

MODOS DE LER O *DOM CASMURRO*

Audemaro Taranto Goulart

Jason Manuel Carreiro

A perspectiva da metaliterariedade

O mundo da/na linguagem

Para muitos, há uma verdade incontestável: o mundo faz-se na linguagem. Isso significa que é a linguagem que cria a realidade, porque é ela que organiza o mundo através da nomeação. Nesse ponto, pode-se dizer que não importa muito discutir a quem cabe a precedência: ao mundo ou à linguagem. Importa dizer que sem a linguagem o mundo não existiria.

Essa importância que se atribui à linguagem não decorre de um preciosismo dos lingüistas ou dos filósofos que se ocuparam em estudá-la. Na verdade, a filosofia vem de há muito refletindo sobre a questão, pelo simples fato de que sempre interessou ao homem o seu estar no mundo, e isso implica ler o mundo e, por essa via, compreendê-lo. Essa compreensão do mundo passa pelas implicações decorrentes do que se supõe serem as verdades que organizam a totalidade da existência do sujeito e de sua situação na vida. Por essa razão, seria produtivo discutir, inicialmente, o que representa a linguagem na compreensão do que seja o mundo e do que seja fazermos parte dele como sujeitos cognoscitivos.

Ora, já há muito, a filosofia vem pondo em questão as verdades tidas como irrefrangíveis. Dito de outra forma, é irrecusável a idéia de que o logocentrismo presente na metafísica ocidental já não ocupa mais o lugar central no pensamento e na condução dos princípios filosóficos e culturais da modernidade. Essa desconfiança com relação às verdades inabaláveis parte de uma premissa singular: estar no mundo, ser no mundo, ler o mundo e/ou compreender o mundo é algo muito problemático. Schopenhauer (2000), por exemplo, abalou crenças quando fez a distinção entre o mundo numênico, ou seja, o mundo tal como ele é em si mesmo, e o mundo fenomênico, tal como ele aparece para o sujeito. Essa distinção explicita claramente o princípio de que a visão do mundo nada mais é que uma representação, visto que, no limite, o mundo é aquilo que aparece para o sujeito cognoscitivo. Desse modo, o sujeito faz a representação do mundo, impondo sobre ele traços que indicam determinados

princípios como o tempo, o espaço e a causalidade. Além do mais, Schopenhauer destaca que a representação se faz a partir de uma realidade subjacente, que ele denomina *vontade* cósmica. Esse idealismo schopenhaueriano acaba conformando-se à doutrina do solipsismo, teoria que afirma nada haver além do pensamento individual, razão por que tudo o que se percebe é apenas uma projeção interior do sujeito.

De todo modo, é exatamente essa idéia de representação – que Schopenhauer (2000) privilegia em detrimento da noção de consciência – que deve ser examinada como um princípio que se aproxima da noção de representação lingüística.

A representação pela linguagem é condição essencial para pensar o mundo, haja vista que, hoje, é pacífica a convicção entre todos os que lidam com a lingüística e com a filosofia da linguagem de que somos todos seres de linguagem e de que o mundo, como se disse, só ganha sua existência na medida em que é nomeado e representado pelo signo lingüístico (ou pela palavra, como se diz comumente). Essa colocação encontra amplo respaldo na filosofia e aqui citamos Nietzsche (2005, p. 276), que, ao falar do perspectivismo, afirma: “Até onde vai o caráter perspectivista da existência? Tem ela ainda um outro caráter qualquer? Uma existência sem interpretação, sem ‘sentido’ não se torna precisamente ‘absurda’? Aliás, toda existência não é uma existência interpretante?”. Não há dificuldade em ver, na afirmação do filósofo, a dimensão da linguagem, na medida em que ele condiciona a realidade da existência a uma interpretação, e é exatamente esse aspecto, um mecanismo específico da linguagem, que atribui ou dá sentido à existência. Por isso é que Nietzsche afirma com tanta incisão que *toda* existência é uma “existência interpretante”.

Dissemos, há pouco, que somos todos seres de linguagem. Esse postulado deve-se à convicção de que é a linguagem, ou as formas de nossa linguagem, como diz P. M. Hacker (2000, p. 16), “que moldam nossa natureza, dão forma ao nosso pensamento, preenchem nossa vida”. E, se somos tais seres, a primeira postura que devemos nos impor é, no mínimo, desconfiar do que estamos fazendo com/na linguagem e, sobretudo, precisamos saber confrontar a representação do mundo que vemos com a representação daquele que outros vêem, pois, afinal, estamos todos aportados em mundos fenomênicos (para usar a expressão schopenhaueriana). Por isso mesmo é que não foram poucos os que desconfiaram da linguagem. Mauthner (1998), por exemplo, acha que a linguagem é e sempre foi incapaz de descrever a realidade, razão por que ao sujeito só restaria refugiar-se no silêncio místico.

Foi a influência de Mauthner que levou outro filósofo, Wittgenstein, a propor a morte da linguagem, a partir da constatação de que ela só é capaz de dar conta dos fatos mas nunca das essências que ultrapassam a dimensão dos fenômenos observáveis. Daí a distinção que o

filósofo fez entre o *dizer* e o *mostrar*. O primeiro termo diz respeito aos fatos da realidade concreta, enquanto o último ultrapassa as leis fenomênicas, situando-se no mundo transcendental. Ainda assim, diz Wittgenstein, a crítica da linguagem deve conduzir ao *tentar dizer*, ou seja, dar conta daquilo que apenas se *mostra*. E é exatamente a dificuldade dessa tarefa que conduz o filósofo ao raciocínio de que o propósito da filosofia seria lutar contra o enfeitiçamento de nosso entendimento pela nossa linguagem, pois só assim seria possível à filosofia chegar ao esclarecimento do sentido (cf. HACKER, 2000).

Entretanto, é preciso lembrar que a linguagem mesma se ocupa de voltar-se sobre si, na expectativa de fazer-se mais transparente. É quando nasce a sua função metalingüística. Cabe, pois, examiná-la na vertente do texto literário.

A representação lingüística da obra literária: metalinguagem e metaliterariedade

Foi o lingüista russo Roman Jakobson quem formalizou a perspectiva da metalinguagem, na medida em que – pode-se dizer – rearranjou a análise que Karl Bühler fez do ato de comunicação. Para o psicólogo alemão, o ato de comunicar pressupõe três instâncias: o conteúdo de que se fala, o emissor e o destinatário, caracterizando a conhecida afirmação de que alguém fala a alguém de alguma coisa. Jakobson concorda com as referidas instâncias como integrantes do processo de comunicação mas insere nelas um acréscimo, caracterizado por três outros aspectos: o código lingüístico, a mensagem composta e a conexão psicofisiológica. Assim, as funções de Bühler são rebatizadas por Jakobson, que vai chamá-las de referencial, expressiva e conativa, às quais se somam outras três funções: a metalingüística, a poética e a fática.

Para se pensar numa instância correlativa, denominada metaliterária, pode-se raciocinar nos seguintes termos. É pacífica a idéia de que o signo lingüístico substitui o referente, o elemento do real que, transformado em linguagem, passa a existir. Essa operação é que instaura a própria realidade, uma vez que as coisas só ganham vida na medida em que são nomeadas, ou seja, na medida em que ganham o status do signo, o que equivale a dizer quando são substituídas pela linguagem.

Essa dimensão da linguagem pode ser chamada de instância primeira. É na sua seqüência que se deve falar do texto literário, uma vez que este se caracterizará como uma instância segunda pelo fato de que estará construindo com a linguagem uma nova realidade ou, talvez fosse melhor dizê-lo, estará reconstruindo uma realidade, valendo-se dos referentes que foram construídos pela linguagem. Tais referentes seriam as instâncias do espaço (o

cenário onde se desenvolverão os fatos), as personagens (os seres que atuarão nesse cenário), o tempo (os instantes dos acontecimentos).

Têm-se, aí, então, os ingredientes que fundamentam a narrativa literária. Nesse ponto, pode-se dizer que, de certa forma, toda narrativa literária volta-se sobre si mesma, na medida em que está falando de um processo de reconstrução da realidade, através da utilização da linguagem, e, nesse instante, estará se olhando como esse processo, atenta aos seus desdobramentos. Essa inferência baseia-se naquela afirmação de Jakobson (1973, p. 400), para quem “a maior parte dos enunciados têm, implícita ou explicitamente, uma referência ao seu próprio código”. Quer dizer, na medida em que a narrativa literária se coloca como um código (reconstrutor da realidade) que mira um outro código (construtor da realidade), pode-se afirmar a conexão com a fala jakobsoniana de um enunciado estar se referindo, implícita ou explicitamente, ao seu próprio código. Assim, se o texto literário é a criação de um mundo próprio, com seus atores (personagens) num determinado lugar e num determinado tempo, e sendo ele uma criação que se descola de um mundo outro, de onde nasce (afinal ele não pode sair do nada), vai-se verificar que todo o seu dinamismo concentra-se ali, naquele universo de papel que o abriga e que lhe dá vida. A metaliterariedade será, então, o movimento que esse mundo realizará, voltando-se sobre si mesmo, no propósito de falar de sua gênese.

Veja-se, então, de que modo esse mirar-se-a-si-mesmo pode ser entrevisto pelo leitor:

- a) Metaliterariedade explícita – quando a narrativa se refere de modo explícito à sua própria criação. Pode-se dizer que as vísceras da narrativa estão à mostra. Alguns exemplos ilustrativos são os romances *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa, assim como os contos “O edifício” e “Marina, a intangível”, de Murilo Rubião.
- b) Metaliterariedade implícita – quando a narrativa se refere de modo, digamos, metafórico aos seus processos criativos. Nesse caso, é preciso que o leitor tenha a competência para enxergar os inter-relacionamentos que se processam no nível do enunciado. Citamos, como exemplo, o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1992), e o poema “Os bens e o sangue”, de Carlos Drummond de Andrade.

Dom Casmurro: a narrativa fala de si mesma

Tomemos, então, a narrativa de *Dom Casmurro* (ASSIS, 1992), na presunção de que a metaliterariedade implícita – sem dúvida mais sutil – possa ficar clara.

Sempre defendemos o princípio de que os traços identificadores da gênese de uma obra ficam impressos nela mesma. São inúmeras as passagens teóricas que podem vir em abono dessa afirmação. Se tomamos, por exemplo, o desconstrucionismo de Derrida, vemos que ele se apóia num princípio que compreende a busca de marcas que se fazem presentes no texto. Assim, para Derrida, desconstruir é uma “operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto” (cf. SANTIAGO, 1976, p. 17).

Não é por outro motivo que Derrida, ao trabalhar a desconstrução de um texto, pense nos traços que existem nele. Tais traços tanto podem aparecer como algo residualmente presente para a observação quanto podem configurar-se nos próprios signos lingüísticos. O importante dessa noção é que os traços caracterizam-se como alguma coisa que está presente para o sujeito, marcados, entretanto, na função de sua ausência. Isso significa que os traços devem ser tomados como um processo, de vez que é através de sua posição dinâmica que se promove a operação de desconstrução do texto. Dessa forma, a análise do material lingüístico precisa considerar os referentes conscientemente pretendidos pelo autor, para submetê-los a um processo de desestruturação, de forma que possam emergir desse material os subtextos que serão investigados, a fim de que a autenticidade referencial oculta no texto assim como seu conteúdo inconsciente torne-se visível.

Em outros termos, pode-se dizer que, para Derrida, a operação de leitura deve considerar o texto no seu interior – o que ele diz –, para, em seguida, lê-lo de fora, examinando o que ele recalcou ou dissimulou, isto é, suas metáforas. Esse conteúdo inconsciente – o que foi reprimido, os significados que não puderam ser expressos conscientemente – é que se determina como algo referencialmente autêntico e é composto, em boa parte, de material ideológico.

É com esses cuidados que queremos convidar o leitor a ler *Dom Casmurro*, ou seja, queremos lembrar que é preciso estar atento a tudo quanto pareça estranho ou diferente na narrativa. Aqui, precisamos fazer uma observação importante: como se viu na seção anterior, na maioria das vezes, o estranho é decorrência de investimentos de elementos inconscientes, mas também pode ser uma estratégia do próprio autor. No caso de Machado de Assis, é bem provável que o estranho em seus textos seja, predominantemente, resultado de suas “bruxarias”.

Iniciemos, pois, com algumas considerações introdutórias.

Começa-se a leitura e lá vem o primeiro capítulo, “Do título”, em que o narrador explica o título do livro, a partir da alcunha – Dom Casmurro – que lhe puseram.

Depois vem o capítulo II, “Do livro”, em que se revelam as intenções do narrador na composição da história: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1992, p. 810).

No capítulo III, “A denúncia”, tem início a história propriamente dita, e é quando Bentinho percebe a preocupação do agregado, José Dias, em lembrar a sua mãe, D. Glória, a necessidade de metê-lo, o quanto antes, no seminário.

No capítulo IV, “Um dever amaríssimo”, a história mal tem seqüência, uma vez que José Dias dá apenas alguns passos para o interior da casa, ocupando-se o resto do capítulo com a grotesca descrição da personagem.

O capítulo V, “O agregado”, identifica José Dias, explicando-lhe a origem.

O capítulo VI, “Tio Cosme”, e o VII, “Dona Glória”, apresentam e identificam o tio e a mãe de Bentinho. Com eles, o desenvolvimento dos acontecimentos da história continua suspenso.

O estranho começa a se desenhar no capítulo VIII, “É tempo”. Nele, o narrador ameaça retomar a narração, tal como se pode ver:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo. (ASSIS, 1992, p. 817).

Aí se têm coisas muito interessantes: veja-se que o narrador secciona o tempo, desprezando, de certa forma, tudo que acontecera antes daquela tarde de novembro, para reconhecer que, verdadeiramente, ali estava o princípio de sua vida. A infância, portanto, fora algo que apenas preparara o cenário para o que viria depois, na adolescência, o que está bem de acordo com aquela proposta de “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”. Aparentemente, o narrador faz uma promessa que não se cumpre, pois havia dito que era “tempo de tornar àquela tarde de novembro” (p. 817), o que, de fato, parece não acontecer, posto que a história não continua nem nesse capítulo nem no seguinte, que é o capítulo IX.

Mas, como havíamos alertado, é bom não nos deixarmos envolver pelas artimanhas do narrador; basta refletir um pouco para se concluir que, realmente, a narração é retomada, mas de uma forma inesperada, pois o que ele de fato faz é contar a história, só que operando uma síntese drástica. Assim, pode-se dizer que os acontecimentos estão todos concentrados no capítulo IX, onde, em poucas páginas, de forma resumida, ele ata as duas pontas da vida.

Essas deduções estão respaldadas no próprio capítulo em questão (ASSIS, 1992, p. 817). Senão, vejamos: “Agora é que eu ia começar a minha ópera”, é o que diz o narrador. Essa afirmação significativa faz-se seguir de outra não menos importante: “A vida é uma ópera”. Ora, o que temos aí? Pode-se dizer que: 1) começava, ali, a narração da vida de Bentinho (isto é, a sua ópera); 2) começava ali a narração do livro (lembre-se que “*opera*”, no latim, é “obra”); portanto, ali tinha início *Dom Casmurro*. É de se notar, ainda, uma outra afirmação instigante: a de que a definição de que “a vida é uma ópera”, dada por um tenor italiano, era tão convincente que fez o narrador acreditar nela. Afinal, deduzimos que o narrador se diz convicto da história que vai contar, da obra que vai reproduzir (essa sua convicção tem todo o feitio de quem já começa a querer sugerir ao leitor a veracidade do que vai contar).

Assim, chega o capítulo IX, onde está a definição prometida, e, com ele, atinge-se o completo estranhamento, conforme se poderá ver pelo seu exame.

A planta baixa de Dom Casmurro na forma da metaliterariedade

É importante que retenhamos a informação dada pelo narrador de que a “vida é uma ópera” e de que tal vida (definição) é dada em “só um capítulo” (ASSIS, 1992, p. 817). É isso que nos permite dizer que, se a *opera* é a obra, devemos concluir que a vida (de Bentinho) e a obra (*Dom Casmurro*) estão sintetizadas nesse capítulo IX.

Surge, então, a figura do tenor italiano, Marcolini, que vai dar a definição prometida. E ele o faz, de modo significativo:

– A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 1992, p. 817).

É dessa forma que o tenor Marcolini abre a explicação de que “a vida é uma ópera”. A história, propriamente dita, virá logo em seguida, mas o pequeno trecho traz algumas afirmações muito importantes, ao dizer que se travam uma luta entre o tenor e o barítono pelo

soprano e outra entre o soprano e o contralto pelo tenor, tudo em presença do baixo e dos comprimários. A estranheza dessas afirmações é que nos faz debruçar sobre elas. Observemos, então, o que representam tais figuras na ópera:

- a) tenor – a mais aguda das vozes masculinas, a voz mais alta;
- b) barítono – tom de voz masculina de registro médio, entre o tenor e o baixo;
- c) baixo – a mais grave das vozes masculinas;
- d) soprano – a voz feminina mais aguda;
- e) contralto – a voz feminina mais grave, entre o tenor e o meio-soprano;
- f) comprimário – cantor ou dançarino que, na ópera, não faz papel de destaque, mas secundário.

É nesse passo que nos damos conta de que as coincidências dessas figuras com personagens de *Dom Casmurro* são muito encaixadas para serem fortuitas. Assim, não podemos deixar de considerar que o tenor, a voz mais aguda da ópera (e aqui voltamos a lembrar que *ópera* é a **vida** [de Bentinho] e, simultaneamente, a **obra** que se está escrevendo), emblema a figura masculina mais destacada pelo narrador, que é Escobar. Por outro lado, o barítono, com sua voz de registro médio, coloca-se entre a importância do tenor e a gravidade do baixo. Ousamos dizer que aí temos nada menos que dois Bentinhos. Um, representado pelo tenor, é a personagem, sujeito do enunciado, e o outro, caracterizado pelo baixo, é o narrador. Lembre-se que o baixo é a voz masculina mais grave, aquela que tem uma função precisa, ou seja, caracteriza-se o baixo como a voz que se faz notar num conjunto de vozes simultâneas que se desenvolvem independentemente dentro da mesma tonalidade. Essa função contrapontística sugere a presença organizadora do narrador, aquele que faz ressoar sua voz em meio à das personagens.

Para esclarecer essa indicação de ver Bentinho como personagem – o barítono – e narrador – o baixo –, evocaríamos as considerações que Todorov faz a propósito das “visões da narrativa”. Para o autor,

O personagem-narrador não é, pois, uma personagem como as outras; [...] No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais “si próprio”. O narrador é inominável: se quisermos dar-lhe um nome, ele nos permite o nome, mas não se encontra por detrás dele: refugia-se eternamente no anonimato. O narrador do livro é tão fugidivo quanto não importa que sujeito da enunciação, o qual, por definição, não pode ser representado. Em “ele corre”, há “ele”, sujeito do enunciado, e “eu”, sujeito da enunciação. Em “eu corro”, *um sujeito da enunciação enunciada* se intercala entre os dois, tomando a cada um uma parte de seu conteúdo precedente, mas sem fazê-los desaparecer inteiramente: não faz mais que imergi-los. Pois o “ele” e o “eu” existem sempre: o “eu” que corre não é o mesmo que enuncia. “Eu” não reduz dois a um, mas de dois faz três. (TODOROV, 1970, p. 47).

Dentro da linha de raciocínio que vimos desenvolvendo, não nos parece difícil caracterizar Capitu como o soprano (afinal, quem senão ela poderia ser vista como a voz feminina mais aguda) e Sancha, a mulher de Escobar, como o contralto, a voz feminina que se coloca entre o tenor e o meio-soprano. Se considerarmos que tenor e barítono lutam pelo soprano e que soprano e contralto lutam pelo tenor, veremos como aí vão emergir as figuras de Escobar, Bentinho, Capitu e Sancha. E, para completar, vai-se ver que tal disputa se dá ante o baixo e os comprimários. O baixo, como dissemos, caracteriza o narrador, e os comprimários são revelados nas figuras de segundo plano que assistem a tudo: José Dias, Dona Glória, tio Cosme e prima Justina.¹

Algo mais pode ser acrescentado às considerações feitas para mostrar a importância das personagens. Veja-se que as figuras de proa na questão do adultério aparecem duas vezes, contra apenas uma aparição das que nada teriam a ver com o fato. Assim, “o **tenor** e o barítono lutam pelo **soprano** [...] quando não são o **soprano** e o contralto que lutam pelo **tenor**” (ASSIS, 1992, p. 817, grifo nosso).

Desse modo, na figuração idealizada pelo tenor Marcolini, está desenhado o quadro essencial do enredo de *Dom Casmurro*, ou seja, é a narrativa voltando-se sobre si mesma, num caracterizado quadro de metaliterariedade. Que não se pense, entretanto, que essa formulação funcione para comprovar o adultério de Capitu. A continuação da leitura do capítulo vai revelar outros elementos que, num outro nível, vêm confirmar a dimensão metaliterária presente em *Dom Casmurro*, num jogo de ambigüidades que relativiza as convicções quanto à culpa da personagem.

Não dispondo do espaço necessário para complementar esse segundo nível da leitura do capítulo, convidamos o leitor a fazê-lo, a partir das sugestões que colocamos e de outras que a “ópera” vai explicitar ao longo de sua extensão.

A perspectiva da filosofia

Tomar a filosofia como instrumento para orientar a leitura de um texto ficcional supõe um conhecimento prévio das possibilidades de reflexão que o exercício filosófico permite. Demasiadas vezes, considera-se o caráter reflexivo da obra como uma espécie de “incursão filosófica” do narrador, ou até mesmo do próprio autor, que utilizaria, então, o narrador como um pretexto para a sua reflexão. Num primeiro momento, afirmar que qualquer ato de reflexão corresponda a “fazer filosofia” parece-nos um modo equivocado de tratar a filosofia, que

¹ Lembre-se de que há capítulos específicos para todos esses comprimários: capítulos IV e V para José Dias, capítulo VI para tio Cosme, capítulo VII para Dona Glória e capítulo XXI para prima Justina.

possui suas particularidades, como, por exemplo, a antiga busca pela totalidade das coisas ser dada como uma explicação puramente racional dessa totalidade, a busca desinteressada da verdade por si mesma etc.² Também parece-nos um modo equivocado de tratar o próprio texto literário, pois nem toda reflexão conduz, necessariamente, a uma atitude estritamente filosófica.

Dáí elimina-se de imediato qualquer possibilidade de afirmar que Machado de Assis tenha sido um filósofo – título que, ao que parece, ele jamais chamou para si em seus escritos. Mas é indubitável a quantidade de elementos filosóficos presentes em sua obra. Os críticos tendem a afirmar que essa constante presença de elementos que dialogam com a filosofia, na obra de Machado, vem das leituras filosóficas que o autor fez, e que ele reconhece, algumas vezes, citando os autores que apreciava abertamente em cartas e crônicas, ou fazendo referências a eles em seus romances, contos, poemas e peças teatrais. As principais referências filosóficas feitas por Machado dizem respeito a Schopenhauer,³ Montaigne e Pascal.

Porém, estabelecer conexões estritas entre os dados biográficos de um dado autor e aquilo que seu texto expressa pode ser perigoso. Afinal, o autor deixa de ter controle sobre o texto – as chaves interpretativas pertencem aos leitores.

Delimitados, então, os possíveis perigos a serem evitados – especialmente a tentativa de sobrepor a filosofia à literatura, ou vice-versa – passamos a considerar, de modo sucinto, algumas possibilidades de trazer à tona discussões de cunho filosófico em sala de aula a partir do texto literário, destacando, entretanto, que esse exercício filosófico é apenas mais um dentre tantos outros exercícios possíveis.

Em capítulo de sua principal obra – *O mundo como vontade e representação* –, intitulado “Metafísica do amor”, Schopenhauer (2000) propõe uma origem biológica para o adultério. Investigando o amor, o filósofo resolve pesquisar então o que poderia levar homens e mulheres ao adultério. Ao passo que o homem pode engravidar mais de cem mulheres no período de um ano, diz o filósofo, uma mulher, mesmo tendo se relacionado sexualmente com cem homens, pode dar à luz somente **uma** vez dentro do mesmo período de tempo. Assim, Schopenhauer postula que, dadas tais condições, o homem está sempre em busca de mais mulheres, e a mulher, em busca de um só homem, que seja capaz de proteger sua prole. A conclusão do pensador é que “a fidelidade conjugal é artificial para o homem, para a mulher,

² Ressaltamos que destacamos aqui apenas as pretensões clássicas da filosofia, sem considerar as perspectivas contemporâneas que, no fundo, culminam por manter essas pretensões trazidas à tona desde a antiguidade, diferenciando-se somente no que tange ao método da investigação.

³ Vale conferir, a título de ilustração, a crônica intitulada “O autor de si mesmo” (ASSIS, 1997), originalmente publicado em 16 de junho de 1895, na *Gazeta de Notícias*, onde o narrador da crônica faz chacota da “filosofia da vontade”, de Schopenhauer.

natural” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 22-23), ou seja, em termos objetivos e subjetivos, devido às conseqüências, o adultério feminino é muito mais imperdoável que o do homem.

Ora, por mais datadas que sejam essas postulações de Schopenhauer (2000), elas podem culminar num agradável debate acerca do doentio ciúme que Bentinho sente por Capitu (ou até mesmo do suposto ciúme que ele sente por Escobar, como apontam algumas tendências contemporâneas).⁴ Evidentemente, um debate acerca do ciúme pode (e deve) se desdobrar em outros temas afins, que são filosóficos e, portanto, inerentes a tudo que é da ordem do humano, demasiado humano. Como exemplo, podemos desdobrar uma reflexão acerca do que é o amor (e se era ou não amor, afinal, o que sentia Bentinho), se o amor se diferencia da paixão, se a fidelidade é uma instituição cultural ou não etc. São temas atuais, mas que jamais se fecham, e parece que a arte, desde os primórdios, procurou contemplá-los.

Um outro tema filosófico recorrente nos estudos machadianos é o ceticismo. Maia Neto (1994) considera Dom Casmurro um narrador cético e desenvolve a tese de que o ceticismo aparece como uma “visão do mundo” na totalidade da ficção machadiana. Segundo Maia Neto, o narrador, Dom Casmurro, atinge a segunda fase do ceticismo clássico de Pirro: a *aphasia*, ou seja, a impossibilidade de fazer afirmações concretas no que se refere tanto à sua angústia amorosa quanto à figura enigmática da própria Capitu. Esse tema também pode “servir” como ponto de partida de uma interessante discussão filosófica em sala de aula. Deve-se ter, porém, a consciência de que essas questões jamais se fecham nem devem ter qualquer pretensão de encerrar em si uma análise do texto literário.

Outros temas filosóficos aparecem (algumas vezes de modo explícito, outras vezes, nem tanto) não somente em *Dom Casmurro* mas também em outras obras de Machado de Assis, especialmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Afinal, numa obra que dialoga de maneira tão farta com o melhor da tradição literária universal, soem aparecer temas como, por exemplo, o pessimismo (Schopenhauer), a inexorabilidade do destino, da morte (o *amor fati* nietzschiano?), a tragicidade da condição humana, a arte como modo de afirmação da vida etc.

Em suma, bastaria apenas que o estudante, desde sua formação básica, tivesse contemplado em seus estudos, junto com os demais saberes, o ensino da filosofia. Assim, o olhar filosófico seria exercitado pelo estudante, de modo a se estabelecer como uma “chave” de leitura possível, e, aliado aos demais motes interpretativos (lingüísticos, ligações

⁴ Para maiores detalhes, confira o já famoso artigo de Millôr Fernandes (2005) publicado em *Veja*, no dia 26 de janeiro de 2005, disponível também no sítio “Dubito ergo sum” (<<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo35.htm>>), editado por Gustavo Bernardo Krause.

intertextuais, diálogos com a música e a pintura etc.), possibilitar-lhe-ia, através dessas conexões, criar, então, suas próprias “chaves” de leitura. Somente assim o texto poderá ser apreendido: por prazer e não, como uma obrigação. O trabalho do professor em sala deve ter por objetivo final gerar um movimento entre o leitor (estudante) e o texto, de modo que o aluno perceba que o texto faz parte dele, assim como ele faz parte também do texto. O resultado desse movimento? Talvez a inserção de um pouco mais de senso crítico na leitura do mundo que o estudante faz.

Referências

ASSIS, J. M. Machado de. Dom Casmurro. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 1, p. 809-944.

ASSIS, J. M. Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 1, p.512-639

ASSIS, J. M. Machado de. O autor de si mesmo. In: ASSIS, J. M. Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 3.

FERNANDES, Millôr. O outro lado de Dom Casmurro. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (Ed.). *Dubito ergo sum: caderno de literatura e filosofia*. [S.l.: s.n.], 2005. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo35.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2006.

HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: sobre a natureza humana*. São Paulo: Ed. UESP, 2000.

JAKOBSON, Roman. Linguagem e ação. In: TODOROV, T. e DUCROT, O. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973

MAIA NETO, José Raimundo. *Machado de Assis, the Brazilian pyrrhonian*. Lafayette: Purdue University Press, 1994.

MAUTHNER, F. In: GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário de Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 21

NIETZSCHE, F. Gaia ciência, V, parágrafo 374. In: LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. Petrópolis: Vozes, 2005.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica do amor. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.