

A CONFIGURAÇÃO DOS NARRADORES DE *LUCÍOLA* E *DOM CASMURRO*

Dariana Paula Silva Gadelha⁴

Resumo

Nos derradeiros anos do século XIX e início do século XX, o movimento que ganhou força no Brasil foi o Realismo. Surgindo em nosso cenário como a corrente que se contrapunha à romântica, propondo combater as criações idealizantes, a nova estética preconizava produzir uma literatura objetivista, trazendo em seus romances descrições mais precisas da realidade, com base na fidelidade da observação, e uma narrativa imparcial a fim de conferir um maior distanciamento, característica própria da corrente realista. Levando em consideração a imparcialidade do narrador e a ausência do seu envolvimento no romance, a pesquisa realiza uma comparação entre duas obras narradas em primeira pessoa, a saber: *Lucíola*, de José de Alencar, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, autores considerados demasiadamente opostos do ponto de vista estético. Nessa perspectiva utilizamos como base teórica os conceitos de *narrador digno de confiança e não digno de confiança* de Wayne Booth, além do ponto de vista de Paul Ricoeur acerca desses conceitos, respectivamente, apontando que a imparcialidade e o objetivismo propostos pelo realismo se fazem, de certa maneira, mais presentes no romance alencarino. Desse modo, analisamos os métodos ou recursos que cada autor faz uso para conceder ao seu romance maior ou menor distanciamento do narrador, indicando como esse se porta para obter a confiança do leitor.

Palavras-chave: Narrador. Personagem. Bento Santiago. Paulo.

Resumen

En los últimos años del siglo XIX y comienzo del siglo XX, la estética que tuvo fuerza en Brasil fue el Realismo. Surgiendo en nuestro espacio como la corriente que se contrapuso a la romántica, proponiendo combatir las creaciones ideales, la nueva estética preconizaba producir una literatura objetiva, presentando en sus romances descripciones más exactas de la realidad, embasadas en la fidelidad de la observación y una narrativa imparcial con la finalidad de proporcionar un distanciamento, rasgo propio de la corriente realista. Llevando en consideración la imparcialidad del narrador y la falta de su envolvimento en el romance, la investigación realiza una comparación entre dos obras narradas en primera persona: *Lucíola*, de José de Alencar, y *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, escritores entendidos como opuestos del la perspectiva estética. En ese contexto, utilizamos como base teórica los conceptos de *narrador digno de confianza y no digno de confianza* de Wayne Booth, además del punto de vista de Paul Ricoeur sobre los conceptos, respectivamente, destacando que la imparcialidad y el objetivismo propuestos por el realismo se hacen, de cierto modo, más presentes en el romance alencarino. Así, investigamos los métodos o los recursos que cada autor utiliza para conferir a sus romances un mayor o menor distanciamento del narrador, indicando como se configura para obtener la confianza del lector.

⁴ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC.
Email: dariana.gadelha@yahoo.com.br

Palabras-clave: Narrador. Personagem. Bento Santiago. Paulo.

É de se crer curioso, ou, no mínimo, esquisito, que Machado de Assis seja considerado, pelos livros didáticos e até mesmo pelos manuais de literatura utilizados na graduação, o precursor do Realismo brasileiro, com a publicação de suas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880).

A citada obra, logo em suas primeiras páginas, apresenta um rompimento com um dos principais preceitos estabelecidos pela estética realista, a qual pretendia uma narrativa objetiva, fria, sem atribuição de valores – julgamentos pessoais –, buscando a ausência de intromissões do narrador e do autor, os quais deveriam funcionar como “cientistas sociais”, a fim de garantir uma maior veracidade, atribuindo uma autonomia à narrativa, como se o romance fosse narrado por si mesmo.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, contudo, tem-se um defunto narrando uma história; nas palavras do próprio protagonista, um defunto-autor e não um autor-defunto, imagem que por si já é capaz de causar um estranhamento no leitor, estando contrária aos ideais de objetividade realistas, bem como ao positivismo, uma das ideologias que norteavam a mentalidade da época. “Como poderia ser realista uma narrativa em que é um defunto-autor que a protagoniza e narra?” (AGUIAR *apud* BERNARDO, 2011, p. 68); ou seja, nada de mais irreal e desproporcionado, e ainda assim é considerado o romance que inaugurou a estética realista no Brasil.

Seria, desse modo, um equívoco da crítica coroar Machado de Assis como inaugurador e maior referência do Realismo quando, na verdade, o criador de *Helena* apresenta um estilo bastante singular, rompendo com os preceitos de imparcialidade exigidos pela estética na qual o enquadram, que limitam a liberdade de criação do autor. Sua abordagem, de uma perspectiva interna do sujeito, ao invés de uma caracterização somente externa, ultrapassa as fronteiras da objetividade realista, transcendendo-as e apresentando ao seu leitor, com quem frequentemente dialoga, aspectos que fogem a um observador imparcial dos fatos. Nessa perspectiva é que Gustavo Bernardo acrescenta que

a obra literária do escritor Joaquim Maria Machado de Assis não pode ser enquadrada em nenhum estilo de época, muito menos no estilo conhecido como realismo. No meu entendimento, Machado de Assis é “apenas” machadiano. Na verdade, mais do que defender a tese de que Machado de Assis não é realista, gostaria de demonstrar que o escritor brasileiro é ainda o

adversário mais veemente e mais qualificado do realismo em qualquer época. (BERNARDO, 2011, p. 13)

Partindo das ideias expostas, entende-se que o estilo machadiano de trabalhar com a realidade não está relacionado à estética realista, a qual pretendia uma descrição mais palpável dos ambientes, das pessoas, das situações, bem como das fealdades e mazelas sociais, pois

[...] o emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1990, p. 13)

Ao que nos parece, para o escritor carioca, esse realismo não transmitia a verdade dos fatos. Esta não se encontra na descrição concreta tal e qual se vê, mas se encontra em um âmbito mais profundo, no íntimo do homem. Seria o realismo interior de que nos fala Massaud Moises, “virado para as manifestações psicológicas, sobretudo aquelas que se dissimulam por trás das aparências, nas paragens sombrias da mente” (MOISÉS, *apud* BERNARDO, 2011, p. 43); ou seja, a realidade se encontra em espaços não visíveis e não palpáveis, no interior da alma, atestando, assim

a noção de verdade na realidade, abstraído-se das questões da luta de classe, significa identificá-las no ser humano e em suas questões. Já não se trata, portanto, de encontrar a verdade apenas nas descrições de ambientes e costumes e comportamentos, mas no interior das pessoas. (VASCONCELOS, 2011, p. 113).

Porém, não se trata, nessa perspectiva, da pieguice do homem romântico, que desabafava o que se passava no seu interior e que, às vezes, se dissolvia em lamentações; o espaço interior que tem relevância nessa concepção são as molas que impulsionavam as atitudes do homem, o que interessa é desvendá-las, pois estas contribuem para que se conheça o caráter dos personagens, o qual não pode ser conhecido apenas pelas ações, mas se faz necessário para realmente conhecê-las que se tenha essa visão externa (ação) e interna (introspecção). É com esse aspecto que Machado vai trabalhar, dentro de uma concepção de Realismo interior, mostrando a pequenez, a mesquinhez do homem, a partir do seu monólogo íntimo.

Não na mesma proporção, essa incongruência, no que concerne ao narrador realista, é recorrente também em *Dom Casmurro* (1889). A corrente realista, a qual preconizava que seus autores, com a argúcia de um cientista, observassem minuciosamente e retratassem a sociedade contemporânea de uma maneira fria e sem envolvimento, apresenta-nos agora um romance narrado em primeira pessoa, com momentos de transbordamento lírico por parte do personagem que conta o drama da sua vida e apresenta seu ponto de vista acerca de outro personagem, no caso, Capitu. Assim, essa questão de ponto de vista é um distanciamento do que apregoava o Realismo, uma vez que a obra nos traz um narrador central, o qual atribui julgamentos a terceiros, transmitindo-nos imagens muito próprias e, por isso mesmo, subjetivas.

No que se refere a *Dom Casmurro*, compreendemos que esse recurso, narrador-personagem, o qual é personificado por Bentinho, permite ao leitor uma visão ampla e integral do que se passava no seu interior, dos seus sentimentos mais íntimos, os quais estão nos recônditos da alma humana. Uma vez que conta o drama da sua vida, também nos permite saber de alguns atos seus que, se fossem de conhecimento de outros personagens, sem dúvida trariam a condenação ao marido de Capitu. Claro exemplo é o capítulo CXXXVII, intitulado “Segundo impulso”, em que Bentinho nos relata seu cruel ímpeto:

se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café. (MACHADO, 2008, p. 1064).

Quem leu a obra e recorda desse pasmoso capítulo, sabe que Bentinho havia dissolvido uma droga mortal no café e iria tomá-lo, mas com a chegada de Ezequiel, teve um ímpeto de oferecer ao menino. É interessante apontar que, por um instante, Bento Santiago hesita confessar sua atitude ao leitor, uma vez que ele tem uma visão global da história — pois que se trata de suas memórias —, e já sabe da gravidade de seu ato, mas decide por fazer essa revelação, até porque no momento em que ele decidiu revelar tal segredo, nenhuma consequência mais poderia ocorrer a ele por parte dos seus familiares; no máximo, o que lhe pode ocorrer, e ocorre, é que o leitor faça um julgamento acerca de seu caráter a partir do seu ato.

Como se sabe, o drama existencial de Bentinho gira em torno da pergunta: Capitu o traiu ou não com seu amigo Escobar? O romance, apesar de contado por Bento Santiago, que acredita que de fato o adultério se concretizou, não nos concede essa certeza com nenhuma cena ou diálogo entre os amantes, a qual ele poderia ter presenciado. Tudo não passa de impressão do narrador, não há nada de concreto, apenas desconfiança, ciúme, medo, paixão; ou seja, sentimentos fortes que podem levar a converter uma realidade de fato em uma realidade que se cria e na qual se passa a acreditar, a ponto de confundi-las, de modo que “não é possível eliminar a possibilidade de Bento ter sido o causador da sua desgraça, confundindo o próprio ciúme com desígnio⁵ do destino” (BAPTISTA, 2005, p. 16).

O discurso de Bentinho, no entanto, é duvidoso, pois, como já dissemos, não há nada comprovado, bem como o narrador não concede espaço, não concede voz para a personagem que ele acusa, Capitu, fazer sua defesa, pois

a primeira pessoa da narração – ou a exclusão de Capitu, que uma coisa deriva da outra – é solidária da solidão de Dom Casmurro. Solidão de sobrevivente, desde logo, única testemunha que resta do “drama”, mas sobretudo sobrevivente original, ou, se se quiser estrutural, porque desde sempre única testemunha, isto é: desde sempre outra testemunha. (BAPTISTA, 2005, p. 18).

Temos, assim, um romance biográfico, pois se trata da história de vida de Bento Santiago contada por ele mesmo, a qual nos apresenta um mistério até então não desvendado.

Seguindo essa perspectiva, a obra *Lucíola* (1862), de José de Alencar, nos traz, como em *Dom Casmurro*, um romance em que o personagem é também o seu narrador. Paulo conta a sua história com Lúcia por meio de uma carta a uma senhora. Esse romance, como se sabe, não nos lega nenhuma dúvida, não deixa em suspenso nada, pois o narrador nos parece confiável, ainda que na primeira página fale da diferença que a “palavra viva” e a “pena calma e refletida” (ALENCAR, 1977, p. 3) podem transmitir, uma vez que a primeira é mais impensada, portanto, mais espontânea, e a segunda já é fruto de uma reflexão, trabalhada na intencionalidade, logo, sujeita às maquinações da mente do narrador, o que já deixa margem para um fio de descrença em um leitor mais atento. O enredo, contudo, se desenvolve sem nenhuma nuvem de

⁵ Desígnio, aqui, no sentido de intenção.

desconfiança, mas às claras. Isso ocorre pelo fato de Paulo, que é o narrador, conceder voz a Lúcia, que dialoga, age, vive, reflete; de modo que esse direito concedido pelo narrador à personagem o torna digno de crédito junto ao leitor, comparável à confiança que é dispensada ao narrador em terceira pessoa. Ou seja, alguém mais distanciado capaz de ver claramente os acontecimentos, sem influência do envolvimento emocional próprio, o que lhe permite uma narração mais fiel dos fatos. Assim o caráter de Lúcia vem a lume, a partir das impressões do narrador e a partir da própria personagem que tem espaço, liberdade de expressão. Nesse aspecto, apesar de estar impregnada com o evidente fascínio de Paulo por Lúcia, sua narrativa é mais realista do que a de Bentinho, totalmente controlado pelas emoções. Vale mencionar, ainda, que isso é possível por ser-nos permitido vislumbrar a cena como se estivéssemos diante dela, quando, de fato, tudo está sendo narrado por Paulo, bem como termos acesso ao íntimo de Lúcia, mesmo sendo a protagonista contada a partir do narrador.

Assim, é possível fazer um contraponto entre os narradores de Alencar e Machado na medida em que verificamos em ambos um realismo que lida com o íntimo do homem, mas que se configura de maneira distinta. Em *Lucíola*, temos acesso a esse íntimo através não só da dramaticidade, mas também do ingresso que o leitor faz ao fluxo de consciência da personagem, o qual confirma e sustenta uma veracidade íntima; em *Dom Casmurro*, temos uma história dramática, pois Bentinho, que tinha uma família e uma vida estruturada, tornou-se sombrio, triste, amargurado por conta da sua eterna dúvida sem provas concretas, perdendo a mulher e o filho, ficando sozinho, tentando reconstruir no presente o passado. Esse é o drama; mas, se nos perguntarmos onde está a dramaticidade não a encontramos, uma vez que diante dos questionamentos, se foi traído ou não por Capitu, Bento Santiago não toma uma atitude, não pratica uma ação, parece-nos que a vida acontece e ele estacionou na dúvida que tinha e, quando não suporta mais, decide mandar Capitu para outro país. Essa é a única ação tomada por Bentinho, não se tem uma tensão entre ele e a esposa.

O único diálogo com o qual nos deparamos acerca de seu ciúme e da traição é bastante curto, praticamente se tem apenas a fala de Bentinho e a palavra, a expressão é pouco concedida a Capitu, que encerra o diálogo com a frase “mas não falemos mais nisso... não nos fica bem dizer mais nada” (MACHADO, 2008, p. 1065). Em suma,

tem-se um drama sem dramaticidade⁶ e sem ação, uma vez que “a ação é posta em movimento pela tensão” (MUIR, 1975, p. 22) e a tensão, nesse romance, se faz ausente.

Assim, temos com José de Alencar e Machado de Assis dois romances narrados em primeira pessoa (com narrador-personagem), mas que apresentam resultados divergentes no que se refere à segurança e confiança transmitidas. Desse modo, a partir do que foi mencionado, resta-nos perguntar se é possível haver um romance biográfico confiável. Em caso positivo, que recursos utiliza o narrador para que o seu discurso tenha credibilidade junto ao leitor? Esse aspecto — narrador *digno de confiança* e *não digno de confiança* — é que será analisado, com base nos romances *Lucíola* e *Dom Casmurro*, apontando os recursos dos quais fazem uso o autor cearense e o carioca.

Nesse contexto, muitos são os pesquisadores que escrevem acerca do ponto de vista pelo qual é narrado um romance, e vários são esses pontos de vista. Wayne Booth com sua obra *The rhetoric of fiction*, apresenta-nos os conceitos de narrador *não digno de confiança* e narrador *digno de confiança*. Booth classifica o primeiro tipo de uma maneira não muito positiva, uma vez que, para o crítico, esse narrador desordena o que se espera da narrativa, produzindo uma quebra de expectativa e, conseqüentemente, provocando no leitor uma insegurança; quanto ao segundo, não há essa incerteza, pois o texto é guiado por um narrador *digno de confiança*, o qual lega ao leitor uma perspectiva de confiabilidade no desenrolar dos acontecimentos; em suma, não se quebra o “horizonte de expectativas”.

A respeito dos conceitos de Booth acerca da conduta de quem narra, Paul Ricoeur, no terceiro volume da sua obra *Tempo e narrativa*, nos capítulos “da poética à retórica” e “a retórica entre o texto e o seu leitor”, aponta uma compreensão distinta. Para o filósofo francês, o papel do narrador *não digno de confiança* “talvez seja menos perverso do que Wayne Booth o pinta” (RICOEUR, 2010, p. 277), pois esse tipo de narrador é relevante na medida em que, por deixar o leitor na dúvida, em suspenso, lhe atribui um encargo, uma parcela de livre-arbítrio, bem como “é chamado a refletir muito mais” (RICOEUR, 2010, p. 278), a imaginar junto ao texto, a pensar em outra interpretação, colaborando para “fazer aparecer um leitor de um novo tipo, um leitor ele mesmo *desconfiado*, porque a leitura deixa de ser uma viagem tranqüila feita em

⁶ Drama da vida de Bentinho que é contada, mas não há tensão, embate entre ele e Capitu, o que tornaria o romance mais dramático.

companhia de um narrador digno de confiança, e se torna um combate com o autor implicado [...]” (RICOEUR, 2010, p. 279).

Em contrapartida, o narrador *digno de confiança* está a todo o momento guiando a nossa leitura, correspondendo ao que de fato esperamos dela e nos conduzindo para um caminho em que já sabemos aonde chegar. Desse modo, o leitor é privado de atribuir outra interpretação, outro significado ao texto, ficando preso ao que dita o narrador.

Outro importante conceito que Ricoeur nos apresenta, retomado da citação acima, é o de autor implicado. Esta figura, um tanto complicada de se compreender, não é o autor real, o homem cotidiano, de carne e osso, nem mesmo o narrador; não seria, também, o *scriptor* de que nos fala Barthes, pois este é somente um mediador, um instrumento do qual a linguagem faz uso para se concretizar, e que a sua enunciação tem que ser oca, livre, vazia de qualquer sentido. Já o autor implicado, muito pelo contrário da colocação de Barthes, seria um meio termo, seria um estilo, uma forma de pensamento dos quais o homem cotidiano se reveste no momento em que é escritor de fato. Quando lemos uma obra e nos deparamos, de uma maneira direta ou comedida, com um posicionamento político, com uma crítica às convenções sociais por meio do narrador dramatizado ou do narrador em 3ª pessoa, podemos atribuir essa forma de pensamento ao autor implicado de que nos fala Ricoeur. É relevante mencionar que o autor implicado, por mais que tente se ocultar através do narrador em 3ª e, principalmente, em 1ª pessoa, não alcança esse objetivo, pois embora se saiba que “a narrativa segrega a imagem implícita de um autor escondida nos bastidores e que não é nem o homem de todos os dias, nem o criador das obras passadas ou por vir”

(BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 110), este não deixa de aparecer através da fala do personagem, que “se exprime através da máscara da ficção” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 111).

Assim, a partir das perspectivas apresentadas de Booth e de Ricoeur, se levará em consideração a retórica de José de Alencar e Machado de Assis na narrativa, em que é perceptível o intuito de persuadir, ou conduzir, o leitor. Verificar-se-á até que ponto as narrativas desses autores estão de encontro com os pensamentos dos críticos mencionados.

PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO

Sabe-se que em *Lucíola* e *Dom Casmurro*, estamos diante de dois processos de rememoração. No primeiro caso, a rememoração é feita por meio da escrita de uma carta e, no segundo, através da produção de um livro. Analisando esse aspecto — o ato de recordar e de concretizar essa lembrança por meio da escrita —, temos um método semelhante nas obras de Alencar e Machado. Esses romances, contudo, ainda que apresentem pontos em comum, divergem na sua configuração final.

Abel Barros Baptista utiliza a interessante nomenclatura *pós-herói* referindo-se a este não mais como o personagem que atua, uma vez que a ação já aconteceu; o que se tem, portanto, não é mais o herói (atuante), mas um *pós-herói* que retorna ao passado, ao momento em que ação do que ele narra ocorreu, e a restaura em sua totalidade:

[...] Dom Casmurro não é Bento Santiago. Este é o herói que atua, aquele, o *pós-herói* que, completada a ação, a ela regressa para — pelo menos a partir de dado momento da composição do livro — a reconstruir em história dotada de unidade e completude. (BAPTISTA, 2005, p. 31).

Essa “fórmula” que se aplica a Bentinho, também podemos atribuí-la a Paulo, pois o herói Paulo que vivenciou momentos intensos com Lúcia, não é o mesmo que escreve a carta, o qual deseja contar a história do seu relacionamento de uma maneira uniforme.

Sendo um livro (*Dom Casmurro*) e uma carta (*Lucíola*), ambos passaram por semelhante processo. Tanto Bento quanto Paulo. O ato de escrever, de contar um evento de suas vidas, presume-se que, “[...] determinados fatos organizados em sistema, com um princípio, meio e fim de modo a formarem uma ação completa, com encadeamento necessário ou provável, retendo apenas o indispensável para a ação com vista a certo efeito” (BAPTISTA, 2005, p. 29).

O fato de ter uma visão global dos acontecimentos passados e estar narrando esses acontecimentos “com vista a certo efeito”, transmite-nos uma desconfiança, uma vez que tendo conhecimento de todo o ocorrido, o que se terá no livro ou na carta serão, apenas, eventos selecionados pelos narradores, pois

a história, ao contrário do que se presume quase sempre, não é um dado natural da vida nem da memória da vida, algo que de uma outra emanasse já formada e ademais única e completa: trata-se, sim, de produto que

reconfigura ambas segundo um modelo irredutível à memória, à vida e até à intenção de Dom Casmurro. (BAPTISTA, 2005, p. 29).⁷

A partir das “exigências” expostas de seleção e intenção dos narradores-personagens no momento em que concretiza sua recordação por meio de um discurso, torna-se difícil acreditar no que nos fala o narrador, porém, com *Lucíola*, nos sentimos mais seguros, uma vez que o narrador alencarino, Paulo, se aproxima, em partes, da definição de Ricoeur acerca do narrador *digno de confiança*.

Para o filósofo francês, esse tipo de narrador suprime a liberdade que o leitor tem de conceder outra interpretação, bem como tirar suas próprias conclusões, já que a todo o momento está conduzindo a leitura de uma maneira muito próxima, e essa exagerada proximidade acaba por envolver demasiadamente o leitor com os sentimentos, os julgamentos desse narrador dramatizado. Certo é, não se pode negar, que Paulo nutria um sentimento e um fascínio por Lúcia, porém, não se verifica nessa obra a proximidade de que nos fala Ricoeur. Isso é que torna *Lucíola* mais interessante, pois a obra, embora tenha um narrador em 1ª pessoa, não nos mostra a personagem Lúcia apenas pela perspectiva desse narrador, mas sob duas perspectivas, a saber: a do narrador Paulo que manifesta suas impressões acerca da protagonista; e da própria Lúcia, visto que a personagem tem voz e liberdade de expressão, ainda que Paulo seja seu porta-voz.

Deparamos, nessa obra, com inúmeros embates entre Lúcia e Paulo ou mesmo com outros personagens. Esse aspecto, próprio da tragédia, em que há tensão entre duas personalidades, concede uma vida a personagem a qual está sendo apenas contada, inclusive pelo fato de suas palavras serem muito próprias, estando, revestidas com seus pensamentos e princípios, os quais, em alguns momentos, entram em choque com o do narrador dramatizado, como se pode perceber na seguinte passagem:

— [...] Não sou senhora de viver a meu modo, desde que com isso não faço mal a ninguém? Se apareço é um escândalo; se fico no meu canto ainda se ocupam comigo.

— Que queres! Há certas vidas que não se pertencem, mas à sociedade onde existem. [...] O público, em troca do favor e admiração de que cerca seus ídolos, pede-lhes conta de todas as suas ações. Quer saber por que agora andas tão retirada; [...]. Supõe que eu te sacrifico aos meus ciúmes; e não me perdoa, porque não sou bastante rico para ter semelhantes caprichos.

— É isso que o incomoda! Meu Deus! Fique descansado: terei carro, aparecerei como dantes! Hoje mesmo!... Verá! [...].

⁷ Nesse caso, apesar da citação estar relacionada a Bento Santiago, também podemos relacioná-la a Paulo, no que diz respeito à reconfiguração a partir da lembrança, da vida e da intenção.

— Aonde vais? perguntei retendo-a.

— Vou mandar a cocheira ver o meu carro; escrever à Gudin que me faça uma dúzia de vestidos os mais ricos; dizer ao caixeiro do Wallerstein que me traga para escolher o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente! [...].

[...]

— Espera, Lúcia!

— Ainda não é o bastante? Que hei de fazer mais? disse com um gesto de cômico desespero. Ah! Mandarei arranjar de novo minha casa, e darei um baile! Que diz!

— Farás o que for do teu gosto!

— Do meu!...

— Goza da tua mocidade, é justo: tu podes e deves fazer; mas como só eu venho à tua casa e todo o mundo sabe que não sou milionário, compreendes que, se isto continuasse, suspeitariam, diriam mesmo, se já não disseram, que vivo à tua custa!

[...] Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. À custa da honra... é muito caro, Lúcia!

— Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. [...] Esqueci, que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; [...] enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola e um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 1977, p. 47-48).

Fica clara, nesse trecho, a autonomia que tem Lúcia, sua independência em relação a Paulo, de modo que, apesar dele (Paulo) conduzir a narrativa, estabelecemos nosso juízo de valor acerca de Lúcia por ela mesma e não por ele, pois a protagonista tem espaço para emitir suas opiniões e pensamentos de maneira que apreendemos o seu caráter. Contudo, seria mais coerente com a concepção de narrador *digno de confiança* de Ricoeur, se estabelecêssemos nosso conceito de Lúcia por meio de Paulo, uma vez que este tipo de narrador, “tão pronto a intervir e conduzir seu leitor pela mão” privando-o de ter uma “distância emocional com relação aos personagens e suas aventuras”, (RICOEUR, 2010, p. 278), nos proporcionaria, somente, o seu ponto de vista, a imagem que se tinha do outro (no caso Lúcia), uma vez que estaríamos envolvidos na sua história, nas suas emoções juntamente a ele. A maneira com que Alencar produziu esse narrador é bastante singular, pois, mesmo sendo a narrativa em 1ª pessoa, nos concede um distanciamento necessário para que o leitor chegue a uma conclusão própria, através do espaço que proporciona à personagem Lúcia, o que foge em partes do conceito de Ricoeur, como já foi mencionado, pois o leitor pode obter uma ideia de Lúcia diferente da que deseja Paulo. Ademais, tratando ainda do narrador *digno*

de confiança, sabemos a que ponto, a que final a história vai chegar, porém, se o leitor não tem o conhecimento dos finais que o romance romântico estabelece, poderia supor que Lúcia alcançaria sua redenção em vida, porém, o que pode frustrar o leitor, a protagonista logra se redimir com a morte, um final talvez não esperado.

Outro tipo de visão, o qual poderíamos aproximá-lo seria a visão “com”, de que nos fala Jean Pouillon. Nesse ponto de vista, os leitores são fixados no interior do narrador desde o princípio para acompanhar toda a narrativa. Essa perspectiva, porém, nos oferece uma espécie de imagem da personagem de que trata o narrador, uma vez que, postos no íntimo deste logo de início, a compreensão que temos da personagem de que se fala é somente o que nos permite perceber o narrado a partir de seu ponto de vista, assim que “ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele” (POUILLON, 1974, p. 58). Porém, partindo do fragmento da obra, percebemos que a obra de Alencar também foge da percepção de Pouillon, pois concluímos que não só Paulo apresenta Lúcia, passando apenas uma imagem que ele tem, mas ela mesma se mostra, como na ação, através do embate entre os protagonistas, e também por exteriorizar o que se passa no seu íntimo. E por que razão acreditamos em Paulo, uma vez que sabemos se tratar de uma carta em que conta suas recordações e, pressupomos, que esta é produzida a partir de escolhas que o narrador fez; ou seja, o que ele decidiu ou não colocar na carta, para nos remeter ao que ele desejava que pensássemos de Lúcia? Justamente por Paulo não ter o intuito de provar inocência ou culpa, nem mesmo se vitimar por conta das excentricidades de Lúcia, além de, como já afirmamos, o leitor ter a oportunidade de criar um juízo de valor independente do que diz o narrador dramatizado, através de seu diálogo com Lúcia, o que justifica a sua narrativa ser tão leve em comparação com a que é feita por Dom Casmurro, tão repleta de artifícios do narrador, que evita ao máximo conceder espaço para que Capitu se mostre, como faz a protagonista de *Lucíola*.

Comparemos o diálogo realizado por Lúcia e Paulo com o de Capitu e Bentinho:

- Não há que explicar – disse eu [Bentinho].
- Há tudo; não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Que ouve entre vocês?
- Não ouviu o que lhe disse?
- O quê? – perguntou ela como se ouvira mal.
- Que não é meu filho.

— Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga [...] diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

— Há coisas que não se dizem.

— Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo.

[...]

— Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peça-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

— A separação é coisa decidida. [...] Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou sem 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.

— Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

[...]

— Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (MACHADO, 2008, p. 1065).

Analisando o trecho posto em relevo de *Dom Casmurro*, único momento em que há tensão entre o casal, e relacionando-o ao de *Lucíola*, é perceptível a diferença quanto às falas de Lúcia e Capitu. As falas da personagem de Machado não nos imprimem nenhum sinal do seu caráter. As palavras têm uma espécie de vaguidão, são apenas pedidos para que Bentinho fale o motivo das lágrimas dele e do filho e, mesmo quando ele confessa esse motivo, ainda assim, não nos são transmitidos culpa, remorso, medo, nem mesmo uma grande indignação, pois Capitu insiste até certo ponto, depois se resigna. Desse modo, nós, leitores, ficamos sem recursos para julgar Capitolina.

No que se refere à concepção de Ricoeur, quanto à perspectiva do narrador *não digno de confiança*, verificamos que, até certo ponto, Dom Casmurro se enquadra nessa visão. O filósofo francês afirma que esse tipo de narrador concede ao leitor a oportunidade de imaginar, de interpretar e de refletir, podendo ter uma concepção diferente da sua (no caso, do narrador), contribuindo, com isso, para a formação de um leitor *desconfiado*. E assim ocorre com o leitor atento às palavras e à estrutura do romance repleta de digressão “[...] uma saída encontrada pelo narrador machadiano para não se ver importunado pelos questionamentos ou alguma desconfiança de um leitor mais avisado”, como nos diz Marcelo Peloggio. Porém, se temos um leitor desavisado, podemos afirmar que este será tentando a crer no que lhe diz Dom Casmurro, com todas as suas argumentações e eventos que inculcam Capitu.

A obra de Machado apresenta, ainda, uma característica que seria necessária para sustentar o pensamento de Ricoeur, que seria o aspecto do *distanciamento*. Para

que o leitor tivesse de fato a oportunidade de interpretar, criar seus próprios juízos acerca de uma obra, far-se-ia necessário certo distanciamento entre o narrador e o leitor, porém, o narrador machadiano, que seria o *não digno de confiança*, e que por essa razão deveria conceder esse espaço não o faz. Muito pelo contrário. Sentimo-nos muito perto de Dom Casmurro, como se ele estivesse diante de nossos olhos, contando sua vida e sendo — nós leitores — influenciados por um discurso carregado de vitimação, e de “provas”⁸, de modo que nos envolvemos com seus sentimentos, uma vez que, pela falta de distanciamento, dividimos com esse narrador uma esfera onde governa a “projeção de um subjetivismo implacável, desdobrado em reflexão, autobiografia, volição constante” (PELOGGIO, 2011, p. 5) e, logicamente, pela necessidade que demonstra ter de querer convencer o leitor de que realmente foi traído, pois convencendo a outrem, independente do que se convença seja algo positivo ou não para ele, reforça a certeza de que estava correto quanto às suas desconfianças e com isso se satisfaz. Assim, o leitor está sempre próximo do narrador dramatizado e, se for este um leitor desavisado, não se atentaria para as artimanhas daquele.

Pela razão exposta acima é que não se compreende John Gledson quando afirma que “Machado, em *Dom Casmurro*, não abre mão de alguns comentários ‘externos’ que se podem associar à terceira pessoa, onde há claramente uma presença que transcende à das próprias personagens” (GLEDSON, 1991, p. 21), pois esses comentários “externos” poderiam frustrar a intuito de persuasão do narrador, uma vez que se teria outro ponto de vista.

Trazendo, agora, o narrador Dom Casmurro para as concepções de Jean Pouillon, já sabendo que o tipo de visão “com” trata de como vemos o outro, “com” ou “a partir” do narrador, passando-nos uma espécie de imagem desse protagonista, o qual é visto, percebemos, assim, que, de fato, temos apenas uma existência em imagem de Capitu — a de mulher dissimulada, “com olhos de ressaca” —, pois, como já foi dito e se percebe claramente pela leitura do romance, a esposa de Bentinho não tem voz. E, aqui, temos mais um argumento para enfatizar nossa compreensão sobre a supremacia de Dom Casmurro em relação a Capitu, pois “quando um personagem é analisado, não se trata de uma análise impessoal: é uma análise efetuada pelo personagem central

⁸ Segundo John Gledson, Dom Casmurro sente a necessidade de se provar racionalmente o adultério cometido pela esposa. Por isso a narração em primeira pessoa sem testemunhas e sem falas e defesas de Capitu.

[Bentinho] que, por sua vez, se revela em idênticas proporções” (POUILLON, 1974, p. 58).

É nesse ponto, o de analisar o outro e, em consequência dessa análise, revelar-se, que Dom Casmurro pode ser descoberto pelo leitor atento. Descoberto não no sentido de saber a verdade acerca do adultério, mas no sentido de saber que sua narrativa está imbuída do intuito de persuadir o leitor com base apenas em impressões. Mas isso ainda não é o principal. Quem esteve atento à leitura de *Dom Casmurro* desde o início e a todo o momento, pode perceber que Bentinho, ainda criança, revelava-se ciumento e inseguro, o que já nos apresenta o seu caráter. Tal afirmação poderia nos levar a pensar que, se Bentinho, quando criança, já se mostrava ciumento e assim continuou a ser na sua vida adulta, Capitu, seguindo essa mesma linha de raciocínio, seria uma mulher dissimulada, igual quando menina.

Contudo, além de sabermos desses caracteres pelo narrador dramatizado, sabemos que Bentinho continua com essas características quando adulto por meio de suas atitudes e pensamentos às quais temos acesso, o que não ocorre com sua esposa. “Ciúmes do mar”, “a xícara de café”, “Otelo”, “segundo impulso”, são apenas alguns dos vários exemplos de capítulos que poderíamos citar como comprovadores, ou reveladores, do caráter e da mente um tanto doentia de Bento Santiago; dessa maneira, a assertiva de Pouillon sobre o ponto de vista do tipo “com” ser revelador de uma imagem do outro, e igualmente, ou até mais, do caráter do narrador, é coerente, pois é desse modo, através dessa fresta, que os leitores podem tirar uma conclusão divergente da que almeja a tão bem elaborada retórica de Dom Casmurro. Assim, se atento a esse indício que a obra concede, o que afirma Ricoeur acerca do narrador *não digno de confiança* se confirma, uma vez que o leitor terá interpretações distintas.

CONCLUSÃO

Ainda que tentem enquadrá-los firmemente em correntes literárias, ou em outras classificações, José de Alencar e Machado de Assis fogem a essas categorias por serem singulares. Por mais que o autor cearense tenha tido um projeto literário, não se deixou refrear pelo que ditavam esses estilos, uma vez que limitam a liberdade do autor. Por isso, são recorrentes aspectos de estéticas literárias anteriores ou posteriores à época em que vivia. Podemos atribuir esse pensamento, também, ao criador de *Quincas Borba*, que do mesmo modo desliza de rotulações, com seus romances intrigantes.

Talvez, pelo motivo colocado, a singularidade e a positiva desobediência a correntes literárias, e até mesmo por se tratar de texto literário, é que se complica o enquadramento em conceitos.

Utilizados como exemplos para realizar um diálogo entre a concepção de narrador *digno de confiança* e narrador *não digno de confiança*, de Ricoeur, *Lucíola* e *Dom Casmurro* nos remetem à pergunta: que recursos o autor deve empregar para que o leitor tenha credibilidade no que está sendo dito? Paulo e Dom Casmurro usam métodos semelhantes — são narradores-personagens —, logo, contaram a história de suas vidas. E por que confiar em Paulo e não é Bento Santiago? Ora, o primeiro, embora seja um narrador dramatizado, nos cede indícios para que acreditemos em suas palavras. Fala de Lúcia e para comprovar o que diz presta espaço a essa personagem para que ela se mostre e, assim, comprova o que ele (o narrador) afirma ser verdadeiro. Ademais, a visão “com”, que nos permite formar uma imagem de Lúcia e do mesmo modo ter um conhecimento de Paulo, não nos revela que ele seja alguém dominado por uma ideia fixa, a qual tem por base uma desconfiança.

Quanto a Dom Casmurro, o leitor distraído acaba por tornar-se aliado de Bento Santiago. O leitor atento, por outro lado, já inicia a leitura com desconfiança desse narrador. Primeiramente por este ser preso a uma ideia sem base fatural que o norteia; segundo, por suas afirmações e suspeitas não serem corroboradas pelas palavras, atitudes e caráter de Capitu, que desconhecemos. Assim, estamos diante de um narrador *digno de confiança* e outro *não digno de confiança* e que fogem a certas exigências desses conceitos de Ricoeur. O primeiro, o narrador-protagonista Paulo, para obedecer o ponto de vista *digno de confiança* não deveria dar tanto espaço a Lúcia para que ela se apresente, pois desse modo, temos duas apresentações: a de Paulo e a da própria Lúcia, proporcionando ao leitor mais de uma interpretação — e pelo que se entende desse tipo de narrador, ele suprime essa possibilidade de imaginar e refletir distintamente da pessoa que narra a história; quanto ao segundo, Dom Casmurro, *narrador não digno de confiança*, depende um pouco do leitor. Para que se efetive essa visão, faz-se necessário um leitor *desconfiado*, que duvide do que lhe está sendo dito, que perceba os “malabarismos narratoriais” (LISBOA, 2005, p. 174) para, assim, não ser persuadido por Bentinho, que deseja provar o adultério que, para ele, sua esposa cometera.

Dessa maneira, Alencar e Machado, para configurarem esses romances, escolheram métodos semelhantes: a rememoração, a concretização dessas lembranças

através da escrita — do primeiro, uma carta, do segundo, uma biografia —, e a utilização de narrador-protagonistas que apresentam, também, suas concepções acerca de duas mulheres — Lúcia e Capitu —, mas que encerram caminhos divergentes no que concerne aos narradores, pois ambos são guiados por intenções distintas: um tem a finalidade de apresentar, apenas, seu relacionamento com uma mulher excêntrica; o outro tem o objetivo de justificar seus atos e comprovar uma traição.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Lucíola**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- BAPTISTA, Abel Barros. Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles. In: **Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos**. Org. Juracy Assmann Saraiva. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MUIR, Edwain. **A estrutura do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.
- PELOGGIO, Marcelo. **Um problema de forma: o dogmatismo em Machado de Assis**. (Artigo apresentado nos encontros Moreira Campos da UFC, 2011).
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Cláudia Berliner. V. III. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- VASCONCELOS, Arlene Fernandes. **'A verdade dispensa a verossimilhança': o fato e a ficção no romance histórico *As minas de prata*, de José de Alencar**. 2011. 163f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2011.