



NARRATIVAS EM PRIMEIRA PESSOA: UM ESTUDO COMPARATIVO DE *DOM*
CASMURRO, *SÃO BERNARDO* E *A HORA DA ESTRELA*.

ALUNA: MARIA MANUELLA BESSA KURY

ORIENTADOR: PROF. DR. ALEXANDRE PILATI

Brasília
2017

a minha mãe, mulher que me deu coragem para eu seguir meu sonho de estudar literatura a fundo;

à Polén, à Taigra e ao Rennan, que me acompanharam em quase todo o processo de escrita;

Resumo: Esta monografia se fundamenta em estudos das narrativas em primeira pessoa nas obras *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *A Hora da estrela*. Será proposta a hipótese de que as narrativas em primeira pessoa abrem muito mais espaço para as interpretações e valores do leitor do que uma narrativa cujo narrador é onisciente. Para tanto, serão investigadas as diferenças entre autor e narrador, as relações que os narradores masculinos dos respectivos livros estabelecem com seu momento histórico e com as personagens femininas presentes nos livros. Trata-se ainda de um trabalho diacrônico, que estuda essas relações em diferentes momentos da literatura brasileira.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Narrativas. Primeira-pessoa.

SUMÁRIO

-INTRODUÇÃO.....	p.5
-CAPÍTULO 1 - <i>DOM CASMURRO</i>	p. 11
1.1- Bento Santiago, um narrador não confiável.....	p.11
1.2- O narrador e sua época.....	p.14
1.3- Capitu.....	p. 15
-CAPÍTULO 2- <i>SÃO BERNARDO</i>.....	p.20
2.1- Paulo Honório, um narrador em derrocada.....	p.20
2.2- O narrador e sua época.....	p.24
2.3- Madalena.....	p.25
CAPÍTULO 3 - <i>A HORA DA ESTRELA</i>	
3.1- Rodrigo S.M., um narrador de matéria impossível.....	p. 29
3.2- O narrador e sua época.....	p. 32
3.3- Macabéa.....	p. 34
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.36
REFERÊNCIAS.....	p.38

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar o narrador em 1º pessoa, refletindo sobre algumas de suas peculiaridades origens e as implicações de sua utilização em algumas obras da literatura brasileira. A ideia principal, portanto, é promover uma reflexão sobre a voz narrativa, que me parece abrir mais espaço para as interpretações do leitor, assim como para as possibilidades de apreensão de uma narrativa. São três os romances que compõem o corpus trabalho: *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *A hora da estrela*. Como base teórica geral serão usadas as perspectivas de Franco Moretti e Catherine Gallagher sobre o romance. Para trabalhar *Dom Casmurro* serão usadas a teoria de Helen Caldwell e as críticas de Alfredo Bosi, Roberto Schwarz e Jonh Gledson; para pensar em *São Bernardo*, serão usados os trabalhos de Ana Paula Pacheco e João Luiz Lafetá e para pensar em *A Hora da estrela*, os trabalhos de Regina Delcastagné e Hermenegildo, juntamente com as teorias de Georg Lukács.

Dom Casmurro, escrito por Machado de Assis, foi publicado pela primeira vez em 1900 e é um das obras mais importantes para o realismo brasileiro. A trama gira em torno de Bento Santiago, o qual, na velhice, decide contar a história de sua vida. Capitu, sua amiga de infância, que se torna posteriormente sua esposa, é um dos pontos principais da trama. Ela e Bento vivem juntos uma vida pacífica, até o momento em que os ciúmes deste se tornam tão fortes que o fazem acreditar que a esposa o traiu com seu melhor amigo, Escobar. É uma história de amor, desconfiança, ciúmes e uma traição que fica suspensa no ar, cuja existência Bento, narrador em primeira pessoa do romance, procura convencer o leitor. *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, por sua vez foi publicado em 1934 e é tido como um grande representante da segunda fase do Modernismo brasileiro. Nele, assim como em *Dom Casmurro*, Paulo Honório decide contar a história de sua vida passada num momento de derrocada pessoal e financeira. No entanto, diferentemente de Santiago, Paulo Honório não tem uma origem abastada, ele nasce na miséria, sem nem ao menos conhecer seu pai e sua mãe, e, a custo de muito esforço e degradação, ele se torna um rico fazendeiro. Em meio a esse contexto, surge Madalena, uma professora com ideais bastante diferentes dos seus, com a qual ele termina se casando. Não se fala em amor entre os dois, mas sim de interesses que convergem para um casamento, que é marcado pela posse que o narrador sente em

relação a Madalena. Já em *A hora da estrela*, publicado em 1977, Clarice Lispector dá vida a Rodrigo S.M., narrador personagem que, em um misto entre inventar e reproduzir, conta ao leitor a história de Macabéa, jovem nordestina que vai viver no Rio de Janeiro. Rodrigo e Macabéa sequer chegam a ter um contato direto, mas ele, que tem uma posição social muito privilegiada em relação a ela, se sente impelido a entrar em sua vida e revelá-la.

A escolha desses livros decorre do fato de cada um ser representante de um momento diferente da literatura brasileira (respectivamente: realismo, modernismo e literatura contemporânea), sendo todos escritos em primeira pessoa. O ponto em comum principal entre os três são as narrativas de homens, que desejam controlar ou direcionar a interpretação de certos fatos de uma vida comum, em que a presença feminina é crucial. No entanto, como já dito, as mulheres são sempre vistas apenas por meio do olhar masculino. E essa característica estética/política vale a pena sublinhar. Nas três obras, evidencia-se o modo exoperante das relações de poder no Brasil, que, nesse caso, mostram o silenciamento das mulheres, através da construção de narrativas trágicas íntimas. Não há dúvida que os três narradores se mostram, em maior ou menor grau, autoritários enquanto personagens representativos da sociedade brasileira. No caso de Bento, o narrador toma posse da história e não dá direito de defesa a Capitu; no caso de Paulo Honório, trata-se de uma narrativa de arrependimento de alguém que usa da violência para impor medo a Madalena; no caso de Rodrigo S.M., a narrativa se constitui através de um ponto de vista que mescla certo fascínio a certa depreciação preconceituosa, às vezes muito sutil, da personagem Macabéa.

Os narradores são autoritários enquanto personagens, já que Bento, por exemplo, não dá o direito de defesa a Capitu, Paulo Honório destrata Madalena, juntamente com todos os seus subordinados, e Rodrigo S.M. toma a voz de Macabéa e a desumaniza. Apesar disso, as obras que esses narradores compõem não o são, isso porque elas, por serem em primeira pessoa, estruturalmente se auto declaram subjetivas. O uso da primeira pessoa, nesse sentido, seria algo crítico do autoritarismo. As narrativas, através deste expediente formal, expõem o autoritarismo para poder melhor fraturá-lo criticamente. Apesar de Bento, Paulo Honório e Rodrigo nos apresentarem uma versão muito parcial da realidade (fato que no caso de Paulo Honório e Rodrigo até chega a ser problematizado), em todas elas é dada a chance ao leitor de duvidar de cada versão,

problematizando as condicionantes estéticas e sociais que os levam a construir a narrativa através desta forma de discurso.

Franco Moretti (2009), no artigo “O século sério” mostra que o romance do século XIX é uma forma intermediária entre a tragédia e a comédia, apresentando duas características principais: a de ser sério e a de abordar o cotidiano. O romance passa a ser sério porque ele adquire um ritmo novo e tranquilo, sem que qualquer manifestação fantástica ou extraordinária fosse esperada. Dessa forma, opta-se pela abordagem da vida cotidiana, a qual passa a se fazer presente como forma de racionalizar o romance, para torná-lo compatível com a necessária regularidade da vida burguesa.

Nesse momento, como afirma Moretti, há uma opção narrativa muito forte pelo discurso indireto livre, que aproxima a voz do narrador e o personagem. Dessa forma, o ponto de vista individual e subjetivo do personagem passa a ser evidenciado, pois o narrador se infiltra em seus pensamentos, anseios e sentimentos. O discurso indireto livre seria um tipo de 3º pessoa que deixa de lado uma concepção didática do romance (em que sobrevaleria uma mensagem ética, unívoca e explícita no romance do que o autor queria transmitir). Nesse sentido, o discurso indireto livre pode ser considerado um primeiro passo de uma mudança narrativa que, nas últimas instâncias, culmina na narração em primeira pessoa absoluta. Nas duas formas abre-se espaço na narrativa para o subjetivismo dos personagens. A diferença é que, no caso do romance em primeira pessoa, a perspectiva subjetiva se concentra em um único personagem, o narrador, enquanto que no discurso indireto livre as perspectivas subjetivas de todos os personagens do romance podem ser apresentadas. No caso de *A Hora da estrela*, apesar de a narrativa ser preponderantemente em primeira pessoa, em alguns momentos, principalmente nas partes em que Macabéa é evidenciada a narrativa passa a ser em discurso indireto livre. Nesses momentos, Rodrigo passa a ter total controle por toda a vida de Macabéa, atribuindo-lhe sentimentos, sensações e apropriando-se de sua vida.

No entanto, se pensarmos também na possibilidade de se dar espaço ao subjetivismo do leitor (o qual pode ser percebido por meio de suas interpretações), podemos perceber que o romance em primeira pessoa abre mais espaço que a narrativa o discurso indireto livre. Isso acontece porque no discurso indireto livre, a voz narrativa domina e mostra uma interpretação específica da história, enquanto nas narrativas em primeira pessoa as interpretações vão sendo construídas pelo próprio leitor, que pode

preencher ou não as lacunas deixadas pelo narrador por meio de suas próprias percepções do mundo.

Apesar de Moretti reconhecer que o discurso indireto livre é uma forma mais flexível e eficaz de se narrar, ele nos mostra que esse discurso pode também dissimular e disseminar ainda mais a voz dominante do narrador, o que pode representar uma entropia para o romance, no sentido de estabilizá-lo a uma única visão: a do narrador, que, nesse caso, na maior parte das vezes, coincide-se com a do próprio autor da obra. Isso acontece porque o narrador que se infiltra em tudo e em todos. Dessa forma, o leitor não poderia duvidar desse narrador e deveria aceitar os fatos tais como lhe são apresentados, pois este determinaria praticamente todos os aspectos do livro, como uma espécie de deus onisciente.

Partindo desses pressupostos, sugiro, a partir da leitura dos romances aqui reunidos, que a narração em primeira pessoa seja uma forma menos autoritária e mais realista de se compor um romance. Isso não significa, como já foi falado, que um personagem que narra em primeira pessoa não possa ser autoritário. Porém, mesmo quando esse é o caso, há a possibilidade de o leitor duvidar e discordar dele, o que gera estruturalmente para a obra mais de uma verdade viável. Dialeticamente, é a própria parcialidade exacerbada que sugere ao leitor uma liberdade maior de interpretação crítica do material narrado. Estamos diante de uma parcialidade explicitada pela forma literária da primeira pessoa, que parece desestabilizar a segurança de verdade do conteúdo do relato.

Dom Casmurro e *São Bernardo*, mais do que *A Hora da Estrela*, compõem-se majoritariamente em relação à vida privada de seus personagens narradores Bento Santiago e Paulo Honório. São narrativas que se estabelecem dentro dos limites do verossímil, já que seus narradores contam apenas sobre suas próprias vidas, sem extrapolar seus próprios espaços e suas condições sociais privilegiadas. Eles não podem saber de tudo em relação aos outros personagens, pois não são oniscientes. Apesar de os diálogos serem pontos em que as outras personagens dos romances ganham voz ativa, podendo se mostrar sem o olhar do outro, há ainda a possibilidade da dúvida mesmo nesses casos, pois podemos assumir que até os diálogos são um recorte feito por um narrador, estando sujeitos a alterações involuntárias ou voluntárias dos fatos e esquecimentos. Tanto Bento Santiago quanto Paulo Honório narram o passado a partir

de um momento presente, em que se encontram sozinhos e em certa medida melancólicos.

A Hora da Estrela é um caso a parte em relação a esses dois outros romances justamente porque o narrador extrapola seus limites e narra Macabéa de forma onisciente, tonando explícita a ficção, o que não ocorrem em *Dom Casmurro* e *São Bernardo*. Poderíamos interpretar que essa opção caricata pela onisciência é uma declaração de que Rodrigo não pode alcançar Macabéa e assim realiza um gesto literário de apropriação de sua vida e de seu destino. Por isso, ele ultrapassaria os limites do verossímil para chegar à nordestina que em muito difere dele. Sua prepotência para com a moça fica clara desde o princípio, e, em seu movimento voluntário ou involuntário de se sobrepor com forte carga literária a ela, não me parece estranho que ele se coloque como onisciente, opção por meio da qual se estabelece um autoritarismo estrutural na obra que revela, por sua vez, uma relação de classe expressiva das contradições sociais brasileiras.

No romance há histórias plausíveis, porém ficcionais. Se a personagem fosse completamente real, a realidade impor-lhe-ia seus limites, e, assim, não se poderia ter familiarização nem intimidade com ela. Catherine Gallagher (2009) mostra que, nas narrativas em terceira pessoa, a ficção se torna evidente quando o narrador entra na subjetividade e na consciência das personagens. Já nas narrativas em primeira pessoa, a ficcionalidade se revela por meio de técnicas que mostram as diferenças entre narrador e autor. Os personagens, assim como na vida, são impenetráveis para esse narrador, o que lhe gera emoções melancólicas. A maior parte das narrativas em primeira pessoa são plausíveis, como *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, pois respeitam os limites impostos pela própria realidade, em que um indivíduo não consegue entrar na vida de outro de forma onisciente.

Para a autora, todas as personagens são, paradoxalmente, acabadas e incompletas. Acabadas, pois são delimitadas por meio de um texto finito. Mas incompletas, por serem feitas com lacunas que abrem o texto para inúmeros significados. Eu penso que essas lacunas, apesar de inevitavelmente sempre estarem presentes, se tornam mais abertas e arejadas com o narrador em primeira pessoa, especialmente nos casos aqui analisados. O narrador onisciente, ao contrário deste, é capaz de levantar muitas lacunas, pois penetra indiscriminadamente em quantos

personagens lhe convier, e tudo que é dito por ele passa a constituir na obra como fato. O narrador em primeira pessoa é, nesse sentido, muito mais plausível e realístico, ele só é capaz de levantar algumas colunas e mesmo as levantadas são fundadas em impressões, sentimentos e subjetivismos, podendo ruir a qualquer momento, pela observação da narrativa. Muitas vezes, a narrativa com o passar do tempo ganha novas interpretações justamente por permitir que se desconfie do narrador, como o que vemos com *Dom Casmurro*. Até os anos 60, Bento Santiago, por exemplo, era tido como “bom moço” na literatura brasileira e só após o trabalho de Hellen Caldwell (1960) começamos a perceber suas inconsistências. E só então se cogitou que Capitu poderia, muito plausivelmente, ser inocente e ainda mais: vítima de Bento Santiago, um marido desequilibrado e possessivo.

O narrador em primeira pessoa implica necessariamente uma escolha de perspectiva, compondo a narrativa por meio de um olhar que estruturalmente se coloca como parcial. Essa parcialidade, contudo, pode ser declarada ou não pelo narrador. No caso de *Dom Casmurro*, Bento, talvez por não se autoquestionar ao longo da narrativa, coloca-se como detentor da verdade, fazendo com que o próprio(a) leitor(a) se esqueça de que sua visão também é apenas uma parcela da realidade, e não uma verdade. Já Paulo Honório narra com constante autoquestionamento, compartilhando com o leitor, por vezes, incertezas sobre a ordem e o conteúdo de um determinado fato, o que comunica e relembra o leitor, a todo o tempo, sobre sua parcialidade. Rodrigo, de “A Hora da Estrela” também se autoquestiona e faz quem lê lembrar sempre de sua impossibilidade circunstancial de entender Macabéa; no entanto, ele extrapola sua posição e passa a narrar como ser onisciente, como se conhecesse desejos, medos e pensamentos da moça. Dessa forma, este trabalho se propõe discutir as questões sobre autor e narrador, enquanto criadores de elementos fundamentais para a composição de narrativas que abrem espaço para as percepções e interpretações do leitor, e ainda sobre as mulheres, que apesar de só aparecerem pelo olhar dos narradores masculinos, terminam sendo um ponto crucial para que o caráter desses narradores seja revelado.

Serão apresentados a seguir três capítulos, nos quais serão, em cada um de forma separada, tratados os livros *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *A Hora da Estrela*, respectivamente. Em cada capítulo serão abordados os narradores, suas formas narrativas, as diferenças que estabelecem com seus autores, suas relações com as épocas nas quais estão inseridos e por último

CAPÍTULO 1 - *DOM CASMURRO*

Neste capítulo observaremos a narrativa de Bento Santiago, um narrador que muito tempo foi tido como mocinho na literatura brasileira, mas que a partir do trabalho de Ellen Caldwell passou a ser visto de forma muito diferente. Assim, tentaremos mostrar como se deu a construção de uma narrativa cujo narrador, mesmo se mostrando obsessivo, ciumento e delirante, conseguiu ser extremamente convincente, a ponto de fazer toda uma época acreditar na traição de Capitu. Mostraremos que mesmo com um narrador autoritário, a história traz brechas e espaços para uma nova percepção do leitor, que só viria a ser descoberta muitos anos depois pode vir a ser muito diferente da versão que o narrador quer transmitir. Assim, esse capítulo se subdivide na apresentação de Bento Santiago, das diferenças que este estabelece com o autor Machado de Assis, de seu momento histórico e de sua relação conflituosa com Capitu.

1.1- Bento Santiago, um narrador não confiável.

Bento é parte autora de um processo (apesar de não se revelar como tal) cujo juiz é o próprio leitor. Assim, mesmo que indiretamente, ele assume sua parcialidade. Como advogado, no caso de si mesmo, ele distorce fatos e oculta tudo que poderia inocentar Capitu. Desse modo, tudo que é narrado por ele em primeira pessoa é passível de dúvida e questionamentos.

Hellen Caldwell (2008) faz uma profunda análise das obras de Machado a fim de investigar a estrutura de apenas uma: *Dom Casmurro*. Como a autora demonstra, Machado, além de manter sua vida privada a parte de suas obras, para não intervir em suas interpretações, ele, em diversas obras, nos avisa para lermos com cuidado. Como suas obras são artisticamente integradas, é possível inferir um significado de um todo.

Caldwell, em o *Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, retoma o livro "Ressureição", que foi escrito 28 anos antes de *Dom Casmurro* e que, para, ela contém o germen deste. Em "Ressureição", no entanto, a narração é em terceira pessoa, e por isso termina evidenciando uma mensagem muito clara a ser passada por Machado. Felix, o protagonista, diferentemente de Bento, é julgado, a todo momento, pelo narrador, que podemos inferir que é o próprio Machado de Assis. Por isso, fazendo-se uma analogia, é possível perceber o que o autor acha de condutas Bento, que, de certa forma se

assemelham muito com as de Félix: os dois personagens, levados pela desconfiança, se colocam em uma vida miserável e de relações reificadas.

Machado de Assis escreveu *Dom Casmurro* de forma muito diferente que escreveu *Ressureição*. Neste, podemos inferir, que sua voz e opiniões, enquanto autor, coincidem-se com a do narrador, dominando o livro e a própria leitura que o leitor irá fazer sobre os personagens, incluindo Félix. Em *Dom Casmurro*, ao contrário, ao dar voz a Bento, Machado abre as possibilidades de percepção em relação ao personagem, tanto que até hoje se discute se Capitu o traiu ou não. Dessa forma, podemos perceber que estruturalmente a narrativa, sozinha, não determina seus personagens, os quais vão ganhando corpo apenas por meio das conexões feitas pelo leitor.

O interesse de Santiago em publicar sua história, tem a ver com interesse de defesa de sua narrativa. Santiago é advogado e como tal se utiliza de diversos termos jurídicos e molda a história de forma a convencer o leitor da culpa de Capitu. Logo no início, ele revela as razões pelas quais escreve o livro: por causa do peso da idade e para exorcizar fantasmas.

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...” (ASSIS, Machado, 2002, p. 15)

Ele não diz quais seriam esses fantasmas, mas indiretamente diz que estavam voltando para atordoar seu assassino, o que pode ser inferido pela referência que faz a uma passagem de Fausto. Caldwell (2008) acredita que os fantasmas de Bentinho e Capitu estariam voltando para atordoar seu assassino: Santiago. É muito forte a separação que a autora faz entre "Bento" e "Santiago". Bento seria o menino que ainda adorava Capitu e que não deixava que o ciúme lhe tomasse por inteiro. Já Santiago seria o homem voraz e Casmurro, que cria hipóteses improváveis e as toma como certas; é o homem cujas ações, em últimas consequências, "matam" o próprio Bento, Capitu e também Ezequiel.

As interpretações equivocadas e os raciocínios truncados e parciais se tornam pistas e sintomas de um narrador, revelando muito sobre ele. De acordo com Schwarz (1997, p. 12) "Machado inventa situações narrativas, ou narradores postos em situação: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de inserção, a

parcialidade ativa do próprio fabulista". Além disso, para Schwarz (1997), o fato de Machado adotar um narrador unilateral mostra o espírito inovador do escritor, o qual entendera que na representação há um elemento de vontade ou interesse (muitas vezes ocultos). Assim, essas diferenças que separam Bento Santiago e Machado de Assis evidenciariam a ficção do livro, de acordo com Catherine Gallagher. Machado em *Ressureição* mostra as mazelas da desconfiança de forma direta. Dessa forma, as interpretações do narrador também são as suas; em *Dom Casmurro*, ao dar a voz ao personagem que sente a desconfiança, Machado transfere as interpretações dos fatos para o leitor, sendo que suas opiniões, muito provavelmente, diferem-se muito das de Bento.

Se por um lado temos um Bento homem, cristão, bacharel, culto, abastado, refinado e que mantém muitos sob sua tutela, por outro temos um Bento vacilante, inseguro, imaginativo, prepotente e de julgamentos duvidosos. Por muito tempo, os primeiros predicados ocultaram os segundos, fazendo com que o leitor não percebesse os indícios escondidos na trama de que Bento não era totalmente confiável. Quando as segundas características se revelaram, a partir do trabalho de Helen Cadwell, o livro passou a ter nova dimensão.

Bosi (2003) se opõe à crítica machadiana, defendida entre outros por Helen Cadwell, Silviano Santiago e John Gledson, a qual entende que em *Dom Casmurro* há uma completa dissociação entre narrador e autor. Para Bosi, Machado teria construído um Bentinho vulnerável, indeciso, cuja narrativa, provavelmente não foi em sua totalidade forjada por Machado.

Para Bosi (2003) seriam possíveis personagens na obra machadiana com nobreza de caráter. Segundo ele, isso seria possível pois supor uma negação de todo e qualquer valor e comportamento humano, seria supor que uma moral "extra-humana" estaria sendo defendida, o que não parece ser o proposto por Machado de Assis. Ele não prega nem dogmatiza coisa alguma, o que faz é relativizar o que "vulgarmente aparece sob veste de bem ou de mal, de verdadeiro ou de falso" (p. 43). "Ser nobre", antes de tudo, não dependeria de uma classe social, mas de qualidades íntimas, éticas e raras. Esse tipo de personagem, segundo o crítico, é mais frequente, de forma explícita, nos romances da 1ª geração de Machado, como Helena e Iaiá Garcia, que são em terceira pessoa. Um romance como *Dom Casmurro* apresenta os fatos a partir da moral do narrador, por ser

em primeira pessoa. Dessa forma, Bento aponta “ética” e “nobreza” onde o leitor atento poderá perceber ou entender o total contrário. Nesse sentido, podemos perceber mais uma vez que o leitor, em certa medida, ganha liberdade, pois pode questionar e discordar dos valores apresentados, e descobrir no implícito da primeira pessoa (com todas as suas particularidades de tom, de escolhas do que narrar e do que deixar de narrar, de interpretação de eventos, de referências e intertextos) novas verdades.

John Gledson (1986), em *Machado de Assis: Ficção e História*, acredita que pelo fato de o narrador de Dom Casmurro não ser olímpico nem onisciente, ele é limitado ou delimitado pela própria sociedade que descreve. Nesse caso, se o leitor se identifica com ele, também passa a ficar limitado, deixando de entender o que Machado torna estruturalmente acessível a quem lê. Se o leitor permanecer no sentido proposto por esse narrador seria mais objeto do que sujeito.

1.2- O narrador e sua época

Como mostra Gledson (1986), a superfície do Dom Casmurro não teria muito sobre grandes questões históricas, pois o próprio Machado escolheu escrever o livro por meio de um personagem para o qual pouco importam essas questões. O ano de 1871, em que se passa o romance, é um ano que evidencia muito as ambiguidades do Brasil. O Brasil permanecia escravocrata e conservador; uma das únicas mudanças que ocorreu nesse período foi, a nem de longe revolucionária, Lei do Ventre Livre. E apesar de Bento não se interessar por nenhuma dessas questões sociais e históricas, seu discurso revela muito do patriarcalismo, conservadorismo e paternalismo do país.

Dom Casmurro, para Gledson (1986), alcança a loucura e o conservadorismo mental de Bento, que pode, para muitos, passar como natural. Bento seria como um fracasso fantasiado de sucesso. As causas e resultados deste fracasso estão presentes em todos os romances da maturidade de Machado, constituindo uma lição de História do Brasil: um rígido sistema de classes, baseado na escravidão, que produz uma classe dominante incestuosa, incapaz de renovação procedente dos escalões inferiores e incapaz de beneficiar a nação em conjunto.

Por exemplo, os excelentes recursos intelectuais vinculado a Bento Santiago não representam uma contribuição a mais para a civilização do país, e sim, ousadamente, a cobertura cultural da opressão de classe. Longe de ser a solução, o refinamento intelectual da elite passa a ser uma face- com aspectos e também negativos- da configuração

social que o romance saudosamente relembra, ou desencantadamente põe a nu. (GLEDSON, 1986, p. 77)

Gledson sustenta a teoria de que Machado de Assis estava plenamente consciente das verdades históricas que determinam suas tramas. Para ele, Machado tinha o objetivo de com suas obras evidenciar relações trágicas em que a oligarquia, com um poder absoluto masculino preponderante, gerando dependentes, cria relações assimétricas.

1.3- Capitu

Santiago tem, como sua primeira testemunha contra Capitu, José Dias, que desde a infância dos dois já falava sobre a dissimulação da menina. Santiago narra com a certeza de que Capitu teve, desde sempre, o intuito de lhe enganar; para ele, a pequena Capitu já tinha em si uma motivação para mentiras. O que fundamenta essa crença é o ciúmes desenfreado e a desconfiança:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias 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” (ASSIS, p. 38)

Caldwell (2008) faz uma importante observação das opiniões de Machado, as quais estão explicitadas em sua crítica de Primo Basílio: para o autor, um bom romance deveria apresentar o conflito de naturezas em contraste. Por essa razão, Luísa é para Machado uma personagem morta, incapaz de provocar reações no leitor; ela traiu sem a ânsia de uma paixão, sem culpa, sem sinais de sentimentos nem remorsos. Caldwell cria a teoria de que Santiago narra para que o leitor acredite que Capitu é uma Luísa; no entanto, se assim o fosse, ela teria tido uma vida muito diferente da de reclusão e recolhimento que teve na Suíça. Quem teve uma vida de excessos, por outro lado, foi Santiago, que passou se relacionar com inúmeras prostitutas. Bento associa Capitu a Satanás e se acha o próprio Cristo. Mas Santiago não crê, ele desconfia de tudo e todos e não tem esperanças para o futuro. Capitu, no entanto, é seu completo oposto: ela não parece se ressentir com as atitudes de Santiago e confia em sua devoção e em seu amor para reverter os ciúmes do marido. Ela é obrigada a se exilar, mas mesmo assim cria o filho fazendo-o acreditar que seu pai é uma pessoa boa e digna.

Uma possível prova tangível da suposta traição é a semelhança entre Escobar e Ezequiel. Esse fato se apresentaria como o "lenço de Desdêmona", fazendo-se uma analogia com Otelo. No entanto, a noção da semelhança se mostra relativa e aparece sob diferentes facetas no livro. Tanto Dona Glória quanto José Dias demonstram perceber uma semelhança entre Bento e Ezequiel. Há também a semelhança entre Ezequiel e a filha de Sancha e Escobar (que Santiago logo percebe como mais um indício da traição da esposa, mas que poderia ser explicado também pela semelhança entre Capitu e a mãe de Sancha). Essa última, assim como uma apresentada por Capitu sobre o olhar de Ezequiel, que teria algo de Escobar e também de um amigo de Pádua, são semelhanças acidentais. Santiago rejeita essa hipótese e quer convencer o leitor de que os filhos sempre se parecem com seus pais. Ele mesmo não parece com o seu, como fica claro no livro, mas quer convencer o leitor de que a semelhança entre Escobar e Ezequiel é uma prova da traição. Ademais, ele ignora o fato de que essa semelhança poderia muito bem ser explicada pela mania de Ezequiel de imitar as pessoas.

Para Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, a densidade de Capitu surge da ênfase que o narrador dá a seus instintos por meio de imagens e metáforas. Capitu, diferentemente de Macabéia e Madalena, almeja, consciente ou inconscientemente, pertencer à sociedade conservadora. Ela deseja se casar com Bento, mas a felicidade conjugal não lhe parece suficiente se estiver longe dos olhos da sociedade. Bosi (2003) não enxerga em suas características e configurações exemplos de modernidade, pois “os fins colimados, os valores que norteiam as suas expressões e os seus silêncios, são, como se depreendem do vetor narrativo, a sobrevivência e, mais ainda, a ascensão dentro das expectativas do mesmo sistema” (p. 23). Assim, a partir do matrimônio e do patrimônio, ela parece querer alcançar, antes de tudo, uma posição e um status. Capitu, inclusive, dá a Bento a noção desse sistema, que invariavelmente o beneficiará. É interessante perceber que mesmo quando o casamento se desfaz e Capitu vai para a Europa, o status se mantém, fazendo a manutenção das aparências. Bento faz viagens periódicas até lá, apesar de nem ao menos encontrá-la.

Bento, quando pensa na possibilidade do adultério, não a afasta. Há, ao contrário, um movimento de acolhimento dessa ideia, para qual ele encontra respaldo em cada ação ou inação de Capitu, em cada palavra dita ou não dita e em cada lembrança do passado. Ele associa todos os fatos de sua vida chegando a conclusão de que Capitu sempre havia sido dissimulada e calculista.

Não houve, durante muito tempo, saída para Capitu, pois o narrador, que a condenou sem nem ao menos se autoquestionar, levou também o público a crer em sua versão da história. Talvez por sua posição social, talvez por sua maneira de narrar, o leitor, durante muito tempo, deixou de perceber o aspecto ciumento, vacilante e passional da narrativa de Bento, que por muito tempo foi tido como personagem íntegro e confiável.

As referências a Otelo são constantes em *Dom Casmurro*. Uma das mais reveladoras é a cena em que Santiago, logo após assistir a peça de Otelo, pensa que se Otelo havia matado Desdêmona, que era inocente, faria muito pior com Capitu, que para ele era culpada. No entanto, em nenhum momento lhe ocorre que Capitu poderia ser inocente, assim como Desdêmona, e que ele, assim como Otelo, padecia pelo seu próprio erro de julgamento. Dessa forma, faz-se uma potente alusão à peça shakeaspeariana, como muito bem percebeu Caldwell. Bento age como Otelo e a princípio desconfia do amor de Capitu pelas insinuações de José Dias, que age momentaneamente como Iago, em um capítulo, de *Dom Casmurro*, que sugestivamente leva o nome de “Uma ponta de Iago”. No seguinte trecho Bento, logo após voltar do seminário, havia acabado de perguntar como estava Capitu:

A pergunta era imprudente, na ocasião em que eu cuidava de transferir o embarque. Equivalia a confessar que o motivo principal ou único da minha repulsa ao seminário era Capitu, e fazer crer improvável a viagem. Compreendi isto depois que falei; quis emendar-me, mas nem soube como, nem ele me deu tempo.

— Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela... (ASSIS, 2002, p. 93-94)

Porém, como Caldwell conclui, em José Dias encontra-se apenas a ponta de Iago, pois o restante está no próprio Bento.

Nós já vimos que José Dias não passa de um Iago interrompido e, no capítulo citado [Uma ponta de Iago], ele parece totalmente desatento ao efeito de seu comentário. É Santiago quem repete o infeliz comentário a si mesmo, que o analisa, dá-lhe forma visual, o aumenta, teve especulações. Em suma, é Santiago quem exerce o papel de Iago para si mesmo, se envolvendo num transe ou delírio semelhante ao de Otelo ao ser instigado por Iago. (CALDWELL, 1960, p. 168-169)

Assim, a partir de Caldwell, Capitu deixa de ser a cigana dissimulada que engana o marido e passa a ser a esposa forte, devota e fiel que padece devido aos delírios de Bento. Capitu, assim como Desdêmona, morre amando o homem que destruiu sua vida. A narrativa passa a ser percebida então com vários detalhes simbólicos, que por muito tempo passaram despercebidos e que têm força na obra para criar uma outra versão dos fatos. Essa mudança de percepção na história só foi possível por conta do espaço que é deixado na narrativa para as interpretações do leitor. É natural que em um país machista e marcado por assimetrias, como o Brasil, por muito tempo a versão de Bento não tenha sido questionada. No entanto, com as brechas deixadas por uma narrativa passional em primeira pessoa, pôde-se se formar uma hipótese muito consistente de que na verdade Capitu não o traiu. O romance, por ser narrado por Bento, protagonista da história que conta, assume-se como apenas uma representação de um recorte da realidade, e não como uma representação da totalidade da realidade (como frequentemente acontece nos romances de narradores oniscientes). Tal fato é, essencialmente, um fator que contribuiu para que uma nova percepção da obra pudesse ser criada ou percebida.

Dessa forma, mesmo que uns defendam uma dissociação total de Machado e Bento, como Hellen Caldwell e John Gledson, e que outros entendam que ocorre apenas uma dissociação parcial entre os dois, como Bosi, é inegável, partindo-se de qualquer uma das duas hipóteses, que, ao ler a obra, o leitor irá se deparar com mais de uma interpretação possível da história. O fato de essa obra ter sido lida por muito tempo (até o trabalho de Caldwell) de maneira uniforme, segundo a qual Bento era tido como mocinho traído e Capitu como a esposa infiel, revela o poder de convencimento da fala daqueles que detém privilégios na sociedade. Pelo trabalho de Caldwell, passamos a perceber que a narração de Bento não é totalmente confiável e que há a possibilidade de seu engano.

Assim, por meio de um narrador que só se revela autoritário nos anos 60, Machado consegue formular uma obra que abre muitas possibilidades interpretativas ao leitor sagaz e que se atém aos detalhes. É significativo o fato de só a partir dos anos 60 a dúvida sobre a veracidade dos fatos narrados por Bento ser levantada, revelando em muito o conservadorismo do Brasil. Além disso, mostra que, enquanto narrador, Bento exerce uma posição autoritária e autocentrada em sua narrativa, já que ele não se autoquestiona nem tenta perceber a perspectiva dos demais personagens. Por isso, ele

conseguiu, por muito tempo, convencer o leitor de sua versão e, por consequente, da suposta culpa de Capitu. Dessa forma, ele encontrou respaldo para sua crueldade e para sua culpa, que não é diretamente comunicada ao leitor, mas que pode ser muito tranquilamente percebida nas entrelinhas de seu texto. Bento não se arrepende de nada, pois ele acredita ou quer fazer com que o leitor acredite que suas ações, como o quase assassinato do filho e o exílio ao qual submeteu Capitu, são justificadas pela suposta traição da mulher. A partir disso, já pode-se perceber que Bento é um homem e um narrador problemático e de atitudes levianas, e que, mesmo que tal traição houvesse ocorrido, Capitu ainda seria vítima de um marido autoritário e abusivo.

CAPÍTULO 2 - SÃO BERNARDO

Neste Capítulo abordaremos a narrativa de vida de Paulo Honório, um narrador que por se autoquestionar e por reconhecer os próprios erros, se mostra menos autoritário que Bento. Temos com Paulo Honório uma narrativa de derrocada, que relaciona com os dilemas de um Brasil pré-capitalista. Nesse contexto, Paulo Honório se havia se mostrado extremamente ambicioso e cruel, o que veio a lhe tornar solitário e amargo. Temos mais uma vez uma figura feminina como contraponto desse narrador: Madalena, que irá se opor as atitudes de marido. Assim, nesse capítulo serão apresentados Paulo Honório, as diferenças que ele estabelece com Graciliano Ramos, sua relação com seu momento histórico e com sua esposa Madalena.

2.1- Paulo Honório, um narrador em derrocada

Paulo Honório, diferentemente de Bento, não tenta defender sua versão da história. Ele narra os fatos de sua vida num tom de melancolia, reconhecendo, ao final, seus erros. Apesar disso, ele não enxerga a possibilidade de ter feito tudo diferente. Há uma espécie de reconhecimento da própria culpa e infelicidade, o que torna Paulo Honório muito diferente de Santiago. Enquanto este se vê como vítima, fato que o leva a narrar sem qualquer autoquestionamento, aquele se vê como culpado, o que o leva a narrar com mais percepção de seus erros e crueldades.

Paulo Honório não tinha família, foi criado pela boa vontade de Dona Margarida (uma doceira pobre) e seu Ribeiro. Trabalhou informalmente, ficou quatro anos na prisão e virou até mercenário. Levou consigo a lição de Pereira, o agiota que enriqueceu às custas do padecimento de outros. Segundo Peixoto (2010), a formação social violenta da personagem começa como socialmente vencedora. Paulo Honório empresta dinheiro a Padilha em troca da hipoteca de São Bernardo, em uma atitude premeditadamente calculada, pois ele sabia que Padilha não conseguiria pagar, e é o que de fato acontece. Aos poucos, ele vai expandindo sua propriedade de forma fraudulenta e criminoso. Mata Mendonça por causa de uma cerca, invade a terra do vizinho paralítico e de outros enquanto estão estudando fora. Diversifica a produção da fazenda, faz inúmeros empréstimos e uma infinidade de negócios. Faz uma até escola, mas apenas para conseguir favores do governador.

A voz de Graciliano Ramos não se identifica com a de Paulo Honório. A diferença de caráter entre autor e narrador é clara e muito mais evidente do que em *Dom Casmurro*, romance no qual, não fica diretamente claro, principalmente para o leitor desatento, se Machado aprecia ou não as atitudes de Santiago, pois a forma como este narra torna possível a interpretação do que ele é “bom moço” e uma vítima de Capitu. No caso de Paulo Honório, essa interpretação é totalmente impossibilitada, ainda mais pela visão que ele, enquanto narrador, próprio tem de si, e que é explícita na obra. Graciliano não parece aprovar Paulo Honório nem Paulo Honório parece aprovar a si mesmo. O autor condena seu narrador protagonista a deparar-se ao final consigo mesmo, num processo de autoconsciência que alcança seu ápice na percepção da própria bestificação: a transformação em lobisomen.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. A vela está quase a extinguir-se. Julgo que delirei e sonhei com cheios e uma figura de lobisomem. (RAMOS, 1978, p. 170-171)

Luiz Lafetá (1946) utiliza o conceito de Norman Friedman de cena e sumário narrativo, dois tipos de formas narrativas amplamente recorrentes em São Bernardo. A primeira consiste em uma narração de um acontecimento em si, com detalhes concretos dentro de um contexto específico de tempo e lugar. Ela pode ser percebida nos diálogos, por exemplo. Já o sumário narrativo é a amostra generalizada de uma série de eventos que aconteceram em um longo período de tempo e em uma grande variedade de lugares. Essa organização pode ser atribuída ao próprio Graciliano, o qual confere ao seu protagonista diferentes modos narrativos para cada momento da obra. Até os momentos decisivos da história, que acontecem após a chegada de Madalena, a narrativa é muito mais acelerada, prevalecendo-se assim, o sumário narrativo até a metade da obra.

De acordo com Bakhtin (1997), é a inteligência do autor que organiza e determina quase todos os aspectos de uma. Para o teórico, a narrativa pura e solitária de um narrador é impossível, ainda mais quando este se autoquestiona, ato que seria um

atestado da sua não solidão ao narrar. Nesse sentido, podemos pensar que a narrativa de Bento é muito mais ensimesmada e por isso muito mais solitária do que a de Paulo Honório, já que este se põe em dúvida ao longo de toda a narrativa.

É certo que a percepção que se tem de um herói decorre em muito da escolha e da percepção que o próprio autor tem dele. No caso de Machado, no entanto, ele se mantém mais distante da própria narrativa, o que se deve em muito ao fato de ele não conferir autoconsciência para seu protagonista, mantendo as interpretações e a resolução do caso para o próprio leitor. No caso de *São Bernardo* a narrativa não está sendo submetida a julgamento, Paulo Honório já tem a percepção dos próprios erros, vivendo inclusive as consequências dele. Assim, fica claro o posicionamento do autor, que também coincide em muito com o que o próprio protagonista-personagem tem de si.

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde [...] Não tenho doença nenhuma. O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o Diabo e levar tudo? Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar abandonados; os marrecos de Pequim mortos; o algodão, a mamona secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam. Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. Mas para quê? Para quê? não me dirão? Nesse movimento e nesse humor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. (RAMOS, 1978, p. 165)

Esse trecho explicita muito bem a angústia do narrador, que escreve sua história em um momento de extrema decadência de si mesmo e de sua propriedade. O narrador se dá conta do mal que causou a todos ao seu redor em nome de uma ganância que não veio a lhe trazer nada. Ele não tenta convencer o leitor de nada, ele não tem a pretensão

de estar certo; a única coisa que faz é contar os fatos tal como se lembra, deixando claro para o leitor que ele é (ou foi) passível de enganos e erros.

As informações do primeiro capítulo são apresentadas num ritmo acelerado, bem diferente do restante do livro, com Paulo Honório citando diversos personagens dos quais o leitor só terá maiores detalhes no decorrer do livro. Narrando em primeira pessoa, Paulo Honório, apesar de fazer no primeiro momento poucas revelações diretas de si mesmo e de outros personagens, torna possível que o leitor já perceba seu caráter empreendedor, melancólico e autoritário. No início sua narração quase não aparecem reflexões ou juízos sobre si mesmo ou sobre o mundo; ele se revela pelas ações.

Em termos de técnica narrativa não poderia haver solução mais coesa: totalmente imbricados surgem, à nossa frente, personagem e ação. Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce através de Paulo Honório. Nós o vemos através de ações; mas por outro lado é ele quem deflagra todas as ações. Este caráter compacto e dinâmico, esta ligação íntima entre o homem e o ato (espelhadas pela linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo rápido dos dois capítulos), esta interpretação entre o ser e o fazer vão compor a construção do romance, que parece correr fluentemente diante de nós, em direção a um objetivo marcado. (LAFETÁ, 1946, p. 176)

No terceiro capítulo, assim como Bento faz, o protagonista volta no tempo para começar a contar sua história. Entretanto, diferentemente do outro, Paulo Honório não pretende ocultar do leitor que a história é apenas uma perspectiva de alguém que cometeu erros e maldades. Com a rapidez e concisão de sua narrativa, são mostrados ao leitor apenas episódios e situações essenciais para a formação de seu caráter. Não há descrições detalhadas. Como Lafetá afirma, as ações narradas no primeiro capítulo revelam o agente, e é pela forma de contar a história que começamos a perceber o caráter violento e calculista de Paulo Honório. Por conta de toda essa dinâmica de rapidez da narração, o sumário narrativo prepondera nas primeiras partes do livro, o que só começa a mudar com a chegada de Madalena. Com ela a história ganha novo ritmo, o narrador desacelera os acontecimentos e passa a focar em cenas, nas quais os personagens ganham voz por meio do diálogo.

2.2- O narrador e sua época

Ana Paula Pacheco (2010) acredita que Graciliano Ramos consegue realizar, desde Machado de Assis, a melhor forma de retratar nossas elites. Para ela, o retrato tem sentido antiburguês, contrariando a tradição que se estabeleceu a partir das classes ricas. Graciliano consegue fazer isso num tempo diferente do de Machado. Como Pacheco afirma, ele dá voz ao fazendeiro que a princípio não faz parte da família tradicional brasileira, mas que nem por isso deixa de se integrar nos mecanismos de poder consolidados por um recente capitalismo industrial. Nesse ponto, Paulo Honório em muito se difere de Bento Santiago, porque, enquanto este desde o início da vida, é protegido e privilegiado por conta de sua classe (estando predestinado a ela, por conta de sua hereditariedade), aquele por muito tempo viveu na pobreza e só atingiu a hierarquia social através de uma série de sofrimentos, mentiras e degeneração. É também isso que coloca João Luiz Lafetá ao dizer que *São Bernardo* seria uma alegoria da “burguesia como classe” e que representaria o capitalismo que naquele momento estaria surgindo em nosso país.

A trajetória de enriquecimento de Paulo Honório em muito contraria o sistema hierárquico brasileiro, o qual majoritariamente era e é pautado pela posição familiar de um indivíduo. Uma ordem social competitiva, como mostra Peixoto, aparece como uma promessa muito recorrente que antecedia a Revolução de 30. Apesar de haver no livro, referências a uma nova ordem capitalista e a formação da burguesia no Brasil, que daria oportunidades aos não privilegiados, fica claro que ela se constitui como exceção e como alcançável apenas para quem se dispusesse a roubar, matar e trair. Para alcançar as oportunidades lançadas por esse novo sistema, foi preciso a trapaça, o egoísmo e a destruição dos outros, o que mostra a própria contradição desse sistema. Apesar da mudança de um país agrário para um país mais industrial, o Brasil manteve sua ordem social desigual e injusta; os privilégios se mantiveram e, como Pacheco afirma, “não é um acaso que os meios utilizados por Paulo Honório sejam sempre escusos, sem prejuízos de normalizados, inclusive nas esferas judiciais”. (PACHECO, 2010, P. 74)

Como propõe Lafetá (1946), o romance se constituiria como uma analogia forte ao capitalismo, assim como à burguesia como classe. O narrador seria como uma força modernizadora que transforma o universo de *São Bernardo* em relações de propriedade. Segundo Lafetá, “Uma das mais sérias consequências da produção para o mercado

(característica do capitalismo) é o afastamento e a abstração de toda a qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente pela noção de quantidade.” (P.206) Assim, seguindo essa lógica, Paulo Honório manipulava a todos que o cercavam como se fossem objetos. No entanto, Madalena, colocando-se contra os maus tratos do marido aos empregados e beneficiando na medida do possível os não favorecidos, escapa da lógica reificada, assim como do controle de Paulo Honório.

O romance, por evidenciar essas relações objetificadas, de acordo com Pacheco, contrapõe-se à ideologia dos “dois brasis” (segundo a qual haveria um Brasil tradicional e outro moderno; um oligárquico e outro aberto a mobilidade social). De acordo com a autora, haveria em São Bernardo a representação de um único Brasil, que reuniria investimentos modernos no campo com formas tradicionais de exploração e dominação tradicionais. Paulo Honório não gosta da ideia de divisão do trabalho (tanto que logo desiste da técnica, que ele mesmo propusera, de divisão do trabalho para a escrita do livro). Ele quer ter o pleno e arbitrário controle sobre seus trabalhadores; confessa não suportar os pobres e acha natural espancar seus funcionários. Dessa forma, os tradicionais valores escravocratas seriam somados à ânsia pelo lucro, compondo uma “mímica ideológica tão heteróclita quanto contemporânea daqueles anos 1920-1930” (PACHECO, 2010, p. 71).

2.3- Madalena

O casamento era, para Paulo Honório, um negócio, por meio do qual poderia ter herdeiros. Sua decisão de casar surge subitamente, e ele passa então a buscar, objetivamente, uma mulher que preenchesse seus requisitos. A princípio pensa em Marcela, filha do juiz, porém quando chega a casa deste para analisar a situação, depara-se com Madalena. A comparação objetiva entre as duas mulheres leva-o a preferir Madalena. A esta, nessa cena, começa a conferir adjetivos quase carinhosos e no diminutivo, o que pode ser considerado mais um sinal da crença de posse que Paulo Honório tem de tudo que o cerca.

Madalena, apesar de entrar na lógica prática de Paulo Honório em relação à decisão do casamento, termina se mostrando uma completa oposição aos seus valores autoritários, firmando-se como um primeiro ponto sob o qual o controle de Paulo Honório não produzia efeito. Ela defendia os trabalhadores das ações desumanas do

marido, o que ele entendia como sinal de traição, pois via em simples ações de humanidade sinal de traição da mulher.

Padre Silvestre passou por São Bernardo e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalo amarrado também come. A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. Os meus olhos me enganavam [...] Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! Com esforço e procurando distração, conseguia reprimir-me. Era intuitivo que o aceno não podia ser para ela. Não podia. Ora não podia! (RAMOS, 1978, p. 137-138)

Paulo Honório, assim como Bento, passa a desconfiar de tudo e todos, vendo também em qualquer ato da mulher motivo para desconfiança. Fica com ciúmes de seus funcionários e até do padre; deixa de dormir a noite por acreditar que Madalena poderia vir a encontrar-se com um suposto amante e delira associando o pio da coruja com um suposto chamado de algum homem. Aqui também temos um narrador cujas conclusões merecem dúvida. No entanto, é mais fácil duvidar de Paulo Honório do que de Bento, isso porque ele já admite no próprio discurso seu caráter ciumento e possessivo.

Madalena, assim como São Bernardo foi um dia, passa a ser o novo objetivo de desejo de Paulo Honório, que rapidamente ele consegue conquistar: “É de novo a ação decidida, o gesto oportuno, a rapidez e o conhecimento do instante propício que tornam Paulo Honório vitorioso. Aqui ele parece triunfar novamente, e parece apossar-se de Madalena. As dificuldades cedem sob sua força e o mundo se curva à sua vontade”

A partir da chegada de Madalena na história, ocorre uma mudança perceptível na forma da narrativa, a qual deixa de ser composta predominantemente por sumários narrativos e passa a ser composta predominantemente por cenas. Aos poucos, como coloca Lafetá, foi tomando conta do espírito de Paulo Honório e a partir daí a história ganha outra força e outra sintaxe narrativa.

Madalena se suicida: a insubmissão- que as metáforas passivas, “mosca-morta”, “boneca”, não logravam pacificar – ganha proporções inesperadas, e embora ela não seja propriamente comunista, como Paulo Honório a imagina, seu gesto final vira do avesso o mundo do proprietário. A mocinha de origem humilde que buscava um mínimo de bons tratos e direitos para os trabalhadores da fazenda, defendendo-

os da voracidade do marido, agora tem a coragem de adiantar-se a ele, pondo fim à própria vida (PACHECO, 2011, p. 77)

Diferentemente do caso de Capitu, em que qualquer lembrança que Bento estaria mediada apenas pela própria memória, no caso de Madalena, há sua fala material, que pode ser acessada por Paulo Honório por meio de sua carta. Esse é mais um exemplo de como a narração de Bento é mais solitária que a de Paulo Honório, no sentido proposto por Bakhtin (1997). Paulo Honório, além da própria consciência, ainda tinha a materialidade do pensamento da mulher.

Sobre a banca de Madalena estava o envelope de que ela me havia falado. Abri-o. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Lia-a, saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita. Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido. (RAMOS, 1978, p. 152)

Uma das diferenças centrais entre Paulo Honório e Bento Santiago é que, no desfecho da narrativa, enquanto este continua a culpar Capitu pelo fim do casamento, aquele percebe os próprios erros, se arrepende da forma como tratou Madalena e passa a acreditar que ela era uma boa pessoa. Nesse sentido, podemos inferir que Paulo Honório é um narrador muito mais confiável que Bento, por mesmo deixando claro a bondade de Madalena, não deixar de mostrar suas brutalidades e violência para com ela: “Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.” (RAMOS, 1978, p. 170)

Paulo Honório, talvez por narrar de um momento de derrocada pessoal profunda, não esconde seus erros em sua narrativa, pois para ele não importa o julgamento do leitor, diferentemente do que ocorre com Bento. Madalena, ao contrário de Capitu, não foi colocada sob julgamento; sendo assim, pode ser percebido, de forma mais explícita do que em *Dom Casmurro*, que ela fora vítima de um marido autoritário e abusivo. Não há dúvidas sobre a dissociação absoluta entre autor, Graciliano Ramos, e o narrador, Paulo Honório.

Paulo Honório não liga para o julgamento do leitor, ele próprio já enxerga em si o lobisomenm, a bestificação humana. Ele, mesmo sendo autoritário e cruel enquanto

personagem, como narrador termina não sendo tanto, pois pensa na perspectiva dos outros personagens, pensa em Madalena, principalmente, e pensa em si com autocrítica e desgosto. Ele reconhece sua culpa, ao final, e reconhece também a bondade de Madalena. Dessa forma, enquanto personagem, Honório constitui-se perante o leitor de forma ambígua, pois ao mesmo tempo que é vítima de um contexto social que lhe exigiu tanta degradação, é também agressor que termina submetendo todos a esse mesmo sistema com violência e autoritarismo. Nesse sentido, a obra estruturalmente também deixa esse espaço para o leitor desenvolver sua própria percepção do que é narrado, pois, apesar de mostrar todas as atrocidades de Paulo Honório, também mostra seu lado humano.

CAPÍTULO 3 - A HORA DA ESTRELA

Neste Capítulo trabalharemos com a narrativa de Rodrigo S.M, narrador que busca, na vida da nordestina Macabéa, matéria para sua escrita. Diferentemente dos outros dois casos, Rodrigo sequer conhece Macabéa, estabelecendo com ela uma relação contraditória de amor e ódio. Mostraremos que a narração em primeira pessoa, alternadas com a em terceira pessoa (também incidente no livro), revelam um caráter de ambíguo de autoridade e impossibilidade de Rodrigo perante Macabéa. Para isso, faremos mais uma vez uma reflexão sobre esse narrador, evidenciando suas principais diferenças em relação a Clarice Lispector e mostraremos sua conexão com seu momento histórico e com a personagem Macabéa.

3.1- Rodrigo S.M., um narrador de matéria impossível

Rodrigo é escritor-narrador homem que busca narrar a realidade de Macabéa, mulher imigrante nordestina. O narrador busca se inscrever no inefável terreno da literatura e se depara com a impossibilidade de entender efetivamente Macabéa. Rodrigo, a todo tempo, questiona o próprio ato de escrever e vê neste ato o motivo de grande parte de sua angústia, mas mesmo assim continua seu trabalho de construção de um romance. Rodrigo estabelece uma relação de angústia com própria escrita, e por meio dela, da linguagem, cria e recria modos de estabelecer uma relação com Macabéa. Os modos de descrever a moça, mesmo tidos como quase inalcançáveis pelo próprio narrador, terminam compondo um livro que, estruturalmente, faz repensar os limites da literatura e da representação.

Diferentemente de Bento Santiago e Paulo Honório, Rodrigo não teve qualquer tipo de relação ou contato com a mulher cuja vida se faz essencial para o seu livro. Esse fato deixa ainda mais clara e explícita ao narrador e ao próprio leitor a dificuldade de se alcançar Macabéa, a qual transita entre o real e o imaginário como representação de toda uma classe. Dessa forma, ele não deixa de se autoquestionar, mas seu questionamento percorre um caminho muito diferente do de Paulo Honório, por exemplo, pois, enquanto este questiona seus atos passados e a própria memória, aquele questiona a ordem social estabelecida e a linguagem. Além disso, Paulo Honório e Bento narram o passado, enquanto Rodrigo escreve sua obra a partir do presente. Suas angústias, seus dilemas e pensamentos são latentes, por estarem acometendo-o no exato momento em que escreve.

Rodrigo, assim como Clarice, escreve e repensa os limites da linguagem. A diferença de gênero dos dois é significativa e tem razão de ser. Rodrigo mantém com Macabéa uma relação de privilégios na qual apenas ele se beneficia. Além do privilégio social, o qual já se estabeleceria entre Clarice e Macabéa, há também o privilégio de gênero, que torna Rodrigo ainda mais incapaz e impossibilitado de entender a realidade da moça. Talvez para tornar mais explícita a problemática da representação, Clarice tenha optado por um narrador masculino, que se encontra tão longe do universo de Macabéa.

Tanto Rodrigo S. M. quanto Macabéa são trazidos à cena por Clarice Lispector para representar um drama já bastante conhecido, mas que exigia, dela também, uma posição [...] Talvez por isso a escritora precisasse de um narrador homem, um narrador com quem, teoricamente, não pudesse se confundir – para que ele realizasse o processo de enxergá-la. São suas também as entranhas expostas. (DELCASTAGNE, 2003. p. 8)

Clarice, como escritora e pensadora burguesa e moderna, vive um dilema muito bem definido por Lukács:

A ambivalência da sociedade capitalista, última sociedade de classes, a unidade indissolúvel do progresso da sociedade (tanto na destruição das velhas estruturas patriarcais, feudais, etc., como no desenvolvimento revolucionário das forças produtivas materiais) e da mais profunda degradação humana originada por este modo de produção, pela divisão do trabalho que constitui a sua base (trabalho manual e intelectual, cidade e campo, etc.), só pode ser compreendida completa e corretamente pela visão de mundo do proletariado- o materialismo dialético.” (LUCÁKS, 1992, p. 179-180)

Nesse sentido, para Lucács, o romance se consolida como forma paradoxal, contraditória e inacabada e que, justamente por isso, representa muito bem a sociedade de classes. O desafio dos romancistas, assim como o desafio de Clarice, passa a ser sobrepor a obra a esse meio, evidenciando a luta e o choque concretos e recíprocos, por meio de situações e personagens criados.

A narrativa começa em primeira pessoa, focando-se principalmente nas angústias do narrador ao se deparar com o ato da escrita e com a existência de Macabéa, que nem sequer é nomeada até o meio do livro. Mas, no decorrer da narrativa, o foco da história passa a ser a própria vida de Macabéa. Nesse momento, a narrativa passa a ser

majoritariamente em terceira pessoa, com um narrador onisciente, que conhece diversos pensamentos, motivos e sentimentos da moça. Essa mudança de forma narrativa reforça, mais uma vez, a tese de que a narrativa em terceira pessoa carrega um grau de determinismos nos personagens muito grande. Rodrigo, sem saber como falar sobre Macabéa, assume a posição de narrador onisciente numa tentativa de conseguir certa autoridade sobre a vida da moça. Enquanto narrador em primeira pessoa, o que sobressaía era sua insegurança e percepção da impossibilidade de alcançar a realidade. A dificuldade de narrar Macabéa se transforma em dificuldade com a palavra. “O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.” (LISPECTOR, p. 27-28); enquanto narrador onisciente ele passa a conseguir revelar ou determinar as situações de vida de Macabea. Nesse sentido, Clarice mostra que a narrativa em terceira pessoa carrega em si um grande poder de determinar as personagens sobre as quais incide.

Essa impossibilidade de representação, com a luta e choques entre personagens e situações criadas, fica evidente nos momentos em que Rodrigo, apesar de declarar amar Macabea, julga-se superior a ela, tornando-se prepotente e passando a desqualificá-la. Há um processo na narrativa de animalização da moça, o qual termina anulando seus sofrimentos e seus pensamentos.

E assim se passava o tempo para a moça esta. Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Sé eu, seu autor, a amo. Sofro por ela. E só eu é que posso dizer assim: “que é que você me pede chorando que não lhe dê cantando”? Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. (LISPECTOR, pg. 35)

Dessa forma, o livro se estabelece como um dilema que não acomete apenas Rodrigo, mas também Clarice. A escritora parece questionar seu próprio ato da escrita, pois percebeu sua impossibilidade diante a literatura de representar a realidade. Assim, as angústias de Rodrigo, em certas instâncias, também são as angústias de Clarice. Existe, nesse sentido, a representação da condição do escritor, transformando Clarice em narrador e personagem.

3.2- Relação do narrador com sua época

Para Hermenegildo (2002), a obra trata de dois tempos: um pré-moderno (que daria vida à sensibilidade a Macabéa) e outro para o além do moderno (que se fundamentaria apenas na imagem e no espetáculo). A partir do choque entre eles, sobraria um esvaziamento de uma modernidade que não cumpriu seu ciclo histórico. O Brasil, nesse momento, estaria encenando um processo de modernização sem ter alcançado o esgotamento do momento anterior. Para além da questão da representação, a obra problematiza a indústria cultural e o espetáculo, se estabelecendo como literatura enquanto representação de um novo momento de história nacional na qual a indústria cultural se transforma em uma nova forma de opressão e domínio.

As diferenças entre Rodrigo e Macabéa são muitas, mas se tornam ainda maiores porque ele faz questão de fazer essa separação. Apegado ao refinamento e à cultura, ele se evidencia e se revela pelo contraponto que faz de si em relação à Macabéa. Nessa relação ambígua, há a exclusão de Macabéa, que é primeiramente estética, pois não é dada a ela a possibilidade de compartilhar do sensível, de acordo com Hermenegildo (2002). Dessa forma, por ser estética, essa exclusão é também política por deixar de conferir humanidade à personagem.

...o mundo da obra em que Macabéa existe é o mundo real. A questão da personagem é a de ser mera representação: da sociedade que não lhe permite ocupar um lugar próprio, do autor-narrador que anseia alcançar a palavra que valesse por si própria e não por aquilo que reproduz, mas que sucumbe perante a realidade que lhe ultrapassa (BASTOS, 2002, p. 149)

Criando um narrador tão distante da realidade que procura retratar, Clarice consegue mostrar com sua obra as profundas contradições do Brasil e do escritor moderno, o qual precisa conciliar sua posição de poder, como é o caso de Rodrigo, com a condição miserável de vida de grande parte da população brasileira, como é o caso de Macabéa.

“Em meio à tensão entre homem e mundo é que surge o debate em torno da palavra. Sendo o narrador um escritor, o diálogo será mediado pela palavra. Só que, tal como a consciência, a palavra é faca de dois gumes, pois ao mesmo tempo em que constitui um instrumento de aproximação há o risco de a palavra do artista “abusar de seu poder” e aniquilar a palavra de Macabéa. Disso resultaria o fracasso dessa experiência ficcional, o que, no caso, significaria o fracasso do seu projeto de escrever enquanto projeto existencial.” (FUKELMAN, 2015, p. 8)

O livro é dá voltas na matéria metafísica, adequando-se ao próprio conteúdo, cuja saída é dada como impossível. A reificação da indústria cultural traz consigo a exaustão perante a literatura. “Ele (o narrador) está absolutamente cansado da literatura. Quer a mudez. O trabalho literário é o de datilografar (copiar) o que já está dado. A escrita choca-se com sua própria impossibilidade.” (BASTOS, 2002, p. 146). Esse cansaço vem da percepção do narrador, e da própria autora Clarice Lispector, de que os modelos institucionalizados de literatura são incapazes de representar a realidade: “O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa.” (LISPECTOR, 2015, pg. 29).

O problema da representação percorre vários níveis, tanto o intrapessoal quanto o extrapessoal. Ela é tida como impossível nos dois níveis. No intrapessoal, há uma dificuldade de o narrador encontrar palavras para os próprios sentimentos: “A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (LISPECTOR, 2015, pg. 21). No nível extrapessoal, a escrita de Rodrigo carrega o problema da representação, pois ele não consegue escapar das armadilhas de sua classe social e de seu lugar de fala para contar a história de Macabéa. Ele não a entende, e tem plena consciência disso. Além de não a entender, Rodrigo não a aceita. E então, mesmo se autoquestionando a todo o tempo, ele termina criando uma narrativa prepotente em relação à Macabéa. Dessa forma, nenhuma palavra pode, para esse narrador, significar a realidade.

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. Moça essa – e vejo que já estou quase na história – moça essa que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. Para adormecer nas frígidas noites de inverno enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio parco calor. Dormia de boca aberta por causa do nariz entupido, dormia exausta, dormia até o nunca. (LISPECTOR, 2015, p. 31-32)

O narrador sente-se culpado pela situação de Macabea, embora não entenda o porquê. Além disso, ele busca culpados: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu” (LISPECTOR, 2015, pg. 45). Assim, ele exhibe o desconforto que a realidade da moça lhe provoca, bem como a culpa de todos, que cúmplices de uma estrutura social movida pelo espetáculo, terminam sendo coniventes com que pessoas vivam com fome, frio e necessidades como Macabéa. A metafísica, no entanto, vem como um ponto de conforto ao narrador: “se nenhuma resposta é possível, não há chance também para qualquer pergunta.” Na obra, portanto, não há alternativas nem soluções para o fim da degradação. Assim, diante da reificação e do esgotamento das formas de representação, a obra deixa evidente o enclausuramento a que a indústria cultural nos impõe.

3.3- Macabéa

Macabéa é, assim como a escrita, um desconforto para Rodrigo. É ao redor da moça e da angústia de escrever que a obra se constitui. Como Hermenegildo Bastos (2002) mostra, apesar de Macabéa ter uma certa fragilidade, nela encontra-se a força de quem não quer participar de um sistema opressor. Diferentemente de Olímpico, ela não quer de explorada passar para o papel de conquistadora. Com isso, nela há a força de se deixar de perpetuar a lógica da exploração.

Regina Delcastagne (2003) acredita que Clarice, ao tratar de Macabéa, não pretende transcrever o discurso desta, até porque, se ela o fizesse, estaria assumindo uma classe social da qual não fazia parte. Macabéa, por causa de seu silenciamento ou apesar dele, diz muito sobre seus próprios autores e sobre a elite intelectual brasileira, “que muitas vezes insensível ao que não lhe parece dizer respeito, também se debate, vez ou outra, com a desconfortável necessidade de tomar uma posição diante da nossa realidade social.” (DELCASTAGNE, 2003, p. 3). Como Regina (2003) mostra, Rodrigo, mesmo com todas as suas indagações e autoquestionamentos, é cruel ao tratar de Macabéa, pois acredita em sua superioridade em relação à nordestina. Clarice marca então uma problemática entre o intelectual privilegiado e a representação do povo miserável. É um narrador ambíguo, consciente de sua posição, que, manifestando seu preconceito, suas inquietações e sua culpa, revela uma realidade.

Rodrigo não compreende sua personagem mas é na manifestação do seu desconhecimento (ressaltado pela polêmica velada) que entendemos melhor nossa própria incompreensão. Quando Rodrigo vê

a nordestina se olhando no espelho e percebe ali seu próprio rosto “cansado e barbudo” (AHE, P. 37), ele faz com que nos enxerguemos também. E passamos a ser nós os narradores desse livro- a ofender Macabéa para nos sentirmos um pouquinho mais fortes, mais aptos, a dizer que a amamos para parecermos generosos ou superiores. E isso conforma, e assusta, e nos propõe em alerta, afinal “quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (AHE, P. 29)” (DELCASTAGNE, 2003, p. 14)

Macabéa, mesmo sem voz, se impõe na narrativa de Rodrigo, apesar de todas as tentativas deste para evitar. Macabéa o obriga a deixar suas certezas e sua posição de conforto de lado, desafiando seus limites, por denunciar e fazer refletir uma realidade desumana de miséria. Rodrigo não parece perceber, mas é através da moça que ele passa a se conhecer mais profundamente. Cada dedução a respeito de Macabéa, transforma-se em uma constatação sobre si mesmo, e temos, em última instância, a percepção da própria morte. Encarar a vida de Macabéa, no fim das contas, passa a ser para Rodrigo o encarar de sua própria vida, tanto que logo após a morte da moça ele diz: “E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?!” (LISPECTOR, 2015, pg. 88).

Dessa forma, mesmo com todas as reflexões e senso crítico de Rodrigo, sua narrativa não deixa de ser autoritária e de subordinar Macabéa, mas é mais do que isso. Há entre eles os limites culturais, sociais e de gênero, que tornam a representação ainda mais impossibilitada. A ocorrência do narrador onisciente evidencia ainda mais a ânsia do narrador de estabelecer uma autoridade sob Macabéa, pois é só a partir da narrativa em terceira pessoa que ele consegue infiltrar-se e exercer certo domínio na história da vida da nordestina. Assim, repensando os limites da representação, Clarice, por meio de Rodrigo S.M. consegue levantar a problemática da reificação na indústria cultural, que provoca o silenciamento daqueles que não tem o poder de disseminar sua fala como Macabéa. O leitor pode ler a obra simplesmente acreditando nas falas de Rodrigo ou perceber toda a problemática da representação que nela se encontra estabelecida, o que lhe abriria diversas possibilidades de percepção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa foi pensar nas narrativas em primeira pessoa como forma que abre mais espaço para as percepções e complementações de sentido que o leitor é capaz de agregar às obras. Diante da análise feita de *Dom Casmurro*, *São Bernardo* e *A Hora da estrela*, podemos perceber que nessas obras não há significação completa e fechada sobre qualquer um dos personagens ou situações, o que lhes confere uma dinâmica que exige certa atividade do leitor, seja para captar pistas, seja para perceber a parcialidade do que é narrado.

Em *Dom Casmurro* essas questões se tornam ainda mais latentes, pois por 60 anos a obra foi lida como se a visão de Bento fosse real e única, tendo sido ignoradas as diversas relações que Machado de Assis criou entre sua obra e Otelo, por exemplo. Os leitores até então não haviam sido capazes de perceber, por conta em muito de todo o conservadorismo e patriarcalismo do Brasil, essas relações que são capazes de revelar um Bento delirante, excessivamente ciumento e abusivo, muito diferente do Bento ingênuo e fiel que ele quer parecer ser.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório não propõe julgamento, sua narrativa não carrega pretensão de convencimento do leitor, diferentemente da de Bento. Nesse sentido, essa obra entrega ao leitor uma índole mais verossímil dos personagens. Apesar disso, a interpretação não se conclui apenas com o que mostra Paulo Honório. A própria forma como ele narra, assumindo sua culpa, por exemplo, termina humanizando-o, apesar de ele enxergar em si apenas a figura do lobisomen, que representaria sua bestificação.

Em *A hora da Estrela*, Rodrigo S.M. narra em primeira pessoa suas angústias e impossibilidades como escritor e seu amor e desprezo por Macabéa. Ele percebe a miséria de Macabéa e sente-se culpado, mas mesmo assim não consegue deixar de fazer uma narrativa fora de seus preconceitos e de seus privilégios. E é essa impossibilidade que Clarice parece querer destacar nessa obra, que termina questionando profundamente a representação literária. Esse questionamento, entretanto, não está explícito, é preciso que os leitores se atentem para os indícios de menosprezo e diminuição atribuídos a Macabéa para perceber isso.

Os desfechos trágicos dos dois primeiros livros ocorrem devido aos sentimentos de posse afetiva e ciúmes experimentados pelos narradores. No entanto, enquanto Bento acredita que o seu sentimento seria justificado pela suposta traição de Capitu, Paulo Honório assume sua culpa, apesar de acreditar que não poderia ter sido diferente. Assim, Bento acha justo o fim de Capitu, enquanto Paulo Honório carrega um grande sentimento de culpa em relação à Madalena. No caso de *A Hora da estrela* a posse também pode ser percebida. Mesmo sem Rodrigo conhecer Macabéa, ele se apropria de sua vida, de sua história e de seus sentimentos, o que se torna bastante explícito com a mudança da narrativa de primeira para terceira pessoa.

Dessa forma, nas três obras, as histórias só se definem com o contato direto entre leitor e narrativa. É necessário que o leitor reflita e tire suas próprias conclusões direta ou indiretamente de acordo com seus valores sociais e morais. São narrativas vivas, que podem vir inclusive a ganhar novos sentidos com o passar do tempo, como ocorreu com *Dom Casmurro*. Isso ocorre porque são obras assumidamente parciais (mesmo que em alguns casos o narrador tenha o interesse de ocultar isso, como Bento Santiago), por se estruturarem por meio da escrita em primeira pessoa. Esta impossibilita o controle dos demais personagens da obra, pois nela o narrador não assume um papel de deus onisciente que consegue controlar ou descrever tudo e todos, como é na narrativa em terceira pessoa. Assim, esse narrador não consegue definir muito mais que a si mesmo e sua perspectiva da realidade, o que abre a obra, abrindo mais espaço para a participação do leitor.

REFERÊNCIAS:

- ASSIS, Machado. Dom Casmurro. 39º Ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BASTOS, Hermenegildo José. O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção *n'A hora da estrela*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. , Brasília, n. 6, p.141-150, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução feita a partir do francês por Maria Eramantina Galvão G. Pereira. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOSI, Alfredo. Machado de Assis: O enigma do olhar. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- CALDWELL, Helen. O Otelo Brasileiro de Machado de Assis. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. 2. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- DELCASTAGNE, Regina. Voz e exclusão da personagem popular no romance brasileiro contemporâneo: Clarice Lispector e Osman Lins. Diálogos Latinoamericanos; Aarhus C. 8 (2003): 4-27.
- GALLAGHER, Catharine. “Ficção”. In: MORETTI, F. (Org.) *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. P. 630-658.
- FUKELMAN, Clarisse. “Escrever estrelas (ora, direis)”
- GLEDSON, John. Machado de Assis: Ficção e História.
- LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela. 23. Ed. Digital Source.
- LUKÁCS, Georg. “Notas sobre o romance”. In: PAULO NETO, J. e NELSON COUTINHO, C. (Org. e Trad.) *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1992. p. 177-188.
- LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”. In: NELSON COUTINHO, C. e NETTO, J. (Org. e Trad.). *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. P. 193-243.
- MORETTI, Franco. “O século sério”. In: _____ (Org.). *A Cultura do Romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. O drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. 2. Ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- PACHECO, Ana Paula. “A subjetividade do Lobisomen (São Bernardo)”. Universidade de São Paulo. São Paulo, nov. 2010.
- RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Pós-fácio de Luiz Antônio Lafetá. 29. Ed. São Paulo: Editora Record, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. Duas Meninas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

