Diálogos da dúvida: O eterno marido, de Dostoiévski e Dom Casmurro, de Machado de Assis / *Dialogues of The Doubt: Dostoevsky's The Eternal Husband and Machado de Assis's Dom Casmurro*

*Andréa de Barros**

RESUMO

Este artigo estabelece uma análise dialógica dos romances *O eterno marido* (1870), de Dostoiévski, e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, com foco no tratamento da dúvida como categoria estética pelos dois escritores. Nesse diálogo, abre-se espaço para questões relativas às especificidades da prosa machadiana e dostoiévskiana no contexto do realismo e às marcas do dialogismo na escritura dos dois autores.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; Realismo; Bakhtin; Dostoiévski; Machado de Assis

ABSTRACT

*This article establishes a dialogic analysis of Dostoevski's *The Eternal Husband* (1870) and Machado de Assis's *Dom Casmurro* (1899), focusing on the treatment of the doubt as an aesthetic category by both authors. This dialog opens room to questions related to the specificities of their prose in the context of Realism and to the signs of dialogism on the writing of the authors.*

KEYWORDS: *Dialogism; Realism; Bakhtin; Dostoevsky; Machado de Assis*

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; CAPES, Brasília, Brasil; andreadebarros@yahoo.com.br

Entre as mais férteis contribuições de Bakhtin para as reflexões a respeito da linguagem artística, os escritos sobre a poética dostoiévskiana destacam-se pela amplitude com que conceitos formulados, em princípio, para diferenciar aspectos específicos do universo romanesco de Dostoiévski, como o dialogismo, passaram a ser aplicados à análise de discursos literários dos mais diversos. No caso de Machado de Assis, cujo estilo de escritura apresenta muito mais diferenças que semelhanças quando comparada à de Dostoiévski, o conceito de dialogismo estabelece alguns pontos de aproximação profícua entre os dois escritores no que se refere às peculiaridades que tornam suas obras tão distantes da produção literária de seu tempo histórico e estético.

Machado de Assis e Fiódor Dostoiévski são, tradicionalmente, incluídos no rol dos escritores realistas. Ambos compuseram grande parte de sua obra durante a segunda metade do século XIX e dialogaram com as questões de um tempo em que traduzir a “realidade” por meio das artes era o ideal a ser buscado. Entretanto, apesar de suas obras possuírem traços característicos da escola realista, Machado e Dostoiévski transgrediram as fronteiras desse movimento, imprimindo em sua escritura particularidades incomuns a outros autores do período.

Tanto em Machado quanto em Dostoiévski, a realidade que importa para a construção do universo romanesco não é aquela que se vê ao se observar os fatos exteriores, mas sim, a realidade vivenciada pela consciência das personagens.

O fascínio de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) consiste, em boa parte, na impossibilidade de classificá-lo facilmente em estilos de época. Sua arte resiste a enquadramentos rígidos, conseguindo, entre outros méritos, revelar profundas contradições da natureza humana e, simultaneamente, elaborar um quadro real e crítico da sociedade carioca de seu tempo (D’AMBROSIO, 1994, p.110).

Por debruçar-se sobre as contradições da natureza humana, objeto supostamente universal e atemporal, ao mesmo tempo em que elabora, também, um quadro realista da sociedade oitocentista do Rio de Janeiro, elemento local, específico, historicamente determinável, Machado de Assis é apontado por Boris Schnaiderman como “um dos escritores em que mais se sente o pulsar da história” (2006, p.273), aproximando-o de Dostoiévski, nesse sentido:

Deixando de lado o episódico, o acessório, Machado em *O alienista* mergulha nos grandes temas da condição humana. E ao mesmo tempo, tão diferente de Dostoiévski em termos de construção literária, aproxima-se deste no modo de encarar a psique humana e as limitações que lhe são impostas (2006, p.273).

Na visão de Bakhtin, o romance realista deve apresentar, na constituição da imagem do homem romanesco, um alto grau de apreensão do tempo histórico real. Sob esse ponto de vista, o Realismo não se limita a representar, mimeticamente, a realidade histórica e suas influências no homem, mas sim, retratar o homem em formação simultânea à transformação do mundo, absorvendo os fatos exteriores como substrato de sua própria imagem, ao mesmo tempo em que imprime sua marca nesse mundo também em formação.

Observando a escritura machadiana e dostoiievskiana sob essa ótica, percebemos que para ambos a realidade que importa para a construção do universo romanesco não é aquela que se vê ao se analisar os fatos exteriores, mas sim, a realidade construída e vivenciada por meio da linguagem, matéria criadora da imagem do homem no universo artístico.

No caso de Machado de Assis, a quem se atribui, canonicamente, a autoria do primeiro romance realista brasileiro, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), a crítica sempre buscou adjetivar seu realismo, na tentativa de expandir as esferas do movimento para que nele coubessem as especificidades de sua escritura, conforme vários exemplos apontados por Gustavo Bernardo, em *O problema do realismo de Machado de Assis*:

[...] o crítico inglês John Gledson reconhece que se encontram “muitos críticos que nos dizem que Machado é realista”, com o que ele concorda, mas alerta que esse realismo “é sobretudo enganoso”.

[...] O filósofo Patrick Pessoa, numa análise das *Memórias póstumas*, afirma que se poderia chamar o estilo machadiano de “realismo fenomenológico, já que não se concebe a ideia de uma ‘realidade em si mesma’ que o escritor deveria fielmente reproduzir, como se fosse um taquígrafo judiciário, mas se pressupõe que toda e qualquer realidade possível só pode vir à luz, só pode mostrar-se no âmbito de uma determinada perspectiva, de uma determinada compreensão poética do ser”.

[...] Alfredo Bosi reforça a noção de que o “realismo de sondagem moral” de Machado é também um “realismo superior”, ao afirmar que, “sob as espécies de uma perspectiva universal agônica e fatalista, Machado foi o mais ‘realista’ dos narradores brasileiros do seu tempo;

aquele que mais desassombadamente entendeu e explorou o espírito da nova sociedade e mais nitidamente o inscreveu em figuras e enredos exemplares” (2011, p.37-43).

Mesmo Roberto Schwarz, um dos grandes defensores da postura crítica de Machado de Assis diante das questões sociopolíticas da sociedade patriarcal-latifundiária do Brasil no século XIX, faz uma inversão na ordem preconcebida de que a obra machadiana teria evoluído, cronologicamente, do romantismo ao realismo, ao afirmar que, antes de 1880, Machado produzia o que ele chama de “um realismo bem pensante”:

A ousadia machadiana começou tímida, limitada ao âmbito da vida familiar, onde analisava as perspectivas e iniquidades do paternalismo à brasileira, apoiado na escravidão e vexado por ideias liberais. Sem faltar ao respeito, colocava em exame o desvalimento inaceitável dos dependentes e o seu outro polo, as arbitrariedades dos proprietários, igualmente inaceitáveis, embora sob capa civilizada. Quanto ao gênero, tratava-se de um realismo bem pensante, destinado às famílias. Quanto à matéria, Machado fixava e esquadrihava com perspicácia um complexo de relações característico, devido ao reaproveitamento das desigualdades coloniais na órbita da nação independente, comprometida com a liberdade e o progresso. Em seguida, a partir de 1880, a ousadia se torna abrangente e espetacular, *desacatando os pressupostos da ficção realista*, ou seja, os andaimes oitocentistas da normalidade burguesa (2012, p.248).

Do “realismo bem pensante”, a obra machadiana teria evoluído, aos olhos de Schwarz, pela ousadia de desacatar “os pressupostos da ficção realista”, mas sem deixar de balizar-se pelo realismo, como expressa o crítico no próximo trecho:

No mais conspícuo, as provocações machadianas reciclavam uma gama erudita e requintada de recursos pré-realistas, em desobediência aberta ao senso oitocentista da realidade e a seu objetivismo. Conforme o aviso do próprio Autor, ele agora adotava “a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre”, referindo-se, mais que tudo, ao arbítrio digressivo do romance europeu do século XVIII. Não obstante, e ao contrário do que fariam supor as quebras de regra, o espírito era incisivamente realista, compenetrado tanto na lógica implacável do social, como da tarefa de lhe captar a feição brasileira. E era também pós-realista, interessado em deixar mal a verossimilhança da ordem burguesa, cujo avesso inconfessado ou inconsciente abria à visitação, em sintonia com as posições modernas e desmascaradoras do fim-de-século (2012, p.249-250).

Realismo enganoso, fenomenológico, realismo de sondagem moral, superior, bem pensante, reciclagem de recursos pré-realistas, pós-realista... essas são apenas algumas das variantes do “realismo machadiano”, segundo a crítica, que configuram um quadro de contradições e relativizações do movimento que nos leva ao questionamento do próprio conceito de realismo.

Painel semelhante se apresenta quando nos voltamos para a crítica de Dostoiévski, ou mesmo para a própria declaração do escritor, que se autodenominava “realista no sentido superior” (BAKHTIN, 2005, p.197), ou seja, assim como Machado de Assis, não via sua obra como plenamente integrada ao realismo, mas sim, vislumbrava a possibilidade da criação de um realismo maior, fundado na compreensão e na expressão da inter-relação entre consciência e história humanas, o que não era facilmente assimilado pela crítica da época.

Bielínski (1811-1848), um dos mais respeitados críticos russos, ao receber entusiasticamente o romance de estreia de Dostoiévski, *Gente pobre* (1846), justamente por ver nele um retrato fiel e impiedoso das agruras vividas pelos representantes das camadas mais pobres da sociedade russa, propósito alinhado aos preceitos realistas, já não reagiu tão bem a *O duplo* (1846), publicado no mesmo ano, já que neste segundo livro, para o crítico, Dostoiévski abandonava a realidade para perder-se na construção de devaneios e fantasias sem relevância social.

Na crítica contemporânea, a tendência à adjetivação do realismo para definir a obra dostoiévskiana permanece. Fanger soluciona o problema das características não puramente realistas da obra de Dostoiévski por meio da adoção do termo “realismo romântico”:

“Realismo romântico”, em síntese, não é um paradoxo, o que torna-se claro somente quando se esquece a relação histórica entre os termos – o fato de que o realismo do séc. XIX surgiu do romantismo. O termo híbrido assim indica um estágio particular daquela evolução. Mas dificilmente seria útil caso representasse apenas isso: o termo ‘realismo precoce’ resolveria a questão. O que eu pretendo mostrar neste livro é que o trabalho de quatro grandes escritores – Balzac, Dickens, Gógol e Dostoiévski – podem ser mais bem entendidos nos termos desse conceito do que nos de qualquer outro, que com a ajuda dele podemos ver neles não ‘desvios’ de um cânone familiar, mas exemplares em seus próprios direitos de uma atitude particular em

relação à arte da ficção, de uma lógica e de um corpo de técnicas amplamente compartilhado¹ (1998, p.17).

Malcom Jones (2005) o nomeia “realismo fantástico”:

O que importava sobre seu ‘realismo fantástico’ não era o que pode ser definido nos termos do debate ideológico ou do clima cultural da época, mas o que só pode ser definido, supondo que efetivamente se possa ser, nos termos de uma concepção modernista (ou até pós-modernista) de arte à beira do abismo² (2005, p.10).

Considerando esse contexto, no qual a crítica parece agregar ao realismo cada vez mais flexíveis e abrangentes espaços de inclusão, na tentativa de que a estética realista seja capaz de conter as especificidades - dificilmente classificáveis nos moldes de qualquer escola literária - das escrituras dostoiévskiana e machadiana, a concepção bakhtiniana do discurso dialógico pode trazer à luz algumas possibilidades de leitura do signo realista na linguagem artística dos dois escritores, ancoradas não em esforços de legitimação ou contestação da manutenção de suas obras no cânone realista, mas sim na análise das relações dialógicas como constructo de suas formas particulares de representação do real.

Conforme concebido por Bakhtin, o conceito de dialogismo abarca uma amplitude de aplicações que ultrapassa as fronteiras do universo literário e se posiciona diante das relações humanas como condição de interação, de comunicação, da existência plena de um eu que só se realiza pelo olhar de um outro.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005, p.63), editado pela primeira vez em 1929, Bakhtin dialoga com os heróis dostoiévskianos e com o autor (secundário) para recriar o processo criativo não convencional desenvolvido por Dostoiévski: “A palavra do autor sobre o herói é realizada no romance dostoiévskiano como palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor) e lhe pode responder”.

¹ No original: "Romantic realism', in short, is not a paradox and can be made to seem one only by forgetting the historical relation between the terms – the fact that nineteenth-century realism evolved out of romanticism. The hybrid term thus indicates a particular stage of that evolution. But it would hardly be worth using if that were all it did: “early realism” might do as well. What I try to show in this book is that the work of four great writers – Balzac, Dickens, Gogol, and Dostoevsky – can be understood better in terms of this concept than of any other, that with its help we can see in them not “deviationists” from a familiar canon, but exemplars in their own right of a particular attitude toward the art of fiction, a broadly shared rationale and body of technique.” (FANGER, 1998, p.17).

² No original: "What was important about his “fantastic realism” was not what can be defined in terms of the ideological debate or cultural climate of the time, but what can only be defined, if at all, in terms of a modernist (or even post-modernist) conception of art on the edge of the abyss." (JONES, 2005, p.10).

Considerando que “a palavra do autor sobre o herói é realizada [...] como palavra sobre alguém presente”, o discurso dialógico, criado por Dostoiévski, nunca é fechado, não conclui nem define. Ao contrário, na voz dialógica o herói é representado como homem vivo que, pela própria condição vivente (movente), só se conclui com a morte.

Realizando a palavra sobre alguém “que o escuta (ao autor) e lhe pode responder”, a voz autoral assume um posicionamento dialógico, encarando a personagem como tu, não como ele, permanecendo na linha do olhar da personagem, sem adotar uma posição superior, acima e fora do diálogo em devir.

O conceito de posicionamento é ponto de partida para o estabelecimento da relação dialógica entre autor implícito, narrador e personagens. Para Bakhtin, o grau de autonomia na relação entre as figuras da diegese é definido pela lei do posicionamento, que determina o campo visual de cada um:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão -, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos (2003, p.21).

Considerando o posicionamento de cada um no texto, autor, narrador e personagens ocupam lugares diferentes devido à diferença de seus pontos de vista em relação às situações apresentadas. Daí depreende-se outro importante conceito do dialogismo de Bakhtin: o campo de responsabilidade. Se cada um ocupa um lugar diferente e, conseqüentemente, tem uma visão diferente dos fatos, sua capacidade de resposta é condicionada a esse espaço limitado que se mostra de forma única a cada um. A comunicação dialógica só se estabelece graças aos diferentes pontos de vista em tensão no discurso romanesco.

Outro conceito importante do dialogismo é o inacabamento. No universo dialógico, o estado de inacabamento é condição indispensável para a realização da comunicação interativa, da inter-relação entre consciências independentes e imiscíveis

que povoam o romance. Justamente por não estarem acabados, fechados como caracteres reificados, os discursos das personagens, do narrador e do autor implícito são capazes de interferir e receber interferências entre si, tornando a palavra bivocal e plurilíngue.

Em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e em *O eterno marido* (1870), de Dostoiévski, a relação construída entre as personagens é um exemplo rico dessa intersecção dialógica de consciências que se tornam agentes e reagentes de interferências mútuas, nas quais a palavra bivocal encontra fluência.

O discurso de José Dias, agregado à família Santiago, exerce forte influência sobre o discurso de Bentinho, personagem-narrador do romance. A própria descoberta do amor por Capitu se dá pela voz do outro:

Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo [...]. Eu amava Capitu! Capitu amava-me! [...] Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu [...] (ASSIS, 2004, p.821).

Helen Caldwell (2002, p.25), em seu estudo sobre *Dom Casmurro* intitulado *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, descreve o efeito da palavra do agregado sobre a consciência do protagonista: “Através do seu ‘conselho’, José Dias não planta apenas as sementes do amor em Bentinho; ele planta também a suspeita de que Capitu estaria tramando e acabaria por enganá-lo, através do comentário sobre os ‘olhos de cigana’”.

A suspeita é plantada na consciência de Bentinho por meio da voz de José Dias, que, interagindo com o discurso do rapaz, passa a fazer parte dele. Essa interação é fundamental para a construção da dúvida, das suspeitas que interferem na atuação das personagens e no desenvolvimento da narrativa.

Segundo Paulo Bezerra (2006, p.42), em análise sobre o dialogismo em Esaú e Jacó, “Para Bakhtin, o processo dialógico é uma luta entre consciências, entre indivíduos, na qual a palavra do outro abre uma fissura na consciência do ouvinte, penetra nela, entra em interação com ela e deixa aí sua marca indelével”.

As fissuras na consciência de Bentinho, provocadas pela fala do outro a respeito de Capitu, permitem que José Dias atue não somente como um agregado à família Santiago, mas também como um agregado à consciência do protagonista. Depois de

plantar as suspeitas, José Dias enraíza, profundamente, o ciúme na mente de Bentinho, que frutificará como a certeza do adultério. Nesse sentido, Caldwell declara:

Enquanto Bentinho se encontra no seminário [...] José Dias o visita vezes seguidas para levar notícias da família e relatar os avanços no enfraquecimento da resolução de Dona Glória. Em uma dessas ocasiões, Bentinho pergunta de Capitu. José Dias responde que ela está alegre como de costume, adicionando que ela ainda conseguiria ‘pegar’ um dos rapazes da vizinhança para casamento. A ideia de que Capitu estivesse feliz ao passo que ele estava triste e solitário, e de que estivesse flertando com algum rapaz atraente, transforma o vago sentimento de suspeita de Santiago em ciúme definitivo. O título desse capítulo é ‘Uma Ponta de Iago’; desse ponto em diante, o Otelo Santiago toma para si também o papel de Iago, manipulando seus próprios lenços para atizar o furor de seu próprio ciúme (2002, p.25).

Nesse ponto, o círculo dialógico se completa na concretização da dúvida, da suspeita, elementos que perpassam toda a narrativa de *Dom Casmurro*. É o discurso da dúvida que dá o tom característico de todo o romance, configurando um recurso expressivo fundamental para a criação das relações discursivas entre narrador/leitor, narrador/personagem e personagem/personagem.

Em *O eterno marido*, de Dostoiévski, a dúvida e o suspense também se mantêm durante todo o romance, estruturado na relação dialógica entre as duas personagens principais – o marido (Trussótski) e o amante (Vielchâninov).

O romance curto, organizado em 17 capítulos, é centrado na relação entre o marido (Páviel Pavlovitch Trussótski) e o amante (Alieksiéi Ivânovitch Vielchâninov) da finada Natália Vassílievna, que se reencontram, após nove anos de afastamento, em São Petersburgo. A partir desse reencontro, afloram dúvidas que se mantêm por todo o desenvolvimento do romance: qual a verdadeira paternidade de Lisa (filha de Natália Vassílievna, nascida 8 meses após a partida do amante da cidade em que os Trussótski viviam)? O que o marido sabe a respeito do relacionamento entre sua falecida esposa e Vielchâninov? Quais são as reais intenções de Trussótski em relação a Vielchâninov?

Na escritura dostoiévskiana, a dúvida constitui recurso estético-discursivo recorrente e primordial para a manutenção da trama romanesca.

Já ao dar título à sua narrativa, Dostoiévski transfere a sua voz autoral, que daria nome à criação, para a voz de sua personagem principal, Viêltchâninov. É dele a

expressão “eterno marido”, com ela Viêltchâninov classifica, de forma pejorativa, a personagem de Trussótski, enquadrando-o num tipo fechado e definido:

Um homem dessa espécie nasce e cresce tão-somente para se casar e, após o matrimônio, tornar-se de imediato um complemento da esposa, mesmo que possua indiscutivelmente personalidade própria. O principal indício de semelhante marido é certo ornamento. Ele não pode deixar de ser portador de chifres, como o sol não pode deixar de iluminar; e ele não só ignora o fato: de acordo com as próprias leis da natureza, deve ignorá-lo (2003, p.49).

O discurso que define uma personagem como um tipo fechado, um modelo, seria a antítese da criação dialógica, própria de Dostoiévski. Assim, podemos concluir que, nessa construção polifônica do título *O eterno marido*, o autor assume a voz de uma personagem para revelar o olhar reificante dela sobre a outra, renunciando a relação de tensão que se travará, por todo o romance, entre essas duas consciências.

Já em *Dom Casmurro*, o título coloca em tensão não só as vozes do autor e de uma personagem, mas configura um quadro de relações dialógicas ainda mais complexo. Quando o autor secundário, Bento Santiago, adota como título de seu livro o apelido que recebeu de um poeta, conforme ele relata no *Capítulo Primeiro/Do Título*, ele apropria-se da voz dessa personagem, assumindo para si a visão de um outro a respeito dele. Além dessa relação dialógica, entre as vozes do autor secundário e narrador Bento e a voz do poeta, devemos considerar a presença da voz do próprio autor, como categoria criadora e regente dessas duas vozes em interação: ele já começa a revelar o caráter ambíguo do narrador Bento, que busca no olhar de um outro uma imagem para definir a si mesmo.

Ausente de si próprio, sem constituir-se agente de sua própria história, o menino que se esconde atrás da cortina ao ouvir seu nome, retrata o homem desprovido de voz que viria a se tornar no presente: Bentinho é a semente de Casmurro – um narrador sem voz.

Uma relação dialógica se estabelece e se mantém por meio de diferentes consciências/vozes em tensão. Ao tentar iniciar um diálogo entre *O eterno marido* e *Dom Casmurro*, o primeiro ponto de tensão encontra-se entre os diferentes tipos de narrador e, portanto, ângulos de visão sob os quais o discurso se desenvolve em cada romance.

O eterno marido é narrado em terceira pessoa, por um narrador que se coloca ao lado de Viêltchâninov, assumindo um ponto de visão muito próximo da consciência dessa personagem. Mesmo considerando o excedente de visão desse narrador, que engloba a conformação externa e interna da personagem, e o posicionamento único de cada consciência no texto, podemos afirmar que, em relação às demais personagens, o narrador praticamente vê o que Viêltchâninov vê. Ele olha para as demais personagens sob um ponto de vista muito próximo do de Viêltchâninov, detentor do ponto de visão reconhecido pelo narrador.

Já *Dom Casmurro* é narrado em primeira pessoa, por um narrador que se apresenta não só como protagonista da história vivida e narrada por ele, mas também como autor do próprio livro. Esse posicionamento, diferentemente do que ocorre em *O eterno marido*, coloca o leitor frente à frente com o narrador/personagem, num diálogo direto entre quem conta sua própria história e quem a *ouve*.

Apesar de diferentes, ambas as estratégias narrativas contribuem para a construção da dúvida e para a perpetuação dela em todo o desenrolar dos dois romances.

Sem contar com o excedente de visão do narrador, o leitor de *Dom Casmurro* vê o mundo pelos olhos de Casmurro, depende deles para conhecer as demais personagens e situações da narrativa. Numa primeira, essa visão, definida pelo olhar de Casmurro, conduz o leitor a duvidar do caráter das demais personagens – já que Casmurro duvida delas -, condena-as e as absolve de acordo com o julgamento do narrador/personagem. Podemos considerar que as primeiras dúvidas suscitadas pela leitura de *Dom Casmurro* são as próprias dúvidas do narrador/personagem, o que se confirma até os estudos críticos anteriores à publicação de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell, em 1960. Em tais estudos, o adultério era considerado fato.

Somente quando o leitor entra em diálogo com o romance, de forma atuante, questionadora e responsiva, a dúvida em *Dom Casmurro* atinge um patamar totalmente novo: o objeto da dúvida se transforma, deixando de ser Capitu para ser Bento Santiago. Cabe ao leitor preencher as lacunas do texto por meio das impressões do seu próprio excedente de visão, passando a enxergar o narrador/personagem Casmurro a partir do seu posicionamento único de leitor, que pergunta, responde e entra em relação dialógica com as vozes presentes no texto. Duvidando de Casmurro, do que é visto pelos olhos

dele e narrado por sua voz, o leitor se torna capaz de ver e dialogar com as demais personagens.

Em *O eterno marido*, o leitor já conta com o excedente de visão do narrador para conhecer a personagem principal, Vieltchâninov, o que tornaria sua forma exterior mais completa e imparcial, menos comprometida com o sentido de autopreservação próprio de um narrador que constrói a imagem de si mesmo diante dos outros. Entretanto, o posicionamento do narrador, mais próximo de Vieltchâninov e do ponto de visão que ele tem das demais personagens, favorece uma leitura também tendenciosa à dúvida: o leitor se coloca junto do narrador, enxergando as demais personagens pelo ângulo de visão de Vieltchâninov, fazendo das dúvidas dele, em relação aos outros, as suas.

Na apresentação dialógica da consciência de Vieltchâninov, na qual as vozes do autor, do narrador e da personagem se relacionam, podemos perceber a interferência de uma quarta voz, a de Trussótski. Essa voz aparece no primeiro capítulo do livro, a partir do trecho em que o narrador passa a descrever os olhos da personagem, se dá o início do diálogo da consciência de Vieltchâninov com a de Trussótski: “(no) surgimento de um novo matiz, que não existia anteriormente: uns longes de dor e tristeza, de uma tristeza distraída, como que sem objeto, mas intensa” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.10).

Segundo Bakhtin (2005, p.42), “Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo.” Assim, quando a culpa, a dor e a tristeza “como que sem objeto” despertam na consciência de Vieltchâninov, o diálogo com o marido traído, Trussótski, se inicia.

O narrador anuncia essa presença estranha por meio do próprio estranhamento em relação à abrupta apreciação de Vieltchâninov pela solidão, pela introspecção, pelo sofrimento motivado “por causas completamente diversas das de outrora – por motivos inesperados e absolutamente inconcebíveis até então, motivos “mais elevados” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.11). Aqui, antes mesmo de Trussótski estar presente na trama, ou se apresentar como imagem reconhecida pela consciência de Vieltchâninov (e do narrador), os valores dessa personagem, totalmente diversos dos de Vieltchâninov, estão ali presentes – a voz do marido traído, há muito esquecido pelo amante, começa a ecoar na consciência de Vieltchâninov, entrando em atrito, em tensão dialógica, com a voz de Vieltchâninov. As “razões superiores” (p.11), risíveis para o Vieltchâninov de

outros tempos, além de renunciarem a chegada oficial do marido (que se dará apenas entre os capítulos 2 e 3), contribuem para o surgimento da dúvida, que atua como recurso estético, elemento tonal que se perpetuará por toda a narrativa.

Nesse trecho específico, a dúvida que se instaura é em relação aos motivos do afloramento dessas “razões superiores” à consciência de Viêltchâninov, quais as razões da crise moral da personagem, questões que serão respondidas por ela mesma no capítulo 2 do romance, quando se dá conta de que seus encontros fortuitos e intermitentes com o misterioso cavalheiro do crepe no chapéu são “a causa de tudo” (p.20). Até essa tomada de consciência, a atmosfera de dúvida se mantém por meio da própria falta de autoconfiança da personagem. Nas palavras do narrador, Viêltchâninov: “notara, havia muito, que se estava tornando extraordinariamente desconfiado em tudo, tanto nas coisas importantes como nas miúdas, e, por isso, resolvera confiar o menos possível em si mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.11-12).

A desconfiança, nesse caso, não é seletiva, não se volta somente aos outros, como recurso de autopreservação. Ao se tornar desconfiado, Viêltchâninov resolve “confiar o menos possível em si mesmo” (p.12), sua consciência se fragmenta em dois *eus* – um eu que se observa e desconfia de si mesmo, de seus pensamentos, julgamentos e ações recentes, influenciadas pela voz do outro – o marido; outro eu que pensa, julga e age sem o completo controle da personagem, fora dos padrões morais (ou imorais) que guiavam suas atitudes no passado.

Mas o importante é que todo esse passado se apresentava agora sob um ângulo inteiramente novo, como que preparado por alguém, inesperado e, sobretudo, inconcebível. Por que certas recordações lhe pareciam, agora, verdadeiros crimes? Não se tratava apenas dos veredictos de seu espírito: não teria acreditado no seu espírito sombrio, solitário e doente; mas tudo atingia a maldição, chegava quase às lágrimas, que, se não apareciam, eram pelo menos interiores (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.13).

A crise vivida por Viêltchâninov se estrutura por meio dessa desintegração de sua consciência, que deixa de ser unívoca (como nos heróis de romances monológicos), para se tornar bivocal, plurilíngue, constituída (ou reconstituída) por meio do diálogo.

Em *Dom Casmurro*, a interferência de vozes estranhas na consciência de Bentinho é explícita no Capítulo XII:

Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias:
'Sempre juntos...'
'Em segredinhos...'
'Se eles pegam de namoro...' (p.820)

As “vozes confusas” que ecoam na mente de Bentinho são as de José Dias, que abrem uma fissura na consciência dele e passam a dialogar com suas ideias a respeito de si mesmo e dos sentimentos em relação à Capitu. Bentinho, sempre ausente de si mesmo, não questiona a voz do agregado. Aceita-a como verdade, assumindo que realmente amava Capitu e Capitu amava-o. Acredita que esse amor era preexistente à fala de José Dias, como se o agregado tivesse apenas sido um meio para trazer esse sentimento do nível inconsciente ao consciente.

Bentinho toma para si a “eterna Verdade” (p.821) saída da boca de José Dias, encarando-a como a “revelação da consciência a si própria”. Nesse trecho, percebe-se a maneira como Bentinho permite que o agregado funcione como parte integrante de sua consciência, por meio de um processo dialógico em que a voz do outro – o agregado – é assimilada pela voz do eu – Bentinho / narrador.

Mais que um agregado à família Santiago, José Dias conquista um papel de importância muito maior: o de *agregado de consciência* de Bentinho, assumindo uma função manipuladora sobre ele.

No Capítulo XXXII – As curiosidades de Capitu -, a definição dada por José Dias aos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (p.834), de Capitu abre uma fenda na consciência de Bentinho, levando-o a examinar os olhos da menina de perto, para “ver se se podiam chamar assim” (p.843).

O que ele vê, num primeiro momento, não lhe parece nada extraordinário. Entretanto, após alguns instantes de contemplação, a metáfora dos “olhos de ressaca” e a narração poética da sensação provocada por eles é tão, senão mais, ameaçadora quanto a definição dada por José Dias (p.834). Aproximando as duas definições dos olhos de Capitu – a de José Dias e a de Bentinho -, podemos observar o discurso do agregado ecoando na voz do personagem narrador:

A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana

oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação (Cap. XXV, p.834).

[...]

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

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade e do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, Cap. XXXII, p.843).

Os “olhos de ressaca” são, no discurso de Bentinho, os mesmos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” da voz de José Dias. Sob o ponto de vista da ameaça que representam, essa imagem já está instaurada na mente do personagem-narrador que, ao buscar sua comprovação por meio de uma observação direta, presume os perigos mágicos a que estará sujeito. A experiência sensorial de Bento, sentindo-se arrastado pela ressaca, é a forma pela qual a palavra de José Dias, cristalizada em sua consciência, emerge como discurso.

Segundo Bakhtin (2003, p.311), “O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos.” É justamente na fronteira das consciências de Bentinho e José Dias, no limiar dialógico dessas duas vozes, que se constrói todo o universo de dúvida, de suspeita e de ciúme que conduz a narrativa em *Dom Casmurro*.

Um traço comum entre as duas personagens – Bentinho e Viêltchâninov -, que caracteriza a forma como a entrada da voz dos outros – José Dias e Trussótski – se dá em suas consciências, é a aparente insignificância atribuída por eles a esses outros, vistos simplesmente como o *agregado* e o *eterno marido*. Nos dois romances, as personagens de Bentinho e de Viêltchâninov se relacionam com José Dias e Trussótski

como diante de consciências objetificadas, definidas, *a priori*, ou por sua condição social – no caso de Bento (o senhor) e José Dias (o servo) -, ou por sua imagem masculina – no caso de Viêltchâninov (sedutor / amante / viril) e Trussótski (o eterno marido / traído / fraco).

Essa aparente insignificância de José Dias e de Trussótski, do ponto de vista de Bentinho e Viêltchâninov, influi nas relações discursivas que se travam entre as personagens. Subestimados, os discursos do *agregado* e do *eterno marido* não inspiram respeito nem representam perigo, logo, não enfrentam grande resistência diante das consciências de Bento e Viêltchâninov, presas às imagens reificadas que estas criaram deles. Sem serem vistos como sujeitos inconclusos e livres, mas sim como objetos definidos e limitados, José Dias e Trussótski infiltram seus discursos, subterraneamente, nas consciências de Bento e Viêltchâninov.

Entretanto, no caso de *O eterno marido*, a influência de Trussótski sobre a consciência de Viêltchâninov não é sustentada nem se limita pela aparente relação de subserviência de um em relação ao outro, como ocorre entre José Dias e Bento. No desenrolar das relações dialógicas, o discurso de Trussótski se fortalece diante de Viêltchâninov, já que o grau de conhecimento do marido a respeito do relacionamento de Viêltchâninov com Natália lhe é um mistério.

Ao contrário de José Dias, que vai ganhando poder de interferência na mente de Bentinho e de toda a família Santiago por meio de um discurso aparentemente inofensivo, que adula e nunca entra em conflito, o discurso de Trussótski se mantém em constante tensão com o de Viêltchâninov, num jogo de esconder e revelar no qual, a cada momento, os papéis no diálogo se alternam e se confundem.

Nesse diálogo entre *O eterno marido* e *Dom Casmurro*, nos quais se encontram mais diferenças que semelhanças, considerando os contextos culturais nos quais as obras foram criadas, percebe-se que ambos os autores trabalham a dúvida como categoria estética - conforme já havia afirmado Bakhtin a respeito de Dostoiévski -, não se limitando a levantar perguntas a serem respondidas na trama, mas sim, a desenhar a dúvida na tessitura do texto, em todos os níveis do discurso.

Não são somente as personagens, os agentes da narrativa que vivem a dúvida. A dúvida, como recurso estético, torna-se a lente pela qual os sentidos são interpretados e recriados, tanto na leitura – relação da voz/consciência do *eu*-leitor com as

vozes/consciências do *outro*-texto -, como nas relações entre as personagens, entre autoconsciências, entre vozes em interação.

Pode-se dizer que, em *O Eterno Marido*, a dúvida habita a fronteira entre as consciências em interação, do marido e do amante; em *Dom Casmurro*, a dúvida é elemento constituinte da consciência de Bento, que virá a ser Casmurro, assimilada pela voz de José Dias. Em ambas as narrativas, a representação da realidade, seja em relação ao exterior ou ao interior das personagens, ganha forma nas relações dialógico-discursivas das diversas vozes em tensão no tecido romanesco.

Tzvetan Todorov, no prefácio à edição francesa de *Estética da criação verbal*, de Bakhtin (2003, p.32), afirma que “O sentido é liberdade e a interpretação é o seu exercício: este parece realmente ser o último preceito de Bakhtin.” Tendo em mente esse convite de Bakhtin à liberdade e ao seu exercício, este artigo não tem a pretensão de chegar a conclusões fechadas; ao contrário, propõe diálogos entre as obras de Machado de Assis e de Dostoiévski, autores profundamente dialógicos em seus processos de criação, mestres de uma escritura rica em sentidos abertos a leituras múltiplas, insinuadores de significações em constante devir.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. *Dom Casmurro*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, Vol. 1, p.556-563.

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.3-192.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. Uma experiência de análise filosófica. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.307-335.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, A. a dúvida em discursividade: Machado de Assis e Dostoiévski. 2007. 130f. Dissertação. (Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP, São Paulo. <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4447> . Acesso em 01/09/2015.

BERNARDO, G. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BEZERRA, P. *Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó*. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C. & Gilberto CASTRO, G. de. (Orgs.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Ed. Vozes, 38-53.

CALDWELL, H. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

D'AMBROSIO, O. et alii. *A supremacia do conto: edição comentada de Papéis Avulsos de Machado de Assis*. Tomo 2. São Paulo: Selinunte Editora, 1994.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *O eterno marido*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *Gente pobre*. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

FANGER, D. *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Evanston: Northern University Press, 1998.

JONES, M. V. *Dostoyevsky after Bakhtin: readings in Dostoyevsky's fantastic realism*. Cambridge: New York, 2005.

SCHNAIDERMAN, B. O alienista: um conto dostoiévskiano? In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, nº 6/7, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

Recebido em 10/03/2015

Aprovado em 30/08/2015