir os sentidos unicamente ao leitor e desvinculá-los completamente da produção e da origem (GOMES, 2014, p.11)

Nessa perspectiva, segundo Gomes, (2014, p.12), o autor é um dos elementos das vozes da narrativa, “o autor, no entanto, como pretendo demonstrar, é, em parte, criação do escritor. Acionado, em sua protoforma, pelo romancista, o autor acaba de se configurar no texto com o auxílio da leitura.”

O autor interno ao texto literário “assume como meta mostrar um universo em desencanto e é daí que provém a crueza da visão de mundo que ressalta do conjunto de cartas do livro” (GOMES; GOMES, 2021, p.30-31). Sendo assim, autor e escritor são pessoas distintas; o autor é a pessoa no texto, e não a pessoa humana, a qual é o escritor. Autor é a pessoa estética, já escritor é a pessoa biográfica, é o autor-pessoa.

A seguir traremos a análise da dupla enunciação de Bentinho em Dom Casmurro.

Narrador-personagem de bentinho em dom casmurro

A obra Dom Casmurro, como já mencionamos, é narrada pelo personagem que conta a própria história, de acordo com as próprias lembranças, privilegiando os fatos os quais foram julgados como essenciais para compor o relato das próprias vivências, e sentimentos e sensações inerentes aos contextos apresentados.

Podemos observar, nesse trecho da obra, que conta sobre as primeiras aproximações de Bentinho e Capitu, a presença do narrador-personagem onisciente fora da história.

Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia, (...) Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo (ASSIS, 2015, p. 54).

Nesse trecho, o narrador tem o domínio da narrativa de tal modo a saber o sentimento de Capitu com a resposta que a desencantou. Embora o narrador tenha a habilidade de ter o controle sobre o enredo, como ele pode saber sentir e medir o desencantamento de Capitu pela falta de correspondência do seu interesse se não fosse a voz do narrador onisciente que conta a história e a voz do personagem Bentinho funcionando ao mesmo tempo.

Embora o narrador onisciente fora da história, que é a categoria que funciona no trecho, tenha uma liberdade e controle do texto, ele tem limites. A maneira que o narrador explica o gostar de Capitu, mostra a presença do narrador-personagem. Esse movimento do sentimento não tem como o narrador precisar se não tivesse ajuda do personagem que vive a história para poder externar.

Nessa outra parte da obra, está em funcionamento a dupla dicção:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem (ASSIS, 2015, p. 65).

Como pode o narrador saber das ideias atrevidas de Capitu? Era preciso conhecer Capitu muito bem intimamente para saber dessas ideias que não se realizam na prática. O narrador faz um jogo de enunciações do comportamento de Capitu que só seriam possíveis de serem comprovadas e validadas se este vivesse a história. Desse modo, só é possível saber que Capitu tinha as ideias

atrevidas e não as praticavam quem teria presenciado seus desejos mais íntimos.

Posteriormente, o interesse se tornou recíproco, conforme Assis (2015, p. 54), “Eu amava Capitu! Capitu amava-me!” Aqui, temos a presença da voz do personagem Bentinho declarando para si o seu amor para Capitu. No entanto, Bentinho iria cumprir a promessa de sua mãe - ter um filho padre. “É promessa, há de cumprir-se” (ASSIS, 2015, p. 41).

Na obra, Bentinho relata o episódio em que houve uma conversa entre sua mãe e José Dias.

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua de Mata-cavalos, o mês 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 (ASSIS, 2015, p. 40).

José Dias dizia à D. Maria da Glória Fernandes Santiago, a mãe de Bentinho, que ela encontraria uma grande dificuldade para “meter o nosso Bentinho no seminário”. Ao ser questionado sobre qual poderia ser a tal dificuldade, afirmou:

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (...) - 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 cousas corresse de maneira, que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida... (...) - Pode ser minha senhora. Oxalá tenham razão; mas creia que não falei senão depois de muito examinar... (ASSIS, 2015, p. 40-41).

Assim, é possível afirmar que antes de o personagem Bentinho apresentar, na obra, suas impressões sobre Capitulina, José Dias já havia se antecipado. Se ele faz menção da forma como fez, é por que viu e se certificou, não sendo mera especulação. Isso corrobora para a ideia que defendemos de que Capitulina fora, desde o início, oportunista, o que também pode ser confirmado quando ela fica sabendo que Bentinho iria para o seminário de forma definitiva.

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. (...) Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. (...) Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas: - Beata! carola! papa-missas! Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão. É verdade que também gostava de mim, e naturalmente mais, ou melhor, ou de outra maneira, coisa bastante a explicar o despeito que lhe trazia a ameaça da separação (...) (ASSIS, 2015, p. 62-63).

Bentinho quis defender a mãe, mas Capitu não deixou e prosseguiu a chamá-la, em voz alta, de beata e carola. “Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça... Eu, assustado, não sabia que fizesse (...)” (ASSIS, 2015, p. 63).

Calou-se outra vez. Quando tornou a falar, tinha mudado; não era ainda a Capitu do costume (...) Estava séria, sem aflição, falava baixo. (...) Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas (ASSIS, 2015, p. 63).

Diante da situação apresentada, Capitu oscila o comportamento, com diversas reações, que perpassam o susto, a análise, a raiva, o falso domínio próprio e autocontrole, à análise novamente. Bentinho, como narrador, expõe ao leitor:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. (ASSIS, 2015, p. 65).

Nesse trecho, notamos a presença do narrador-personagem onisciente dentro da história, uma vez que era preciso conhecer Capitu muito bem para saber que dessas ideias que não se realizam na prática. O narrador faz um jogo de enunciações do comportamento de Capitu que só seriam possíveis de serem comprovadas e validadas se ele vivesse a história. Desse modo, só é possível saber que Capitu tinha ideias atrevidas e não as praticava quem presenciou seus desejos mais íntimos.

Para conseguir que Bentinho não fosse para o seminário, Capitu orienta-o a mentir e manipular José Dias, de forma estratégica. Capitu se mostrava já sorradeira, inteligente, calculista e manipuladora, sendo capaz de confabular para conseguir o que queria. Partindo da premissa de que quem narra sabe apenas o que lhe é permitido saber, considerando, portanto, que sendo personas distintas, narrador e personagem sabem da mesma fonte para a construção do enredo, o que o personagem afirma deixa de ser mera especulação e passa a ser fato, cabendo, ao leitor, a aceitação das descrições como fato.

Para Tezza (2005, p. 6), falar do outro é, necessariamente, dar a voz ao outro; e, mais que isso, a minha forma está inextricavelmente ligada ao outro, e só pode ser completamente definida por ele, num caminho de mão dupla.

Desta forma, torna-se possível afirmar que, sendo o narrador da obra o próprio Bentinho, o Dom Casmurro, o personagem da narrativa, ele sabe perfeitamente o que ocorre e conhece os sentimentos e pensamentos dos envolvidos na trama, visto que sabe o que sabe pois a ele foram dadas as informações.

Para Cristóvão Tezza (2005, p. 4)

Mas a exotopia não é apenas um conceito espacial, a instância do olhar - é também, aliás inseparavelmente, um conceito temporal. O autor-criador está à frente, espacialmente de fora e temporalmente mais tarde do que o herói - do mesmo modo que o autor-contemplador, esse de modo mais radical ainda. É o excedente de visão, no tempo e no espaço, que dá sentido estético à consciência do outro, dá-lhe forma e acabamento, uma forma e um acabamento que jamais podemos ter por conta própria, na estrita solidão de nossa voz.

Do ponto de vista do enunciado, exotopia refere-se ao sentido de se situar em um lugar exterior. Quando Bentinho conta as próprias lembranças, ele sai de si, sendo um outro – que analisa a si mesmo como 3ª pessoa, ou é uma 3ª pessoa que analisa a si mesmo como também sendo 3ª pessoa – ele é o olhar exotópico que dá acabamento estético ao Dom Casmurro; é o excedente de visão. Não havendo possibilidade de se ver em completude, era necessária, na obra, a visão de um outro para compor o incompleto.

Tezza (2005) ao citar Bakhtin, afirma:

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe,

mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento.

Com isso, podemos observar que colocando-se como Bentinho via, é possível compreender suas inquietudes, assim como é possível aceitar as ações cometidas por Capitu, em relação ao marido, com Escobar.

Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos. Que coisa sabemos de Capitu, além dos “olhos de ressaca”, dos cabelos, de “certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada”? O resto decorre da sua inserção nas diversas partes de Dom Casmurro; e embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser, — pois o autor convencionalizou bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. (CANDIDO, 2009, p. 25).

Sendo assim, as afirmações de Bentinho são de Dom Casmurro, ou seja, de Bentinho, mas também há personagem-testemunha mencionada para confirmar as assertivas/ impressões pessoais dele. Conforme consta na obra, Assis (2015, p. 32), “José Dias, o agregado da família, vê Capitu como tendo olhos de “cigana oblíqua e dissimulada”, portanto, de mulher não confiável”. Assim, o comportamento de Capitu foi visível ao agregado antes de ser por completo a Bentinho.

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção. A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é tão importante, neste sentido, quanto a discriminação dos móveis num aposento, uma vassoura esquecida ou o ranger de um degrau. Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, — isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. A seguir fez-se o mesmo em relação à psicologia, sobretudo pelo advento e generalização do monólogo interior, que sugere o fluxo inesgotável da consciência. Em ambos os casos, temos sempre referência, estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção (CANDIDO, 2009, p. 25).

Pela ausência de todos os registros, pressupondo que algum possa ter faltado, ficam as pressuposições, as quais configuram fato, considerando que se o escritor, o narrador e o personagem pressupõem, é porque sabem o que inferir.

-Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra cousa. José Dias... -Que tem José Dias? -Pode ser um bom empenho. -Mas se foi ele mesmo que falou.- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra cousa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado, D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a vocês falará com muito mais calor que outra pessoa (ASSIS, 2015, p. 66).

Novamente, podemos notar a esperteza de Capitu para tramar situações. Nesse trecho, podemos identificar, pela voz do narrador-personagem, o poder de persuasão de Capitu, por meio dele, como ela era observadora, detalhista, conhecia os pontos fracos de seus alvos e usava-os para alcançar seu objetivo.

Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o ruído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascada. Era pouco, mas distraía-me da aflição. Quando tornei a olhar para Capitu, vi que não se mexia, e fiquei com tal medo que a sacudi brandamente. Capitu tornou cá para fora e pediu-me que outra vez lhe contasse o que se passara com minha mãe. Satisfi-la, atenuando o texto desta vez, para não amofiná-la. (...) Capitu refletia, refletia, refletia... (ASSIS, 2015, p. 102-103).

Podemos identificar, nesse outro recorte, a presença do narrador-personagem onisciente dentro da história. Como o narrador poderia mensurar essas oscilações de sentimentos de Bentinho e Capitu se não fosse a dupla enunciação de Bentinho? Ora, só seria possível mensurar tais sentimentos se o narrador que viveu a história e se predispôs a contá-la, ainda que em outra fase de sua vida e por meio do personagem que outrora fora si próprio, tenha, de fato, conhecimento sobre esse enredo pelo qual vivenciou e, hoje, amargurado, encena-os. Dando continuidade, recortamos, também, o trecho em que por meio da voz do narrador-personagem, podemos observar as oscilações de comportamento de Capitu, os jogos que ela fazia com Bentinho, ora dócil ora ardilosa e maquiavélica.

De repente, cessando a reflexão, fitou em mim os olhos de ressaca, e perguntou-me se tinha medo. -Medo? Sim, pergunto se você tem medo. -Medo de quê? -Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar... (...) 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 viriam pancadas, e por que, e também por que é que seria preso, e quem é que me havia de prender. Valha-me Deus! (...) O erro de Capitu foi não deixá-los crescer infinitamente, antes diminuir até às dimensões normais, e dar-lhe 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! (ASSIS, 2015, p. 103-104).

Logo em seguida, o narrador-personagem mostra-nos a dissimulação de Capitu ao perguntar se Bentinho escolheria entre ela ou sua mãe. O tempo todo ela faz esse jogo de enunciações no intuito de ter tudo sobre controle – o seu controle. Vejamos:

Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos. A voz, um tanto sumida, perguntou-me:-Diga-me uma cousa, mas fale verdade, não quero disfarce; há de responder com o coração na mão.-Que é? Diga.- Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolheria? -Eu? Fez-me sinal que sim. -Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso. (...) Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão, inclinei-me e li: mentiroso. Era tão estranho tudo aquilo, que não achei resposta. Não atinava com a razão do escrito, como não atinava com a do falado (ASSIS, 2015, p. 104-105).

O comportamento de Capitu sendo enunciado pelo narrador-personagem mostra como ela era abusiva, fazendo tudo de caso pensado, de forma arquitetada para deixar Bentinho em situações de escolhas difíceis, além de ainda mais envolvido por ela.

(...) Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, como se fosse a primeira boneca. Quanto ao meu espanto, se também foi grande, veio de mistura com uma sensação esquisita. Percorreu-me um fluido. Aquela ameaça de um primeiro filho, o primeiro filho de Capitu, o casamento dela com outro, portanto, a separação absoluta, a perda, a aniquilação, tudo isso produzia um tal efeito, que não achei palavra nem gesto fiquei estúpido. Capitu sorria; eu via o primeiro filho brincando no chão (...) Alguns instantes depois, como eu estivesse cabisbaixo, ela abaixou também a cabeça, mas voltando os olhos para cima a fim de ver os meus. Fiz-me de rogado; depois quis levantar-me para ir embora; mas nem me levantei, nem sei se iria. Capitu fitou-me uns olhos tão ternos, e a posição os fazia tão súplices, que me deixei ficar, passei-lhe o braço pela cintura, ela pegou-me na ponta dos dedos e ... (ASSIS, p. 107-108).

Nesse outro recorte, o narrador-personagem reafirma os trechos anteriores, no que se refere à forma de controle de Capitu com Bentinho. Ela o conhecia a ponto de criar situações precisas e detalhadas para deixar Bentinho totalmente entregue aos seus desejos, mesmo que de forma lenta e gradativa. Desse modo, podemos perceber que as atitudes e omissões de Capitu, enunciadas pelo narrador-personagem, mostram que se antes ela apresentava esse comportamento controlador, aplicando jogos de sedução, sendo dócil e ardilosa ao mesmo tempo, faz concluir, por meio da dupla enunciação de Bentinho, a sua infidelidade.

Em outro momento da obra, o narrador-personagem, mostrando a dissimulação de Capitu ao ser questionada pela mãe de Bentinho sobre ele ser padre. “E você, Capitu, interrompeu minha mãe voltando-se para a filha do Pádua que estava na sala, com ela, - você não acha que o nosso Bentinho dará um bom padre? - Acho que sim, senhora, respondeu Capitu cheia de convicção” (ASSIS, 2015, p. 133). Capitu pensava algo e não falava a verdade, podia ser sincera e se aproveitar da situação de proximidade construída com D. Glória, mãe de Bentinho, mas não. Ela frequentava a casa da viúva, agindo de forma maliciosa e fingida, escondendo seus reais interesses e ideias.

Concomitante ao recorte anterior, o narrador-personagem continua a mostrar o comportamento de Capitu ao se aproximar de Bentinho. A dupla enunciação permite mostrar para além de narrar os fatos, a identificação dos passos muito bem articulados de Capitu “Capitu ia agora entrando na alma de minha mãe. Viviam o mais do tempo juntas, falando de mim, a propósito do sol e da chuva, ou de nada; Capitu ia lá coser, às manhãs; alguma vez ficava para jantar” (ASSIS, 2015, p. 134). Todo esse processo de aproximar-se da mãe era para colocar em prática seu plano, como de fato conseguiu, pois, posteriormente, Bentinho, ludibriado pelo discurso de Capitu, conseguiu a não permanência no seminário quando sua mãe aceitou uma troca: como ela prometeu um sacerdote a Deus, um escravo foi colocado em seu lugar.

Assim, com o aval de sua mãe, Bentinho se casou com Capitu e a amizade entre eles e Sancha e Escobar se consolidou ainda mais. Antes do casamento, com base no narrador e personagem, podemos constatar que durante toda a primeira parte que é contada a história, Capitu mostra-se ardilosa, maquiavélica e controladora até conseguir colocar em prática seu plano final. Posteriormente ao casamento, mais maduros, eles tiveram um filho, chamado Ezequiel, o qual, segundo o narrador-personagem, possuía extrema semelhança com seu amigo Escobar.

O episódio da morte de Escobar é um momento crucial na obra, não pelo fato de sua morte ter sido repentina e trágica, mas pela forma que é encenada a reação de Capitu. No enterro, todos desconsolados, menos Capitolina, a qual tentava disfarçar suas emoções. Considerando que era amiga do casal, por que não se mostrou tão próxima quanto era? O que tinha para esconder? Eis o

trecho comprobatório.

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... 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 a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2015, p. 206).

A dupla enunciação mostra-nos com detalhes as reações de Capitu de tal modo precisar seu olhar apaixonado por Escobar. Nesse trecho, é explícita essa distinção, só é possível mostrar, saber apontar e identificar esse olhar quem já foi fitado por ele. Esses detalhes foram intimamente compartilhados e enunciado por Bentinho quando conheceu Capitu. Somente ele saberia precisar a intensidade desse sentimento e discernir de um sentimento comum de uma pessoa que perde um amigo. Por isso, a questão colocada não é a amizade, a relação entre os quatro indivíduos, entre os dois casais, mas a postura de Capitu – desde o início do relacionamento entre ela e Bentinho, perpassando a morte de Escobar – cena clássica, mas não única, conforme analisamos no decorrer deste artigo, para comprovar a traição dela com base na dupla dicção de Dom Casmurro.

Nesse trecho, podemos inferir, pela dupla enunciação, que Capitu perdeu mais que um amigo e, na tentativa de esconder tal fato, mostra mais do que deveria para quem, de fato, já suspeitava e a conhecia muito bem. A memória da paixão de Bentinho e Capitu é acionada por meio desses detalhes, extremamente opacos, mas que continuam a fazer sentido e a estabelecer relações com o presente e interligar-se com o passado.

Considerações Finais

Conforme Todorov (2006), a literatura tem a linguagem como ponto inicial e final. Nesse percurso, oferece configuração abstrata e sua matéria é perceptível do mesmo modo que é mediadora e mediatizada. Desse modo, a literatura “se revela, portanto, não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem”. (TODOROV, 2006, p. 53).

Vimos durante esse texto que a literatura passou por modificações importantes no século XIX, da maneira de analisar os textos com aplicação do método biografista, às contribuições de críticos literários que deram lugar a outras teorias de análise do texto. A crítica racionalista de Emmanuel Kant, seguida do ceticismo de Friedrich Nietzsche, a incompletude da obra, sendo aberta para o leitor de Umberto Eco, a morte do autor em Roland Barthes, as relações de poder de autoria e o desligamento do método biografista intencional de Michel Foucault ao esvaziamento da perspectiva de autoria do texto, sendo livre a interpretação e leitura das narrativas literárias conceituado por Jacques Derrida, até separações das vozes do texto literário em Oscar Tacca e as noções de autor, autoria e autor interno de Antônio Egno do Carmo Gomes.

Com base em Gomes (2016), o autor que usualmente costumamos chamar como o criador do texto literário é, na verdade, o escritor da obra. O autor é um dos elementos encontrados na narrativa. Nos construtos literários, ele pode assumir uma outra vertente, a do autor interno, como nos romances epistolares dos quais foram citados, ajudando a perceber a resistência da leitura dentro do texto, este aparece nos subentendidos da narrativa.

Não obstante, trouxemos para nosso arcabouço teórico a teoria de vozes do romance de Tacca, haja vista que nosso objetivo de análise se baseia na construção das vozes do narrador-personagem Bentinho, em Dom Casmurro. Nesse sentido, a teoria de vozes foi um importante instrumento analítico aliado aos pressupostos teóricos de Gomes (2014), que forneceu bases

necessárias para a análise da narrativa, tendo como base a obra por ela mesma. Por meio dessa teoria, foi possível distinguir as complexidades das vozes do narrador-personagem do texto literário, em Dom Casmurro, a comprovar a dupla dicção de Bentinho na obra.

Portanto, os resultados mostraram que o personagem Bentinho e o narrador Bentinho sabem o que ocorreu devido ao seu envolvimento na trama. Pela dupla dicção constatada, pode-se confirmar que Capitu o tempo todo fora sagaz, manipuladora, arquitetou para que Bentinho não fosse ao seminário; ora fazia jogos de sedução, ora desfazia-os. A voz do narrador-personagem mostra que Capitu fazia tudo de caso pensado, o tempo todo manipulando Bentinho a fazer o que ela queria. Em alguns momentos, ela mostra esse lado, mas logo se contém para não perder o controle da situação.

As análises do comportamento inicial de Capitu, por meio da dupla dicção, mostram a comprovação do desfecho polêmico da trama, a confirmação da sua traição. Desse modo, a dupla enunciação de Bentinho confirma que de fato houve traição, pois somente o narrador, o qual tem a função de enunciar os fatos ao leitor, não seria capaz de comprovar, no entanto, sendo o narrador o próprio Bentinho que se dispôs a contar suas peripécias da juventude e se utiliza, portanto, do personagem Bentinho para encenar a cena, concluímos, por meio das análises de dentro da obra, a infidelidade de Capitu com a presença da dupla enunciação de Bentinho.

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2ª edição. São Paulo: FTD, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de Ficção**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva. p. 51-80, 2009.

GOMES, Antônio Egno do Carmo; GOMES, Cassiane Oliveira de Souza. O autor interno às cartas de romances: o caso de as relações perigosas. **Revista Coralina**. Cidade de Goiás, vol. 3, n. 2, p. 29-45, 2021.

GOMES, Antônio Egno do Carmo. **“Há um autor neste romance?”** A voz, a ação e os apelos do autor metaficcional. 2014. 310 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

PROUST, Marcel. O método de Sainte-beuve. In: PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve: Notas sobre crítica e literatura**, São Paulo: Iluminuras, 1988.

TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance**. 2ª edição. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1983.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no Romance. IN: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Unicamp, p. 209-217. 2005.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 2006.

Recebido em 22 de maio de 2023.

Aceito em 13 de junho de 2023.