

Tornando-se Dom Casmurro: da análise semiótica à perspectiva cognitiva

Ayla Mello Batistela¹
Maria Fernanda Coca²

RESUMO

Em *Dom Casmurro*, romance clássico da literatura brasileira, o narrador se autodenomina de duas formas, Bentinho e Dom Casmurro, aspecto que denota uma transformação profunda sofrida pelo personagem ao longo da narrativa. Neste artigo, através de uma análise semiótica com base na proposta de Kockelman (2013), sugerimos uma sistematização de como essa transformação ocorre, explicando, assim, de que forma as mudanças percebidas pelo leitor são construídas pelo autor. Para tal, oferecemos uma divisão heurística do romance, compreendendo que ele pode ser dividido em duas partes distinguidas através da ênfase narrativa e da agência de certos personagens em detrimento de outros, fatos que alteram, além de aspectos dinâmicos do enredo, a própria voz narrativa. Na análise semiótica, identificamos as características mais recorrentes do protagonista, acompanhando-as a fim de verificar se são mantidas ou modificadas (e, se alteradas, como são então transformadas e em quais outras se convertem). A partir da divisão heurística já mencionada e da análise do personagem, buscamos explicar como Machado de Assis mobiliza mudanças em figuras importantes sem causar empecilhos de leitura, e, ao mesmo tempo, como essa construção molda um processo que aqui chamamos de “experiência de leitura da mudança”.

Palavras-Chave: Semiótica, Narratologia Cognitiva, Machado de Assis, Dom Casmurro.

1 Universidade Federal do Paraná (UFPR), ayla.batistela1@gmail.com.

2 Universidade Federal do Paraná (UFPR), mfcoca2000@gmail.com.

ABSTRACT

In *Dom Casmurro*, a classic novel of Brazilian literature, the narrator refers to himself under two names, Bentinho and Dom Casmurro, an aspect that denotes a profound transformation undergone by the character throughout the narrative. In this article, through a semiotic analysis based on Kockelman's (2013) proposal, we suggest a systematization of how this transformation takes place, thus explaining how the changes perceived by the reader are constructed by the author. To this end, we offer a heuristic division of the novel, understanding that it can be divided into two parts, distinguished by the narrative emphasis and agency of certain characters over others, facts that modify not only dynamic aspects of the plot, but also the narrative voice itself. Through the semiotic analysis, we identify the most recurrent characteristics of the protagonist, analyzing them to verify whether they are maintained or modified (and, if altered, how they are then transformed and into what else they are converted). Based on the aforementioned heuristic division and character analysis, we seek to explain how Machado de Assis mobilizes changes in key figures without disrupting the reading process and, at the same time, how this construction shapes a process that we term here the "reading experience of change".

Keywords: Semiotics, Cognitive Narratology, Machado de Assis, Dom Casmurro.

Introdução

Em *Dom Casmurro* (1899), Machado de Assis apresenta um narrador que se autodenomina de duas formas: Bentinho, nome de infância e juventude, e Dom Casmurro, alcunha adquirida pelo personagem na maturidade, momento da vida em que ele está narrando a estória. Essa dualidade nominal não é mero detalhe ou característica casual do personagem, mas um indício textual de uma transformação profunda no protagonista, sendo manejada no romance com momentos de presença simultânea das “duas vozes” e outros em que apenas uma voz parece estar presente.

As vozes de Bentinho e Dom Casmurro, portanto, se apresentam com características distintas — mesmo que façam referência à mesma figura —, fato estrategicamente estimulado a ser notado na narrativa justamente pela autodenominação diferente. Em suma, a distinção das vozes narrativas é derivativa de um processo de mudanças das características do protagonista ao longo do tempo, fato central para o desenvolvimento do enredo.

Entender como ocorre a mudança na caracterização do protagonista ao longo da narrativa torna-se uma questão interessante para compreender

tanto a construção do texto de ficção por Machado de Assis quanto prováveis efeitos de leitura pretendidos por ele, pois, a partir dessa investigação, podemos identificar sistematicamente como é possível “sentir” a diferença das vozes narrativas que são propostas logo no início da estória — mesmo quando o próprio romance não aponta explicitamente qual “versão” do protagonista está assumindo o papel de narrador.

Já existem outras maneiras possíveis para identificar tal distinção; ela já é um aspecto textual familiar: reconhecidamente popular é a identificação do tom irônico do narrador como caracterizando a sua fase adulta, sendo denominado então Dom Casmurro. Essa escolha, contudo, acaba por ignorar outros aspectos centrais das escolhas narrativas de Machado: o processo de mudança das características do personagem é o que *transforma* “Bentinho” em “Dom Casmurro”, movimento que gera simultânea e dinamicamente outras várias mudanças no enredo; o tom irônico, portanto, é apenas um dos reflexos e o resultado final dessas mudanças pacientemente construídas.

No presente artigo, ao invés de apontarmos a caracterização das diferentes alcunhas do narrador apenas através da instância de tons, propomos entender através dos dados textuais *como* o personagem é construído e modificado. Para isso, identificaremos as características mais emblemáticas do protagonista e acompanharemos as suas mudanças, levando em consideração questões de natureza quantitativa (no sentido de extensão textual e número de páginas) e qualitativa (quando ocorre e qual o contexto narrativo). Frente a dados textuais do romance, defendemos que há, sobretudo, um sistema de características opostas que é responsável por tornar possível distinguir as “duas vozes”, e que posteriormente gera no leitor a percepção da mudança do personagem — por vezes, essa percepção é mais discreta; em outras ocasiões, torna-se absolutamente marcante.

Para instrumentalizar a análise proposta, o presente artigo se alinha aos interesses do campo de estudo da narratologia cognitiva, que propõe investigar os recursos cognitivos implicados no processamento, compreensão e interpretação das narrativas, explorando como aspectos que ocorrem na leitura são cognitivamente possíveis. Menos um campo rigorosamente definido e mais uma convergência de interesses que engloba várias disciplinas e temas, a narratologia cognitiva é uma área em emergência no Brasil, mas que em outros países já possui um sólido histórico de desenvolvimento e contribuições. Essencialmente, é uma área de natureza interdisciplinar e com foco em questões que relacionam *mente e narrativa*.

Desse modo, investigando “estados mentais, capacidades e disposições que permitem experiências narrativas, ou que são permitidas por elas”, um dos interesses centrais da narratologia cognitiva é “como as histórias interagem com os processos e estados mentais dos leitores” (Herman, 2013). É uma área que permite investigar “as maneiras pelas quais os intérpretes usam

vários tipos de recursos semióticos para se envolver com mundos narrativos” (*ibidem*).

Uma abordagem cognitiva de textos literários visa, entre outras coisas, revelar os processos implícitos de inferência, interpretação e produção de sentido por parte do leitor, ao mesmo tempo em que pode contribuir para a compreensão das formas através das quais o autor constrói coerentemente uma narrativa. Na presente pesquisa, ela servirá para explicar o que o leitor potencialmente “sente” ou “percebe” em relação ao texto e como isso foi construído para tal — de maneira mais direta, como o leitor é capaz de distinguir as vozes narrativas em *Dom Casmurro* e, assim, perceber, por meio de alterações relevantes, informações significativas para o romance.

Desse modo, apesar de se debruçar sobre uma questão já conhecida acerca da obra de Machado, esta pesquisa é, sobretudo, uma contribuição ao emergente campo da narratologia cognitiva no Brasil. Ao enquadrar a investigação em tal cenário, pretendemos demonstrar como o estudo da literatura pode ser enriquecido e ter avanços no diálogo com disciplinas da área da linguística, como a semiótica, e ainda aquelas disciplinas inseridas no domínio da ciência cognitiva. Com isso, buscamos demonstrar como algumas questões podem ser iluminadas por novas metodologias de análise. Sob essa perspectiva, então, propomos examinar o que é autoevidente por um viés ainda pouco investigado no campo dos estudos literários: ao traçar esse tipo de investigação, ao invés de oferecermos uma nova interpretação do romance ou uma crítica literária à obra do autor, pretendemos descrever e explicar a composição textual de Machado neste texto em específico. Vale dizer, ainda, que descrever o processo gradual de transformação do protagonista Bentinho em *Dom Casmurro* visa demonstrar sistematicamente a complexidade da composição textual do autor, não deixando de lado os interesses da própria teoria e crítica literária tradicionais.

Estruturalmente, na seção II do artigo será proposta uma divisão heurística da narrativa em “dois romances”, distinguida através de ênfases em personagens diferentes e maior agência de certos personagens em comparação a outros. Essa proposta servirá para ilustrar mais sistematicamente as mudanças sofridas essencialmente pelo protagonista, ao mesmo tempo salientando seu processo transformacional como uma construção narrativa gradual. Em suma, a classificação e análise da narrativa como “dois romances” servirão para ilustrar as estratégias narrativas adotadas por Machado para construir mudanças no enredo, além de explicar como o leitor acompanha esses dados. Já na seção III, apresentaremos uma análise semiótica da forma como Machado constrói a mudança apenas do protagonista de *Dom Casmurro* sem que isso afete a coerência da narrativa ou confunda o leitor. Com base em uma seleção das características mais recorrentes e emblemáticas de Bentinho,

analisaremos como se dá a progressão das suas mudanças, procurando, quando houver, a contraparte (em Casmurro) da característica alterada.

Finalmente, propomos que, a partir das perspectivas citadas, é possível entender que a compreensão da mudança do protagonista por parte do leitor ocorre como “a resolução de um problema”: do ponto de vista cognitivo e semiótico, cabe ao leitor, instigado e direcionado por Machado, encaixar novas informações e características do protagonista à alcunha mais adequada, fazendo, assim, sentido da transformação do personagem, sem que isso represente um empecilho ou dificuldade maior para a leitura. Isso demonstrará, ainda, como o leitor pode *reconhecer* as “duas vozes” (Bentinho e Dom Casmurro) no texto, mesmo naqueles momentos em que isso não está ostensivamente apontado. Todo esse processo, em última instância, tem o interesse de causar no leitor a *sensação da mudança* — de que o personagem principal, unidade de acompanhamento ao longo de toda a estória, de fato em certo momento tornou-se outra coisa.

Uma narrativa, “dois romances”

Neste artigo, argumentamos que a transformação de Bentinho em Dom Casmurro não é a única mudança na estrutura narrativa do romance. Se, inicialmente, o enredo parece centrar-se na possibilidade de uma relação entre Bentinho e Capitu, pautada por um conflito que demanda cenas mais dinâmicas, repletas de personagens secundários que têm voz e movimentam a estória, aos poucos assistimos a um deslocamento do foco narrativo, gradativamente cedendo lugar a uma narrativa cada vez mais introspectiva, dominada pela voz solitária de Dom Casmurro.

No capítulo 3, “*A Denúncia*”, Bentinho está prestes a descobrir, através de uma conversa entre adultos que ele escuta atrás da porta, que parece haver uma “paixão secreta” entre ele e Capitu, sua vizinha e amiga, além de descobrir que sua mãe havia prometido enviar-lhe ao seminário, fato que dá origem ao conflito central da primeira parte do enredo. Vejamos:

Ia a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me

atrás da porta. [...].

— D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

— Que dificuldade?

— Uma grande dificuldade. Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua. [...].

— Mas, Sr. José Dias, tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. Basta a idade; Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; são dois criançolas. Não se esqueça que foram criados juntos, desde aquela grande enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram as nossas relações. [...] Mano Cosme, você que acha? [...]. Você que acha, prima Justina? (p. 16).

A citação acima ilustra como o mundo ficcional do início do romance é mais povoado e movimentado: além de Bentinho e Capitu, há toda a família Santiago (D. Glória, a mãe, Tio Cosme e Prima Justina), o agregado José Dias, a própria família de Capitu, a citada “gente do Pádua”. Todos esses personagens aparecendo e tendo sua presença solicitada criam um cenário de interações sociais ricas e várias perspectivas de personagens secundários. Muito importante é que o principal conflito dessa primeira parte, apesar de ser um só, envolve múltiplas vozes até a sua resolução, o que mostra um enredo mais plural.

Além disso, há mais frequentemente diálogos diretos entre personagens. Ao contrário da segunda parte do romance, neste ponto o leitor vê Bentinho *reagindo* a conversas, ações diretas de outros indivíduos e acontecimentos externos. Em um momento posterior, o que encontramos é um narrador que não mais reage a isso tudo, mas introspectivamente interpreta, pensa, repensa e então informa ao leitor as atitudes de outras figuras e ocorrências importantes para o enredo, tornando indiretas todas as informações sobre o que se passa naquele mundo ficcional. Para ilustrar essa diferença, vejamos primeiro a figura de Capitu, a fim de ilustrar a sua versão inicial, como uma personagem completamente ativa. No capítulo 18 “*Um plano*”, temos Capitu agindo por si, conduzindo um diálogo incisivo com Bentinho, dizendo ao então amigo o que ele deve fazer e com quem deve falar para convencer D. Glória a não mandá-lo ao seminário:

— Que tem José Dias?

— Pode ser um bom empenho.

— Mas se foi ele mesmo que falou...

— Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (p. 39-40)

Em um segundo momento, já é possível notar o início do isolamento progressivo do protagonista. O que era habitual encontrar até a primeira metade do romance, conforme demonstrado acima, começa a sofrer alterações. Após o casamento de Capitu e Bento, a estrutura narrativa se estreita drasticamente: os personagens secundários desaparecem ou são reduzidos a meras sombras, com aparições que se resumem, por vezes, a pequenas frases informativas e que, ao contrário do que era comum anteriormente, sem qualquer tom emocional por parte do narrador que as conta.

Além disso, os demais personagens perdem relevância em relação à resolução do segundo conflito do enredo: após tornarem-se um casal, o que representa um problema a ser solucionado é a desconfiança de Dom Casmurro sobre uma traição cometida pela esposa. Neste estágio da narrativa, pode-se dizer que a voz de Dom Casmurro já domina completamente, e enquanto isso Capitu perde espaço para se expressar, ao passo em que o leitor deixa de conviver com figuras que antes estava habituado. Vejamos o capítulo 102, “*De Casada*”:

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma coisa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça curiosos, outros paravam, alguns perguntavam: “Quem são?” e um sabido explicava: “Este é o Doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, D. Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Mata-cavalos” (p. 149).

A partir deste ponto, já é possível notar que houve uma mudança: torna-se mais comum que o narrador “ traduza ” para o leitor diálogos, gestos e ações de uma personagem que até então era ativa e movimentava o enredo, oferecendo, dessa forma, uma perspectiva particular e introspectiva sobre os

fatos. Se antes víamos Capitu falando diretamente, fazendo gestos e tomando iniciativas, agora vemos Dom Casmurro apenas informando o que ela fez, o que sente e o que está acontecendo a ambos.

Ademais, para ilustrar como os demais personagens “perdem voz” ao se tratar da traição, diferentemente do que ocorria quando a ida ao seminário era a adversidade a ser combatida, vejamos o capítulo 134 “*O dia de sábado*”, em que Dom Casmurro demonstra estar preso a uma ideia e, imerso em sua própria obsessão sobre a traição, tira conclusões, estabelece certezas particulares e decide, sozinho, qual atitude tomar:

A idéia saiu finalmente do cérebro. Era noite, e não pude dormir, por mais que a sacudisse de mim. Também nenhuma noite me passou tão curta. Amanheceu, quando cuidava não ser mais que uma ou duas horas. Saí, supondo deixar a idéia em casa; ela veio comigo. Cá fora tinha a mesma cor escura, as mesmas asas trépidas, e posto avoasse com elas, era como se fosse fixa; eu a levava na retina, não que me encobrisse as coisas externas, mas via-as através dela, com a cor mais pálida que de costume, e sem se demorarem nada. [...] Não me lembra bem o resto do dia. Sei que escrevi algumas cartas, comprei uma substância, que não digo, para não espertar o desejo de prová-la. [...] Quando me achei com a morte no bolso senti tamanha alegria como se acabasse de tirar a sorte grande, ou ainda maior, porque o prêmio da loteria gasta-se, e a morte não se gasta. Fui a casa de minha mãe, com o fim de despedir-me, a título de visita (p. 183-4).

Nos capítulos 136 e 137, vemos Dom Casmurro colocando o veneno que anteriormente havia comprado em uma xícara de café. Em uma série de atos titubeantes, primeiro o personagem decide tomar ele mesmo a bebida; depois, pensa em dar ao seu filho com Capitu, o pequeno Ezequiel. Tais pensamentos hesitantes culminam em um capítulo conclusivo, de número 138, “*Capitu que entra*”: nele, acompanhamos o protagonista concluindo — novamente sozinho, sem a perspectiva de outros personagens sobre o fato — que a esposa realmente havia lhe traído e eles deveriam findar o matrimônio. A convicção final veio, entre outras coisas, por achar que o Ezequiel estava adquirindo uma fisionomia muito parecida com a de Escobar, amigo do casal que morrera algum tempo antes:

Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fosse embora, e pediu-me que lhe explicasse... [...]

— O quê? perguntou ela como se ouvira mal.

— Que não é meu filho. Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. [...] Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. [...]

— A separação é coisa decidida, redargüi, pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizessemos por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida (p. 187-8).

Por fim, no capítulo seguinte, “*A fotografia*”:

Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; [...] (p. 189).

Neste ponto, já é possível notar a mudança do protagonista mais evidentemente; novas posturas tornam-se mais claras e recorrentes, e então temos capítulos finais que caracterizam o romance quase como “monólogo”, dando mais ênfase em características particulares apenas da voz de Dom Casmurro. O tempo passa depressa e o leitor recebe informações rápidas sobre tudo o que acontece fora da vida privada do narrador. A morte da própria Capitu, por exemplo, ocupa o espaço gráfico de apenas uma linha no capítulo 145, “*O Regresso*”, que mostra uma cena em que Dom Casmurro está prestes a ver Ezequiel depois da separação e de muitos anos sem um encontro:

Ora, foi já nesta casa que um dia, estando a vestir-me para almoçar, recebi um cartão com este nome: Ezequiel A. de Santiago

— A pessoa está aí? perguntei ao criado.

— Sim, senhor; ficou esperando. Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. (p. 194)

É possível notar que, neste estágio da narrativa, diferentemente do que ocorria antes, os personagens são reduzidos a poucas linhas — tornam-se informações marginais para o leitor. O mundo ficcional, portanto, passa a

não ser mais tão povoado e movimentado, e o que antes era extremamente importante — tanto para o enredo quanto para a própria figura do narrador — toma a forma de um mero detalhe, ou, por outro lado, assume a expressão da indiferença de um personagem que agora é, de fato, Dom Casmurro.

Tendo em vista tais mudanças e para compreender o processo em que elas foram construídas gradualmente por Machado, bem como o momento em que se tornam mais relevantes ou evidentes para o leitor, propomos uma divisão heurística do romance em duas partes: temos primeiramente o “romance de Capitu”, no qual Bentinho é um jovem sonhador, indeciso e fortemente influenciado pela então amiga; a primeira parte leva o nome de Capitu, pois ela é construída como uma figura central e constantemente presente — toma decisões, contribui de maneira ativa para modificar o curso da estória, influencia o narrador e aparece, para o leitor, como uma personagem que está no primeiro plano de todos os fatos. Até o casamento, Capitu age ativamente para que ele se concretize.

Como segunda parte, temos o “romance de Dom Casmurro”, com um narrador maduro reinterpretando o passado e impondo sua perspectiva ao leitor, conforme demonstrado nos trechos acima. Vale dizer, ainda, que essa transição não é abrupta e nem total: no “primeiro romance” ainda temos a presença simultânea de Dom Casmurro, marcado principalmente pelo tom irônico em capítulos onde, em função de ser o narrador, estabelece um diálogo direto com o interlocutor através de apóstrofes, tais como “caro leitor” ou “dona leitora”, por exemplo; e Bentinho, representado como o personagem ainda criança, carregando características notáveis como devaneios, imaginação fértil e insegurança. A transformação é gradual; entretanto, a relevância de padrões estabelecidos nos personagens — e de expectativas produzidas a partir disso — torna visível, para o leitor, uma distinção do romance em “fases” distintas.

Assim, defendemos que é possível conceber essa estruturação como demarcada tanto pela voz narrativa quanto pela ênfase em personagens: em se tratando da voz narrativa, no “primeiro romance” temos a coexistência da voz de Bentinho e Dom Casmurro; após o capítulo 96, momento da saída de Bentinho do seminário, sua indecisão infantil dá lugar a uma postura mais ativa, enquanto Capitu, antes figura central, vai sendo apagada (ou reescrita pela memória do narrador). Com isso, passamos a ter apenas a voz de Dom Casmurro.

No que se refere à ênfase em certos personagens, temos no “primeiro romance” uma narrativa dominada pela presença de Capitu, figura diretamente ligada a Bentinho e que, nesse primeiro momento, é responsável por movimentar o enredo de diversas maneiras. No “segundo romance”, por outro lado, a narrativa é dominada pelo protagonista independente de demais personagens.

Nesta seção, buscamos evidenciar como Machado concretiza a transformação de Bentinho em Dom Casmurro não apenas através do nome, mas também através da própria estrutura da narrativa. Se nossa leitura se sustenta, então a transformação de Bentinho para Dom Casmurro não é apenas temática, mas formal: ela se manifesta na própria organização da narrativa, textualmente, na seleção de eventos lembrados e na gradativa substituição do “romance de Capitu” pelo de “romance de Dom Casmurro”. Assim, como veremos na próxima seção, características apresentadas e padronizadas, como o ciúme e a agressividade de Dom Casmurro, não são meros traços de personalidade, mas artifícios narrativos que consolidam a nova identidade do narrador, enquanto características anteriores (como devaneios e passividade) são apagadas ou resignificadas.

Análise semiótica da transformação

Os leitores acessam mundos fictícios criados por autores através do processamento dos textos literários. As atividades de processamento de texto envolvem muitas habilidades diferentes e seus efeitos dependem de muitas variáveis, como o tipo de leitor, o estilo e a finalidade de sua leitura, a cultura em que o sujeito está inserido, o contexto em que a leitura está ocorrendo e assim por diante. A literatura é feita de linguagem e, embora o estudo literário não precise ser sustentado por uma teoria completa da linguagem, é possível encontrar contribuições para as análises literárias quando buscamos concepções sobre o tipo de coisa que a linguagem é e, de forma mais ampla, sobre como ela opera na mente daquele que está em contato com um artefato literário (Cave, 2016).

Na perspectiva linguística aqui adotada, consideramos que mundos ficcionais construídos pelo texto são acessados e compreendidos por meio de canais semióticos. A semiótica antropológica de Paul Kockelman (2013) busca entender os modos pelos quais entidades fundamentais da experiência humana são constituídas através de processos dinâmicos de significação, interação e reconhecimento social.

Tendo o contexto social como central, o autor adota uma série de categorias que existem em uma dinâmica relacional para explorar como a produção de sentido emerge em contextos específicos de significação. Por conta disso, ele compreende os processos de significação como situados no mundo e dependentes de práticas locais (ou culturais) de significação. É dessa maneira que uma narrativa ficcional, sendo um produto e artefato cultural humano, torna-se acessível e compreensível através de mediações de significado.

Assim, o autor dá origem ao conceito de *ontologia*, que se refere aos pressupostos implícitos que estruturam nossa percepção do mundo,

moldando a experiência individual e as interações sociais em uma dinâmica que adota bases que tornam possível o entendimento mútuo, a atribuição de significados e até mesmo a construção de identidades. Uma ontologia não é fixa: surge e se transforma com o tempo, influenciada por interpretações e representações da realidade.

Se tratando de *Dom Casmurro*, um romance inscrito na tradição realista, o conceito de ontologia servirá de aporte teórico, pois partimos do pressuposto de que a estória representada faz referência a inúmeras coisas do mundo real, que o leitor já conhece. Desse modo, há uma ontologia compartilhada entre o ficcionista e o leitor: Machado, ao criar um mundo literário ficcional de *Dom Casmurro*, baseia-se no mundo real de várias maneiras — adotando seus elementos e categorias, ancorando o enredo a certos eventos etc. É possível reconhecer facilmente convenções que vêm do contexto real do Brasil no séc. 18 e do Rio de Janeiro, por exemplo, e até noções básicas de lógica e coerência, aspectos que sustentam o desenvolvimento da narrativa como um todo.

Em suma, podemos dizer que existe um mundo único (o mundo real) do qual essa ficção é uma derivação. A partir disso, certos trajes, ambientes, itens e preferências evocam, de maneira quase automática, noções de classe, profissão ou caráter — um processo que Kockelman (2013) descreve como *indexação de tipos sociais*. Com isso, um chapéu, um quadro ou uma joia não são meros detalhes no texto ficcional, mas sinais que ativam redes de significação, permitindo que o leitor preencha lacunas com base em convenções culturais.

Além do conceito de ontologia, Kockelman (2013) estabelece outros termos que utilizaremos para a análise literária: os índices, *agentes*, *indivíduos* e *status*. Índices referem-se a signos que estabelecem uma relação de associação ou causalidade com um objeto, apontando para algo em relação a este elemento (por exemplo, um sintoma é um índice de uma doença), influenciando (e construindo) diretamente a forma como *agentes* interpretam e compreendem o mundo ao seu redor. *Agentes* são as entidades capazes de produzir e interpretar os vários índices que compõem o mundo e que, portanto, também podem *agir* nesse espaço, estabelecendo relações e criando significados. Já os *indivíduos* são entidades que possuem uma identidade estabelecida através de índices particulares, sendo compreendidos como entidades reconhecíveis e consistentes ao longo do tempo. Por fim, o conceito de *status* compreende um “papel” ou “posição social reconhecida” que é atribuído a um indivíduo inscrito em determinado contexto, abrangendo, por exemplo, um conjunto de direitos, obrigações e expectativas. O resultado da combinação de todos esses conceitos é a *tipificação* — um processo semiótico de produção de significado ao que compõe a sociedade e, de forma mais ampla, o mundo em que se vive. Em outras palavras, é um mecanismo

que transforma singularidades em categorias reconhecíveis, estabilizando expectativas e normas.

Tais pressupostos acabam por compor, numa aplicação à literatura, uma rede de coerência entre os personagens individualmente e em relação uns com os outros no contexto do mundo ficcional construído pelo autor, que permite, posteriormente, que o leitor atribua sentido e significado às informações que está acompanhando. Através desse vocabulário semiótico, portanto, é possível traçar como Machado construiu a mudança do personagem sem que a estória ficasse confusa, isto é, demonstrando como Bentinho foi progressivamente se tornando Dom Casmurro. Posto isso, em uma primeira aplicação ilustrativa do vocabulário de Kockelman, procurando sistematizar a análise que vem a seguir, temos que: o *indivíduo* (Bentinho) exibe ao *agente* (leitor) índices (suas características) que sucessivamente o constituirão em um *tipo* (o leitor fará uma projeção de uma propensão de Bentinho a exibir características específicas).

Passemos para a análise textual. Seleccionamos as características mais recorrentes do protagonista — em um primeiro momento da narrativa, encontramos a *agressividade*, *ciúme*, *indecisão* e *divagação*. Progressivamente, verificamos que, enquanto a *agressividade* e o *ciúme* são mantidos, a *indecisão* e a *divagação* dão lugar à *decisão* e *ausência da divagação*. Começaremos pelas características que foram mantidas ao longo da narrativa e depois passaremos às modificadas.

A *agressividade* aparece primeiramente no capítulo 75, “*O desespero*” (p. 116), durante a primeira grande crise de ciúmes de Bentinho em relação a Capitu:

Chamava-lhe [Capitu] perversa. Duas vezes dei por mim morrendo os dentes, como se a tivesse entre eles. [...] Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue (p. 116).

Posteriormente, o índice ‘agressividade’ ressurge nos capítulos 132, “*O debuxo e o colorido*” (p. 181):

Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaraçada e agoniada (p. 181).

No capítulo 137, “*Segundo impulso*” (p. 186), também em consequência de crises de ciúmes — dessa vez, o protagonista estava convencido que

Ezequiel não era seu filho, mas fruto de um caso amoroso entre sua esposa e seu melhor amigo recém-falecido, Escobar. Em última instância, Bentinho, que planejava se suicidar com uma xícara de café envenenado, chega a tentar dar ao filho, que aparece repentinamente:

Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café (p. 186).

Dessa maneira, é possível notar que a característica *agressividade* é um índice recorrente na narrativa; sua recorrência leva à constituição de Bentinho em um *tipo*; neste caso, um personagem propenso a ter pensamentos agressivos e a tomar ações devido ao efeito de uma forte emoção — o *ciúme*, próximo índice a ser analisado.

Uma das características mais notáveis do protagonista é o ciúme. Há frases explícitas no texto que destacam tal fato: “— Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (p. 188). Selecionamos algumas instâncias, a começar com o capítulo 62, “*Uma ponta de Iago*” (p. 100), para ilustrar a primeira ocorrência desse índice. Observamos esse índice permanecer, como demonstrado nas citações anteriores, bem como nos capítulos de número 105, “*Os braços*” (p. 150), 106, “*Dez libras esterlinas*” (p.152) e 113, “*Embargos de terceiro*” (p. 161), numerados aqui em sequência para demonstrar como o elemento se repete e faz-se presente em uma quantidade razoável de cenas. Em todas essas ocorrências, o objeto da emoção é Capitu. Dessa maneira, vemos como o ciúme enquanto índice percebido pelo leitor como projetado pelo protagonista é notavelmente recorrente.

Cabe salientar que os índices *ciúme* e *agressividade* são complementares — narrativamente são apresentados um como consequência do outro —, constituindo Bentinho em um *tipo* convencional, a ver pela complementaridade dos índices. Com isso, temos dois índices complementares que permanecem e perduram ao longo de toda a narrativa — eles constituem, assim, um *grupo de* índices complementares e recorrentes. De acordo com Kockelman, o protagonista é então *tipificado* devido à recorrência de índices complementares. Vejamos a seguir trechos variados do romance onde tal aspecto aparece:

A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. [...] Outra ideia, não, — um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. (p. 100-1);

“Eram [os braços de Capitu] os mais belos da noite, a ponto que

me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido.” (p. 151);

Uma noite [Capitu] perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes. (p. 152);

Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela [Capitu], não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança (p. 161-2).

Essas não são as únicas características marcantes do protagonista. A *indecisão* de Bentinho é um índice colocado em ainda maior evidência ao contrastar com a *assertividade* de Capitu, que durante a infância era a maior conselheira de Bentinho e “autora” dos planos futuros dele:

Capitu preferia tudo ao seminário. Em vez de ficar abatida com a ameaça da larga separação, se vingasse a ideia da Europa, mostrou-se satisfeita. E quando eu lhe contei o meu sonho imperial:

— Não, Bentinho, deixemos o Imperador sossegado, replicou; fiquemos por ora com a promessa de José Dias. Quando é que ele disse que falaria a sua mãe? (p. 55).

Bentinho se coloca em contraste com Capitu em “*Um plano*” (p. 36), proferindo ameaças vazias contra José Dias enquanto sua amiga pede a descrição da cena, a fim de analisar ela mesma os mínimos detalhes da interação entre José Dias e D. Glória. Enquanto Capitu recomendava-lhe confrontar José Dias, Bentinho achava suas palavras “secas demais, quase ríspidas, e, francamente, impróprias de um criança para um homem maduro” (p. 41). Paralelamente diz que “Um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor [...]” (p. 125).

Se, como propomos, após o capítulo “*A saída*” temos uma mudança na voz narrativa do livro, apenas com Dom Casmurro e sem Bentinho — após o casamento de Bentinho e Capitu — presenciamos outra mudança já citada. Propomos anteriormente que essa última alteração pode ser entendida,

sistematicamente, em termos de ênfase narrativa. Assim, até o capítulo acima mencionado temos o “romance de Capitu”, no qual a personagem tem mais agência e participação na história. Depois, temos o início gradual do “romance de Dom Casmurro”. Nos termos de Kockelman, essas mudanças podem ser explicadas, em primeiro lugar, por uma alteração de *status* da personagem Capitu (amiga, vizinha) em “Capitu Esposa” — nessa posição ela exibe menos índices, pois perde espaço na narrativa.

Em relação a isso, posteriormente, Bentinho se torna — quando em sua posição mais isolada — alguém com mais *decisão*. A dúvida sobre a traição desencadeia uma independência nas habilidades de observação do protagonista, e ele passa a fazer planos sozinho. Isso é posto em contraste com o que Capitu esperaria de Bentinho anteriormente, dado que, segundo ele mesmo, Capitu “contava com a minha debilidade com a própria incerteza em que eu podia estar de paternidade do outro, mas falhou tudo. Acaso haveria em mim um homem novo [...]” (p. 189). Assim como Capitu que, durante a infância, “tudo parecia remoer consigo” (p. 55), “minuciosa e atenta” (*ibidem*) analisava desde o tom de voz até os gestos corporais, Bentinho, em sua fase adulta, estimulado pela dúvida da traição e sem poder contar com a ajuda da amiga — que antes era a principal responsável por iluminar suas decisões e atitudes —, passa a examinar o comportamento dela para finalmente decidir que sua suspeita era verídica:

Cuidei de recompor-lhe os olhos, a posição em que a vi, o ajuntamento de pessoas que devia naturalmente impor-lhe a dissimulação, se houvesse algo que dissimular. O que aqui vai por ordem lógica e dedutiva, tinha sido antes uma barafunda de ideias e sensações, graças aos solavancos do carro e às interrupções de José Dias. Agora, porém, raciocinava e evocava claro e bem. (p. 175-6).

Assim, se antes hesitava em agir para conseguir o que desejava (a exemplo da sua interação com José Dias), no capítulo 138, *Capitu que entra*, “sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a coisa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar.” (p. 188), enviando-a para o estrangeiro com o filho e sem nunca vê-la novamente. A notícia de sua morte, como já citado, viria apenas em forma de informação em segunda mão, apontada sucintamente.

Finalmente, memoráveis são as cenas de *divagação* de Bentinho, cheio de imaginação, a exemplo do capítulo 29, “O Imperador”, episódio em que Bentinho tem “uma ideia fantástica, a de ir ter com o Imperador” (p. 51) e pedir sua ajuda para influenciar D. Glória, sua mãe, convencendo-a a não enviá-lo ao seminário: “Sua Majestade pedindo, mamãe cede”, pensei

comigo. Vi então o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas.” (*ibidem*).

Muitas outras são as instâncias de ocorrência, por exemplo, no capítulo 12, “*Na Varanda*”, no qual Bentinho se dá conta de que está apaixonado por sua amiga e, atordoado com a realização, imagina que plantas e animais se comunicam com ele:

Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze [...]. Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião (p. 27).

E mais uma vez no capítulo 100, “*Tu serás feliz, Bentinho!*”, ao voltar para casa após ter se formado em direito:

No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia pensando na felicidade e na glória. Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava, calado e zeloso. Uma fada invisível, desceu ali e me disse em voz igualmente macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz.”

— E por que não seria feliz? perguntou José Dias, endireitando o tronco e fitando-me.

— Você ouviu? perguntei eu erguendo-me também, espantado.

— Ouviu o quê?

— Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?

— É boa! Você mesmo é que está dizendo... (p. 145).

Na cena, mesmo com a interrupção do agregado, o protagonista volta para as suas divagações imaginativas costumeiras:

Não ouvi o resto. Ouvia só a voz da minha fada interior, que me repetia, mas já então sem palavras: “Tu serás feliz, Bentinho!” E a voz de Capitu me disse a mesma coisa, com termos diversos, e assim também a de Escobar, os quais ambos me confirmaram a notícia de José Dias pela sua própria impressão. Enfim, minha mãe, algumas semanas depois, quando lhe fui pedir licença para

Para além disso, as instâncias de *divagação* continuam após o capítulo 96, “*A saída*” (p. 142). É importante citar esse fato, pois aqui entendemos que, a partir desse capítulo, há um desaparecimento da voz narrativa marcadamente discernível como a de Bentinho — e então o leitor passa a acompanhar a narrativa através da voz predominantemente de Dom Casmurro. Adiante, na seção IV, apresentaremos uma breve discussão acerca da transformação sob a perspectiva da extensão textual, em que esse elemento será então retomado. Por ora, é válido reconhecer, apenas, que a recorrência do índice de *divagação* após o capítulo 96 pode ser entendida como uma transição “tardia” para um dos índices marcantes da outra voz, de Dom Casmurro, que então denominaremos de *não divagação*.

Diferentemente de outros índices que gerarão, primeiramente, dados não complementares (decisão e indecisão), a contraparte das divagações é, em suma, sua não ocorrência. Por outro lado, porém, vemos ao final do romance um protagonista com reações contidas, completamente opostas às reações exacerbadas vistas em suas divagações, episódios de ciúme e agressividade. É possível notar a mudança quando o leitor acompanha Dom Casmurro narrando as sucessivas mortes de personagens de maneira breve e quase impessoal: durante o reencontro de Ezequiel com Bentinho, o capítulo se encerra com pai pensando furtivamente, em outro episódio de crueldade, que Ezequiel poderia contrair lepra (p. 196), no capítulo 145, “*O regresso*”. O próximo capítulo, intitulado sugestivamente “*Não houve lepra*”, diz:

31

Não houve lepra, mas há febres por todas essas terras humanas, sejam velhas ou novas. Onze meses depois, Ezequiel morreu de uma febre tifoide, e foi enterrado nas imediações de Jerusalém, onde os dois amigos da universidade lhe levantaram um túmulo com esta inscrição, tirada do profeta Ezequiel, em grego: “Tu eras perfeito nos teus caminhos”. Mandaram-me ambos os textos, grego e latino, o desenho da sepultura, a conta das despesas e o resto do dinheiro que ele levava; pagaria o triplo para não tornar a vê-lo (p. 196).

Em geral, é possível entender as instâncias mencionadas como índices não complementares, nos quais a *divagação* abrange reações exacerbadas, e a *não divagação* abrange reações não exacerbadas, como a menção tópica e sucessiva das mortes de D. Glória (p. 191), José Dias (p. 192), Capitu (p. 194), prima Justina (p. 196) e Ezequiel (p. 196), a ver pelo pequeno e mínimo número de páginas que separa cada informação sobre o assunto.

Como mencionado, é notável que essa mudança de índice ocorre mais tardiamente no romance, e ao mesmo tempo acontece em rápida sucessão (especialmente representada pela forma de narrar as mortes dos personagens). Narrativamente, é possível associar dois acontecimentos importantes na obra — a morte de Escobar e a possibilidade da traição de Capitu — a esse desdobramento, isto é, a essa mudança de característica sofrida pelo protagonista. Ao longo da análise, entendemos que Capitu está sempre no centro dos principais acontecimentos do enredo, fato representado principalmente através do índice do *ciúme*, atrelado ao fato de que Capitu começa como sua melhor amiga e conselheira e, ao fim, torna-se sua tão almejada esposa.

Os problemas a serem enfrentados no enredo se modificam, mas, para Dom Casmurro, Capitu sempre está em jogo em ambos. Sendo ele o narrador e protagonista, semioticamente temos que o *agente* (o leitor) constitui uma *ontologia* desse mundo ficcional, isto é, forma presunções sobre os índices, tipos e *indivíduos* desse mundo, no qual primeiramente Capitu é um *indivíduo* ativo e central para a narrativa. O *agente* acompanha, com o desenrolar da estória, a recorrência de um dos índices mais marcantes de Bentinho, o *ciúme*. Essa instância, porém, é demarcada pela dúvida da traição de Capitu. Dessa maneira, um dos índices projetados em Capitu e percebidos por Bentinho, a *confiabilidade* (“Não alcancei mais nada, e para o fim arrependi-me do pedido: devia ter seguido o conselho de Capitu.” (p. 44)), é alterado de maneira oposta.

Enquanto relação social de importância fundamental ao protagonista, uma mudança dramática no índice de *confiabilidade* de Capitu gera uma mudança na *ontologia* de Bentinho que, por sua vez, deixa de exibir certo índice — suas divagações e reações exacerbadas —, e passa a exibir outro índice, a *não divagação* e suas *reações não exacerbadas*. Em suma, a relação interpessoal mais notável do protagonista influencia tanto a recorrência de certos índices (*agressividade* e *ciúme*) quanto a alteração de outros (a *indecisão* e a *não divagação*), além de influenciar como ele passará a se relacionar com personagens e até mesmo os *índices* alheios aos quais o leitor tem acesso. A *ontologia* de Bentinho é, dessa forma, fundamentalmente alterada, e a narrativa reflete essa alteração através dos índices analisados.

Discussão complementar

O método adotado para a análise de como o personagem muda ao longo da narrativa, como já citado na introdução, foi o comparativo. Assim, nos atemos aos dados textuais e utilizamos da semiótica para entender a construção e alteração do personagem. Entendemos que, sinalizado em primeira mão pela autodenominação diferente do protagonista, a mudança

de Bentinho para Dom Casmurro cria o que chamamos de “efeito de leitura da transformação do personagem” — isto é, uma experiência de leitura que, embora construída de maneira gradual, ocorre, no fluxo de uma leitura por prazer, como uma sensação marcada por uma alteração “abrupta” ou “surpreendente” do personagem.

Defendemos que isso ocorre justamente porque, do ponto de vista semiótico, a tipificação dos personagens produz o que, numa instância cognitiva, chamamos de expectativas e capacidades de previsão — tudo isso é mobilizado em conjunto, numa dinâmica de influência, no processamento da leitura.

Esse potencial efeito de surpresa sugestionado pelo efeito da transformação do personagem pode também ser observado numa dimensão quantitativa: como ressaltado. Ele é construído de maneira gradual; ele é endereçado e enfatizado pelo narrador no primeiro capítulo e é contemplado ao longo de toda a narrativa. Enquanto isso, conforme já demonstrado, temos notavelmente até o capítulo 96, “*A saída*”, a presença da voz de ambos os “personagens”.

Em uma retomada geral do romance, dos 148 capítulos da narrativa como um todo, 95 deles parecem contemplar a *presença simultânea* da voz de Bentinho e Dom Casmurro. Dessa maneira, 53 são os capítulos destinados *apenas* a Casmurro. A diminuição do mundo do protagonista em termos de relações interpessoais, conforme apontado nas análises anteriores, é, mais uma vez, tanto qualitativa quanto quantitativa (menos diálogos e interações e menos personagens observados).

Isso pode indicar mais um modo de entender a questão: a “segunda parte do romance” é, em termos de volume de texto, muito menor. O casamento só acontece praticamente no fim da narrativa. Entretanto, por que tudo o que ocorre nessa última e pequena parte torna-se tão emblemático e representativo do romance como um todo? Propomos que isso se dá justamente por conta das mudanças que este artigo mapeia: as mudanças não são pequenas e não são por acaso; elas transformam um personagem que, durante a maior parte do romance (no sentido de extensão textual) conviveu com o leitor. A mudança para Dom Casmurro ocorre gradualmente, mas é nessa segunda parte do romance que ela se concentra e que, portanto, o possível efeito de leitura se torna possível, pois a transformação passa a ser relevante e evidente para o leitor.

Conclusão

A distinção entre as vozes de Bentinho e Dom Casmurro não é mero detalhe narrativo, mas uma escolha deliberada do autor: é, de fato, uma

estratégia planejada e cuidadosamente construída por Machado de Assis que permeia o romance em seus vários níveis de construção.

A autodenominação diferenciada dos narradores atua como um indício sutil, porém decisivo para o leitor que acompanha mudanças da mesma forma sutis, gradativas, mas igualmente determinantes. Ao longo dele, então, a relação entre o protagonista e o público é trabalhada para alcançar (ou produzir) efeitos específicos: desde a construção da dúvida central — a suposta traição de Capitu, tema já amplamente debatido — até o impacto da transformação do narrador, que, na segunda parte da obra, assume uma identidade marcadamente distinta daquela apresentada no início. A dúvida sobre Capitu, efeito frequentemente destacado, é apenas uma das consequências desse processo — entretanto, o que Machado faz com as mudanças analisadas neste artigo vão além disso: o autor consegue mobilizar estratégias que moldam a percepção do leitor por meio da voz narrativa. Assim, a transformação de Bentinho em Dom Casmurro não é um detalhe que tange apenas um nome, mas é, ao mesmo tempo, um dos recursos utilizados para incutir no texto a tão conhecida ironia machadiana.

Embora a segunda parte do romance seja significativamente mais breve em termos de extensão textual, sua importância é inversamente proporcional ao seu tamanho. É nela que se concentram as transformações decisivas do narrador, culminando no efeito impactante de que tratamos neste artigo: a percepção, pelo leitor, de que o personagem com o qual conviveu por tantas páginas já não é o mesmo.

Essa transformação narrativa não apenas reforça as ambiguidades temáticas do romance, como também sustenta sua força literária, tornando as mudanças do protagonista um pilar narrativo estruturante para o romance como um todo. Neste contexto, a análise textual demonstra que a escolha de Machado por uma transição sutil, porém perceptível, pode revelar suas habilidades de ficcionista: se a mudança fosse abrupta ou mal construída, o resultado seria a incoerência interna (ou, em outras palavras, um leitor confuso) e não a dúvida provocadora (ou, noutros termos, um leitor intrigado e curioso), efeito de leitura que popularizou a narrativa e que, de certa maneira, caracteriza Dom Casmurro como um grande romance brasileiro até os dias atuais.

BATISTELA, A. M.
COCA, M. F.
*TORNANDO-SE
DOM CASMURRO:
da análise
Semiótica à
perspectiva
cognitiva*

Referências

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. 2ª ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

CAVE, Terence. Thinking with Literature: Towards a cognitive criticism. Nova York: Oxford University Press, 2016.

HERMAN, David. The Living Handbook of Narratology, Hamburgo, 2011 “Cognitive Narratology (revised version; uploaded 22 September 2013)”. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013>>

KOCKELMAN, Paul. Agent, Person, Subject, Self: A theory of ontology, interaction and infrastructure. Nova York: Oxford University Press, 2012.