

RESUMO

O presente artigo propõe-se à análise do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, pela ótica da representação da mulher. Para tanto, inicialmente é elucidado um estudo sobre a representação, o qual serve de base à identificação e ao mapeamento da lógica da dominação masculina na referida obra, numa perspectiva que visa descortinar certa violência tanto inerente à postura narrativa, quanto à construção simbólica.

Palavras-chave: Representação da Mulher, Dominação masculina, Obra machadiana.

“Mas se ele, como dizia Barthes, é o que fala no lugar de outro, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde.”

(Regina Dalcastagnè)

INTRODUÇÃO

A obra literária *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é uma das mais conhecidas e discutidas da literatura brasileira. Tal obra é muitas vezes pensada em torno de discussões, tais como, se Capitu traiu ou não traiu Bentinho, ou que ela relata pura e simplesmente as preocupações de um inveterado ciumento.

Essas discussões são válidas, embora sejam superficiais. Outro modo de pensar essa obra, entretanto, é o que se refere às possibilidades de fala da personagem Capitu, na medida em que se poderia especular o espaço de fala dessa personagem por meio de uma indagação como a seguinte: quais são as possibilidades de fala de Capitu, frente a um narrador masculino, intelectual, em meio aos valores de uma sociedade conservadora e patriarcal.

Nessa linha, há algum tempo nós escrevemos um artigo sobre a ascensão do discurso da mulher negra e escrava, enquanto sujeito subalterno, nos contos *Pai contra mãe* e *O caso da vara*, ambos de Machado de Assis. Nele, observa-se que no conto *Pai contra mãe*, tanto a personagem central, Candido Neves, quanto a personagem feminina, Arminda, são obviamente sujeitos subalternos. Entretanto, a personagem feminina ocupa uma posição de extrema subalternidade na narrativa. O que se tenta demonstrar, portanto, naquele artigo é certa subversão da personagem Arminda enquanto sujeito subalterno, a qual, num rasgo de desespero mesclado a protesto, alcança alguma representatividade (MIMEO, 2011).

Diante disso, na esteira de G. C. Spivak, nós poderíamos então indagar: Capitu enquanto sujeito subalterno pode falar? Ora, a partir da obra *Pode o subalterno falar?* poderíamos concluir, talvez, que o discurso dominante de Bentinho esmaga violentamente um provável discurso de Capitu ao não permitir que ela fale; e mais, resulta daí a defesa do seu próprio ponto de vista e não o dela. Em *Dom Casmurro*, a condição feminina de Capitu, em uma sociedade patriarcal, tal qual a do século XIX (pois esta é a sociedade que o microcosmo narrativo deste romance busca representar), reserva-lhe um lugar de fala não privilegiado.

Em torno disso, em um primeiro momento, exporemos alguns conceitos e questões a respeito da representação. À luz dos quais, pretendemos identificar o modo pelo qual as atitudes soberanas e despóticas de Bentinho silenciaram Capitu. A partir daí, primeiramente, buscaremos demonstrar as estratégias narrativas utilizadas pelo narrador para desmoralizar a imagem da referida personagem, fazendo disso a legitimação e uma espécie de confirmação da acusação de adultério e, posteriormente, falaremos da violência simbólica implícita no discurso do narrador, amparada num discurso patriarcal historicamente construído. Em seguida, tentaremos estabelecer uma relação entre a desmoralização operada e a violência simbólica, essas se revelando em dupla violência. Por último, pretendemos verificar nesse

silêncio o espaço vazio do contraditório, o qual provoca o leitor, figurando como um espaço privilegiado de questionamento e de reescrita.

O silêncio de Capitu é, portanto, resultado de uma cultura androcêntrica, a qual se apoia na Igreja e no Estado. Por esse caminho, a nossa hipótese constrói-se na perspectiva de um texto que, embora desenvolva os costumes e ideias de seu tempo, é reduto de um silenciamento tão brutal que sufoca essa personagem e que lhe tira todo direito de esboçar qualquer argumento em sua defesa. Bentinho é [absoluto](#).

Vimos, inicialmente nesse texto, o reduto de um silêncio tão intermitente, ressonante, e porque não dizer audível, e que salta aos ouvidos e olhos, que pretendíamos que houvesse nele um contraponto ao discurso dominante, de modo a estabelecer-se de fato uma batalha, a qual se daria no terreno textual – silêncio *versus* discurso, silenciamento/silenciador *versus* silenciado, sujeito soberano *versus* sujeito subalterno; entre o dito e o não dito, entre a assertiva veemente e cabal e a contrarresposta que nunca foi dita, ou escrita, e que se encontra inscrita nas entrelinhas do texto. Apesar disso, o destino já está consolidado: o silêncio é o lugar de Capitu, o espaço da [não-fala](#).

O corpo e a identidade de gênero

O texto de Judith Butler, *Bodies that matter*¹, por meio da indagação “existe alguma forma de vincular a questão da materialidade do corpo com a performatividade do gênero?” traz impresso em si a difícil questão da relação entre corpo e gênero. Em outras palavras, tal indagação busca encontrar até que ponto o corpo pode interferir na construção de uma identidade de gênero; ou, por outro lado, procura indicar que a identidade de gênero não está presa a um dado material apenas. A autora esclarece bem o ponto da discussão, de maneira que o aspecto material é colocado como um dos possíveis fatores dessa diferença, mas de modo algum o único, pois essa é como que contrabalanceada pela prática discursiva: “a diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 2013, p.110).

A ideia de prática discursiva, juntamente com o dado material, o “sexo”, parece conferir à materialização do gênero um aspecto um tanto cíclico, pois a diferença sexual não pode ser demarcada somente pelas vias corporal ou discurso (BUTLER, 2013, p.110). Os termos que dão o tom da discussão são; portanto, corpo e prática discursiva. Mais adiante, ainda no mesmo parágrafo, ao aludir a Foucault, escreve a autora que o “sexo” funciona como uma espécie de “ideal regulatório”. A partir daí, pode observar-se que corpo e discurso – este enquanto prática idiossincrática – não atuam isoladamente – pois relacionados a eles estão a prática e o discurso da sociedade –, mas a “reiteração”, enquanto ato afirmativo, integra-os a um movimento ainda maior e mais denso, qual seja, a propagação e a manutenção de um discurso enquanto discurso histórico. A materialização do gênero é então algo imposto. Por outro lado, a necessidade de uma ação reiterativa, escreve ainda a autora, demonstra que a materialização não é fixa; de maneira que o processo de contínua reiteração, de algum modo, por instabilidade, abre caminho à “rematerialização” da identidade de gênero (BUTLER, 2013, p.111).

O gênero enquanto signo

Com essa proposição, Butler quer mostrar que o gênero, enquanto traço identitário, não é fixo, mas não somente isso. Mostra também que atrelado à identidade de gênero encontra-se um discurso, o qual traz em si não somente as possibilidades comportamentais de um corpo sexuado, mas as possibilidades de manifestação discursiva, ou seja, traz em si um

¹ Título traduzido para o português como *Corpos que pesam*.

lugar de fala pré-configurado. É nesse ponto que o texto de Butler liga-se ao tema ora trabalhado; pois, embora Capitu ocupe nem mesmo um lugar de fala, e sim um não-lugar (um lugar de silêncio), o lugar que ocupa é já (pré) demarcado por um discurso hegemônico.

O gênero enquanto signo aponta para as possibilidades de fala da mulher e do homem na sociedade (ou em determinado grupo, de maneira mais restrita), e mais ainda, aponta para as significações inerentes à identidade de gênero, as quais sublinham este ou aquele aspecto como característica peculiar a este ou àquele gênero. Nas sociedades, tanto orientais quanto ocidentais (e talvez em quase todas), os lugares são bem demarcados pelo viés de gênero. Homem e mulher, desde bem pequenos, tem seu lugar demarcado por um ideal regulatório e por meio do qual constituem suas identidades de gênero. Tal demarcação foi grandemente presente no passado; mas, ainda hoje, figura nas sociedades, as mais igualitárias, de maneira velada, chegando ao extremo de prefigurar em leis de alguns países, por força de orientações de cunho religioso, entre outras.

O que se deseja mostrar aqui é o peso de demarcações e reproduções de estruturas que foram construídas no percurso da história. Embora hoje, de maneira global, haja certa mudança nesse cenário, a sonhada igualdade entre os gêneros é ainda uma utopia. Não estamos tão distantes daquele Brasil atrasado até na adoção de ideais revolucionários de uma Europa iluminada, a qual ele desde sempre mirou, à realidade histórica do século XIX e XX, ideais esses nos quais a mulher esteve quase sempre à sombra do vulto masculino. A perpetuação desses continua latente nas ideologias que promovem a manutenção de estruturas hegemônicas de [poder](#).

A mulher e a representação

De maneira um tanto precipitada, poderia pensar-se a respeito de qual a relação dessa realidade excludente e silenciadora da mulher com a manifestação artística, mormente a literária (esse movimento ou relação, a contragosto de puristas, os quais vislumbram a arte/literatura longe de uma relação com a sociedade, elevando-a a um pedestal, é inevitável). Constata-se, então, que também nas artes, seja como personagem ou como autor, seja na realidade ou na ficção, a mulher ocupou, e ainda ocupa, uma posição de mera coadjuvante há longa data.

Autoras e teóricas engajadas, feministas e grupos de mulheres organizados, não medem esforços para romper as barreiras de uma subalternidade imposta. Na arte e na teoria, mais do que na vida, a luta muitas vezes foge da tentativa de reconhecimento e inclusão da mulher; o que se observa, entretanto, é um movimento em paralelo, uma espécie de levante ou

insurreição. O que não indica incapacidade da mulher de galgar altos postos e notoriedade na sociedade, mas que talvez revele a incapacidade ou soberba masculina de admitir-se semelhante.

Por outro lado, como aponta Annette Kolodny, em *Dançando no Campo Minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista*, a inserção da mulher e sua estrutura psíquica, emocional e performática no mundo da arte – e também no mundo como o conhecemos – é problemática, pela estrutura patriarcal e masculinizante desses (KOLODNY, 1990). Nessa obra, a mencionada autora mostra em que termos se dá o desenvolvimento de uma crítica feminista em meio à crítica e às teorias tradicionais. O descortinamento do caráter excludente do cânone tradicional com relação às escritoras, como também da inadequação das perspectivas críticas, marcadamente masculinas, aos textos de escritoras, demonstra o teor da discussão:

se alguém tivesse tido a visão, há dez anos atrás, de definir uma crítica literária “feminista” teriam dito a esta pessoa, com a publicação de *Thinking about women*, de Mary Ellmann, que a questão envolveria expor os estereótipos sexuais das mulheres, tanto em nossa literatura quanto em nossa crítica literária e, por outro lado, demonstrar a inadequação das escolas e dos métodos de crítica estabelecidos para tratar de maneira justa ou sensível com as obras escritas por mulheres (KOLODNY, 1990, p. 1).²

Essas atitudes surgem em um mundo sufocadoramente masculino. Todavia, não acreditamos que seja intenção da mulher e mesmo das feministas, o desenvolvimento de um *apartheid* entre os gêneros, mas não há que negar a distância entre o sujeito masculino e o ser feminino. A mulher sente, age, pensa, fala sobre a prática cotidiana, a arte e o mundo de maneira distinta daquela forma masculina. Por que então subordiná-la a esse molde discursivo, no qual ela não se enquadra? É por essa percepção (a qual identifica na mulher um modo peculiar de ver, de sentir, de agir, de pensar, de falar, etc.), que pensamos em algo como que o signo do gênero, ou mais especificamente, do gênero feminino.

Gênero (ou identidade de gênero) suscita conceitos complexos, mas qual seu traço mais característico? Pensando nisso (e num impulso que talvez resulte do que Bourdieu escreveu a respeito do modo de pensar pré-formatado, do qual não nos desvencilhamos³) para definir o gênero feminino, por exemplo, busca-se estabelecer, comumente, uma oposição direta com o traço distintivo do gênero masculino, a saber, a instituição e manutenção de um sujeito soberano por meio de um discurso soberano. Assim pensando, o discurso soberano

² Essa tradução foi feita a partir do original, por um grupo de alunos da Universidade de Brasília, como trabalho de conclusão de curso. A mesma encontra-se para consulta na biblioteca dessa universidade.

³ Ver citação na página 22.

apresenta-se como o signo do gênero masculino. Em contraposição, apresenta-se um contradiscurso, o discurso feminino, de caráter recente, pautado pela insurgência, pelo qual se exige o devido espaço, o direito a voz.

Se uma voz feminina **audível** é algo recente, de maneira que, em âmbito histórico mais remoto, a situação se configurava outra, indagamos então: qual é o signo do gênero feminino na obra *Dom Casmurro*?

O signo do gênero feminino em *Dom Casmurro*⁴

Assim como no correlato momento histórico, o silêncio é o signo do gênero feminino na referida obra. No entanto, o caminho que leva a tal proposição que é complexo.

Dalcastagnè reflete sobre a posição do sujeito representado e o que está por trás do seu silêncio. O escritor, “[...] como dizia Barthes, é o que fala no lugar de outro, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde” (2013, p. 19-20). Há nessa construção certo incomodo diante do silêncio do sujeito representado, o que termina por questionar a autoridade e a legitimidade de quem fala. **Nessa perspectiva, torna-se inevitável indagar quem fala e em lugar de quem, ou até quem pode falar em lugar de quem:**

por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar da fala*: quem fala e em nome de quem. Ao mesmo tempo,

⁴ A obra *Dom Casmurro* foi publicada pela primeira vez em 1899. Na visão de muitos, forma uma trilogia juntamente com *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A não ser por essas outras duas obras, pelas quais a personagem Quincas Borba transita, não parece haver qualquer relação direta entre elas, como de continuidade entre os respectivos enredos, ou de semelhança temática, com a qual possamos justificar a classificação das mesmas em trilogia.

Há, entretanto, na ausência de uma ligação importante, uma forte identificação quanto ao teor crítico presente nelas, o qual se refere à sociedade da época, mormente a uma burguesia ainda em formação, mas que já apresentava características que demonstram frouxidão de caráter e de princípios.

O enredo da referida obra não é complexo, apresenta um esquema narrativo linear, construído a partir de reminiscências, por meio de um narrador autodiegético. A história desenvolve-se principalmente em torno de Bentinho, o narrador, Capitu, a esposa, Ezequiel, o filho, Escobar, o amigo. Bentinho e Capitu conhecem-se desde pequenos e na infância ainda passam a gostar um do outro. Porém, Bentinho foi prometido para a vida religiosa e conseqüentemente para o celibato. Contudo, eles conseguem transpor a essa dificuldade e casam-se. São felizes nos primeiros tempos de casados, porém logo desponta o caráter grandemente ciumento do marido. Tal situação agrava-se com a chegada do único filho do casal. Bentinho passa a identificar em seu filho a figura em miniatura do seu já falecido amigo Escobar. A situação complica-se a ponto de Bentinho viajar, a pretexto, com a mulher e o filho para Europa e lá deixá-los, regressando sozinho. Os anos passam, Capitu morre e Ezequiel retorna ao encontro do pai, mas encontra um homem ainda endurecido. Então parte à África numa viagem de estudos e lá morre.

Apesar de um enredo simples e de uma história até certo ponto trivial de amor e ciúme, onde prevalece este último sentimento, a grandiosidade da obra *Dom Casmurro* deve-se, entre outras coisas, principalmente à maneira pela qual é narrada e ao forte **teor crítico nela existente**.

discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de “autoria”) na representação literária (DALCASTAGNÈ, 2013, p. 20).

Outro questionamento tanto mais pertinente é, talvez, o que se refere ao que está oculto no discurso do representante, ou seja, a ideologia a qual o sujeito que fala é apenas um veículo.

A identificação do representante com o representado por meio de características que os revele de um mesmo grupo, seja por este ou aquele traço constitutivo, étnico, racial, político, de gênero, comportamental e social, seja de forma intencional ou eventual, na perspectiva desenvolvida até aqui, é fundamental à legitimidade da representação produzida.

Na obra *Dom Casmurro*, porém, a intenção daquele que narra, não parece ser a representação, mas a defesa de um posicionamento. Desenvolvem-se, a partir daí, muitas representações; justificadas, quem sabe, pelo fato de nós humanos a todo o momento recriamos, por meio da memória, fatos e situações as mais diversas, sem que isso seja, entretanto, isento de quaisquer posicionamentos e perspectivas motivadas consciente ou inconscientemente. Se pudéssemos, então, mensurar e entender (nos colocando dentro do universo ficcional e por ele pensando) as intenções de Bentinho por ter representado o drama, do qual ele e Capitu fazem parte, da maneira que representou, talvez soubéssemos dizer se ele quis feri-la moralmente de forma dolosa ou não. De qualquer maneira, o que ressalta é que ele fala em nome de um posicionamento, o qual reflete muito mais que sua opinião, mas um discurso histórico ideologicamente construído, [do qual ele faz parte](#).

Bentinho não comete crime, pois não mata fisicamente Capitu, como o fez Raskolnikov à velha usurária. Seu ato, entretanto, acerca-se de uma violência tal até que não reste a Capitu uma centelha sequer de palavra. O signo feminino nessa obra acerca-se de uma [conotação](#) de violência simbólica, de um esmagamento moral por meio de uma representação proporcionalmente esmagadora.

Que Capitu foi silenciada está dito, mesmo que precariamente. Mas o que está por trás do seu silêncio? Paralelamente, poderíamos argumentar: há algo engasgado a ser dito e mesmo sem palavras faz-se ressonante, de modo que se poderia concluir que não é porque não foi falado que [não existiu](#).

Um narrador⁵ afirmativo e uma Capitu dissimulada

O Bentinho narrador é envolvente; expressa-se polidamente, com frases de efeito e alusões a textos de autoridade, demonstrando-se pertencente ao lado intelectual da sociedade. Por meio desse discurso, procura estabelecer uma distância cultural do vulgo. Mas busca também construir uma aura de empatia entre si e seu leitor. Um exemplo disso é o que se passa no primeiro capítulo, intitulado *Do título*, onde ele cria um ambiente cômico ao falar amigavelmente da alcunha que lhe fora atribuída, em razão de uma situação ridícula. Com tais movimentos, nos quais se busca demonstrar autoridade intelectual e construir empatia para com o leitor, o narrador cria a atmosfera de que necessita para falar e ser ouvido, ou seja, por essa via ele [legitima seu discurso](#)⁶.

Dom Casmurro é mais que uma história narrada ou contada, é, portanto, uma história conversada, num diálogo entre um narrador e o leitor. Do início da história, até por volta do capítulo 50, o narrador descreve o começo ou pelo menos a promessa de uma magnífica história de amor. Contudo, alguns traços do que viria posteriormente são apresentados como pistas, talvez, de uma grande charada, cujo desfecho não será no mínimo romântico.

Além do que expomos até aqui, somado a tantas outras possibilidades de leitura que possam existir, o texto critica grandemente os costumes e comportamentos morais relativos à sociedade da época na qual o mesmo foi produzido. Essa crítica, porém, não é operada pelo narrador (o que foi mencionado anteriormente), mas em um nível textual paralelo à própria voz do narrador. Assim pensando, o narrador, nessa condição, não pode ter consciência dessa crítica, bem como não deve possuir o que se poderia chamar de autocrítica quanto ao próprio papel na construção narrativa – isso, talvez, por ser autodiegético, o que o emaranha ao fato narrado e por isso produz grande parcialidade; entretanto, tal parcialidade lhe deve ser imputada sobretudo no que diz respeito à construção da personagem Capitu. Não que a

⁵ Um traço peculiar do narrador autodiegético de *Dom Casmurro* é a facilidade e leveza com que ele transita entre vários momentos de épocas distintas, sem perder o fio condutor da história narrada, ou deixá-la confusa. Ele vai até sua infância e narra-a; num instante seguinte, parece estar narrando o momento mesmo em que escreve; depois torna a outro fato distante no tempo, dando continuidade ao que narrara.

⁶ Paremos um instante! Estamos trabalhando com um narrador ficcional; então como podemos esperar dele qualquer movimento intencional e autônomo? Temos consciência disso. E por tê-la é que reconhecemos nesse processo uma espécie de estilização paródica – na esteira bakhtiniana –, pela qual o autor, pela parodização, constrói um sujeito que narra. Entendemos, assim, que a construção textual está na base da suposta autonomia do narrador ficcional. A construção textual não está em suas mãos, de maneira que ele também é parte dela. Seus elementos constitutivos derivam de um autor que vive num tempo e espaço de valores e ideologias. O próprio autor organiza os elementos em uma construção textual, mas ele não os domina a todos, nem os entende completamente. Assim, não é errôneo formular que todo autor é sempre um coautor do próprio texto.

construção narrativa, em seus vários níveis e possibilidades de leitura, transite de uma construção textual mais profunda – onde se poderia pensar em um nível autoral – para o nível do narrador ficcional, no intuito de eximir da figura do autor a responsabilidade da manutenção de certa visão de mundo. O que ocorre, em verdade, é que a própria construção textual se encarrega de colocar em xeque a figura do narrador, bem como a sua visão [de mundo](#).

A continuidade da desconstrução do discurso do narrador-personagem é de percepção mais complexa, pois depende principalmente do olhar crítico do leitor, o qual é favorecido, é certo, por algumas marcas da construção textual, impregnadas na escrita dele, e que o denunciam ora pela autolegitimação, ora pela excessiva vinculação de Capitu a um caráter duvidoso, pautado pela dissimulação.

Para a construção de uma imagem positiva, o narrador-personagem descreve a si mesmo como um apaixonado por Capitu desde a infância:

a imagem de Capitu ia comigo, e a minha imaginação, assim como lhe atribuíra lágrimas, há pouco, assim lhe encheu a boca de riso agora; vi-a escrever no muro, falar-me, andar à volta, com os braços no ar; ouvi distintamente o meu nome, de uma doçura que me embriagou, e a voz era dela. As tochas acesas, tão lígubres na ocasião, tinham-me ares de um lustre nupcial... Que era lustre nupcial? Não sei; era alguma coisa contrária à morte, e não vejo outra mais que bodas (ASSIS, 1994, p. 66);

ou simplesmente exalta-se ao não atribuir o que escreve ao benefício de si mesmo: “buscasse eu nesse livro a minha glória” (ASSIS, p. 98). Enfim, procura definir, de maneira a conferir-se uma distinção: “não me chames dissimulado, chama-me compassivo” (ASSIS, 1994, p. 91).

Ao lado, porém, desse movimento afirmativo da imagem do narrador, é desenvolvido, de maneira sorrateira e gradativa, um rebaixamento do caráter de Capitu. Tal rebaixamento é introduzido não pela voz direta do narrador, mas pela voz da personagem José Dias, cujas palavras atribuem a Capitu “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1994, p. 57). Posteriormente, é possível ver que o narrador abona o epíteto que nela fora apregoado:

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 do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá *idéia*⁷ 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 (ASSIS, 1994 p. 71).

Adiante, Capitu é descrita, de uma maneira eufêmica, como figura dissimulada e enganosa: “ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão

⁷ Grifo meu. Pelo Novo Acordo da Língua Portuguesa escrevesse-se ideia.

depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro [...]” (ASSIS, 1994, p. 74); ideia que é reforçada pela seguinte afirmativa do narrador: “assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, ela encobrendo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio” (ASSIS, 1994, p. 75).

Pouco a pouco, o narrador constrói um discurso afirmativo, por meio de insinuações, no qual Capitu fora enganosa e dissimulada desde a infância, trazendo tais insígnias de berço: “há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo” (ASSIS, 1994, p. 40).

Tal rebaixamento culmina com sua extensão à família – o que fica evidente nos trechos em que ele faz alusão a situações nas quais são patentes as condições econômicas limitadas da família dela: “era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, entre as duas janelas” (ASSIS, 1994, p. 70); “onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada” (ASSIS, 1994, p. 73). O narrador-personagem parece, com isso, atribuir-se ares de futuro redentor, pelo que forma sua imagem positiva em detrimento da imagem de Capitu.

Esse jogo entre a construção textual e um narrador que parece ser autônomo é necessário à consecução de uma significação, a qual se pretende apenas implícita e na qual, por um lado, o narrador constrói para si uma imagem positiva ao passo que denigre a de Capitu, e por outro, é ele também um construto textual.

O ciúme

A personagem José Dias age como o agenciador do ciúme, assim como Iago em Otelo; essa é a defesa e o argumento do narrador. Há nisso a defesa ou tentativa de justificativa do ciúme. É como se o narrador, na figura de Bentinho, assumisse apenas meia culpa pelo ciúme doentio que desenvolveu. A justificativa do ciúme é o amor, ou seja, à medida da grandiosidade do amor que narra que sentira, está toda a intensidade convulsiva do ciúme que nutrira.

O motivo dos ciúmes não repousa em Capitu, mas no narrador. O ciúme nasce-lhe não por qualquer atitude suspeita de Capitu, mas é gerado no próprio Bentinho, tendo como pólvora a sua insegurança e como fogo a fala tendenciosa de José Dias.

Ora, todas as suspeitas e dúvidas que o narrador-personagem procurou impregnar no caráter de Capitu podem ser coroadas com o mesmo prognóstico: “separados um do outro

pelo espaço e pelo destino, o mal parecia-me agora não só possível, mas certo” (ASSIS, 1994, p. 125). Juízo, esse, de alguém que está longe no tempo, mas que ainda tem a alma embebida em um sentimento vivo, tão vivo, quanto mortífero.

A violência contra Capitu, aqui, é brutal, mas se mostrará tanto maior se imaginarmos que não apenas uma voz fala contra ela, mas várias; sendo a principal delas o discurso multifacetado, patriarcal e religioso, presente no macrocosmo social. Esse discurso ideológico está por trás do discurso [narrado](#).

Que o narrador e a personagem Bentinho são a mesma pessoa ficcional é evidente. No entanto a distância no tempo dá ao narrador uma consciência alargada e grande mobilidade argumentativa para perscrutar as intenções deste ou daquele ponto ou fato [narrado](#). Esse movimento, ou emprego narrativo, confere à narrativa maior verossimilhança. Por outro lado, no que diz respeito à personagem Capitu, tal desdobramento como que a esmaga duplamente. Na passagem na qual se narra o advento do ciúme em Bentinho, por exemplo, cujo capítulo é *Uma ponta de Iago*, o narrador mostra que ele, então no seminário, o ciúme despertado por um apontamento tendencioso de José Dias. Bentinho, enquanto personagem, limitado pelas barreiras do tempo e do espaço quanto ao fato narrado, é claramente influenciado pelo que diz aquele. Contudo, o narrador (reitera-se, já distante no tempo e no espaço), ao confirmar a suposta vileza de Capitu, como que determina a natureza do caráter dessa e revela o seu posicionamento diante de tudo que ocorrera. Por tal posicionamento, Capitu, antes mesmo que se narre os acontecimentos pelos quais lhe é imputado o pérfido adultério, é já culpada: “o mal parecia-me agora, não só possível, mas certo” (ASSIS, 1994, p. 125).

Na mesma linha, a propósito da visita de Escobar, o narrador, ao falar do destino e ao argumentar que esse é o dramaturgo e o contrarregra dos acontecimentos que permeiam a vida, de forma que não falha como os contrarregras do teatro – a exemplo de um caso risível que rememora (ver cap. 71) –, demonstra que o sinal fora claramente dado pela concomitância da saída de Escobar após o jantar com a passagem de um [cavaleiro](#):

— Que amigo é esse tamanho? perguntou alguém de uma janela ao pé. Não é preciso dizer que era Capitu. São coisas que se adivinham na vida, como nos livros, sejam romances, sejam histórias verdadeiras. Era Capitu, que nos espreitara desde algum tempo, por dentro da veneziana, e agora abrira inteiramente a janela, e aparecera. Viu as nossas despedidas tão rasgadas e afetuosas, e quis saber quem era que me merecia tanto.

— É o Escobar, disse eu indo pôr-me embaixo da janela, a olhar para cima. (ASSIS, 1994, p. 140-141).

Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio *contra-regra*⁸. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu (ASSIS, 1994, p. 143).

Com isso, o narrador reforça a ideia que levantara anteriormente, segundo a qual Capitu demonstrou, desde o começo, que seria infiel. Ao aludir de maneira tão marcada ao destino, reforça ainda a ideia de que o traço moral (ou imoral) da traição estava grafado em sua vida e em seu destino. Assim, com certo determinismo, o narrador apregoa a sua inocência enquanto personagem, estabelecendo entre si e Capitu uma linha dicotômica, onde de um lado se coloca a moral e a ausência de culpa, em que até o próprio ciúme enquanto veleidade pode ser escusado, pois se configura como prenúncio de uma verdade certa; do outro lado está a imoralidade de uma prevista **pérfida traição**.

Um lugar demarcado

Ao longo do texto da obra *Dom Casmurro* (e de outras obras criadas à época dessa), observa-se a demonstração de papéis sociais bem demarcados ao homem e à mulher. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, escreve que a divisão entre papéis sociais do homem e da mulher parte da diferença física entre o corpo feminino e o masculino, ou seja, parte do natural, pois “o mundo constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (BOURDIEU, 2002, p. 12). Nessa perspectiva, a diferença biológica entre o corpo masculino e o feminino, somada a diferença “anatômica” entre os órgãos sexuais, pode ser entendida como legitimadora “natural” da diferença entre os gêneros e da divisão social do trabalho (BOURDIEU, 2002, p. 10).

Tal divisão é então construída socialmente, de maneira que a objetivação tanto das diferenças naturais, quanto da divisão do papel social do homem e da mulher geram-se e reforçam-se mutuamente, a formar-se e a legitimar aquela, oportunamente, num engenhoso movimento circular:

dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas (BOURDIEU, 2002, p. 10).

⁸ Grifo meu. Pelo Novo Acordo da Língua Portuguesa, escreve-se *contrarregra*.

Esse posicionamento das figuras masculina e feminina em polos distintos é, como visto, sedimentado na sociedade e perpetuado por ela, bem como por instituições como a família, a igreja e o Estado. Tal posicionamento manifesta-se em dois níveis: um do poder e o outro do símbolo – ou simbólico –, os quais estão presentes em todas as esferas da sociedade, seja institucional, política, religiosa, familiar, do trabalho, etc. Isso esclarece o fato que, pelo poder instituído, a mulher fora, sob muitos aspectos, cerceada de igualdade de direitos com os homens; isso alicerçado, portanto, em construtos simbólicos, que legitimam tal poder e são legitimados por ele e que, em última instância, estão por trás de ideias e posicionamentos correntes:

a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, divisão bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo lugar de *assemblée*⁹ ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com movimentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, *femininos* (BOURDIEU, 2002, p. 9).

A violência simbólica desdobrada em dupla violência

A violência simbólica atua num nível de sentido muitas vezes imperceptível, diluída no nível das construções objetivadas, e nesse estágio de objetivação naturaliza-se. Ela não é construída na instância da representação, mas apresenta-se aí sedimentada, apoiada em esquemas emocionais e do conhecimento, cuja raiz forte está fincada em valores morais naturalizados, onde a supremacia do dominante legitima-se e sufoca o dominado:

também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2002, p.3-4).

A violência simbólica configura-se, então, um jugo desigual, revelando a associação de características arbitrárias ao corpo, com prévia demarcação de papéis e lugares, que se inicia com o nascimento (e que se perpetua de geração em geração no seio da sociedade), numa dinâmica que envolve corpo, identidade de gênero e discurso dominante, sob a tutela do Estado e de instituições como a família e a igreja.

⁹ Grifo meu. Pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, escreve-se *assembleia*.

Um exemplo. Numa divagação empreendida em um pequeno parêntese aberto na narrativa, o narrador de *Dom Casmurro* apregoa a seguinte assertiva: “dois homens sentados nele (o canapé) podem debater o destino de um império, e duas mulheres a graça de um vestido; mas, um homem e uma mulher só por aberração das leis naturais dirão outra coisa que não seja de si mesmos” (ASSIS, 1994, p. 154).

A demarcação e a divisão de papéis e lugares são a conotação de uma violência simbólica, cuja percepção é ignorada pelo desconhecimento e pela visão limitada a respeito da naturalização dessas situações na esfera social, e também pela não percepção dos “mecanismos profundos” (BOURDIEU, 2002, p. 8) da interseção entre as estruturas cognitivas (onde operam as estruturas simbólicas) e as sociais.

A figura de Capitu não escapa a esse quadro de violência, pois, como visto, o narrador é também tutor dessa divisão de papéis, relegando-a a uma situação de subserviência – e não de coadjuvante, o que seria natural na obra, pois a história é a de Dom Casmurro. Um leitor que apenas leu, e não refletiu, pode questionar, argumentando em favor do papel ativo dessa personagem em alguns trechos da narrativa, mormente nos trechos que tratam da infância de Bentinho. Porém, Capitu não é verdadeiramente ativa, ela está numa posição extremamente desvantajosa, a qual ratifica a referida divisão de papéis. Entre outras coisas, ela fica a espera de Bentinho; enquanto esse é educado formalmente, ela permanece à mercê de uma formação que parece ligada não unicamente ao meio familiar, mas também à natureza; a figura de Bentinho é construída como tesouro, recompensa e redentora de Capitu, a qual a livra de uma vida de peremptória apatia.

Essas são demonstrações de violência, nas quais os significados atrelados ao simbólico, pela objetivação, operam uma histórica divisão entre gêneros e a consequente dominação masculina. Assim, Capitu é alvo de dois quadros de violência: um que foi exaustivamente desenvolvido acima, à medida que o narrador reforça a vinculação de sua imagem ao engano e à dissimulação; o segundo é relativo à aludida violência simbólica.

Todas as características e atos duvidosos atribuídos à Capitu, somados à reprodução do discurso dominante, alicerçam a acusação de adultério, a qual é desferida contra ela nas páginas finais da obra. Essa é talvez a mesma lógica proposta Bourdieu, cujo desfecho é a legitimação da supremacia masculina: “a força particular da *sociodiceia*¹⁰ masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção*

¹⁰ Grifo meu. Grafa-se *Sociodiceia* pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

social naturalizada” (BOURDIEU, 2002, p. 16). À luz dessa lógica, talvez pudéssemos propor que a construção de uma imagem negativa para Capitu baseia-se no fato de ela ser mulher; o que faz com que ela, como sinaliza Bourdieu, carregue no próprio corpo a justificativa da dominação, ao passo que a própria justificativa é uma construção da própria sociodiceia masculina, no caso, de Bentinho. Desse modo, ser mulher justifica as características duvidosas em Capitu, essas, por seu turno, justificam e legitimam a suspeita e acusação [de adultério](#).

A definição do gênero é imposta no nascimento e verificada por meio do órgão sexual. A partir daí, o sujeito que nasce deve enquadrar-se neste ou naquele gênero. O corpo traz em si a marca e o peso do gênero, o que mostra com precisão o texto de Judith Butler, a começar pelo título, *Bodies that matter*, ou seja: corpos que trazem em si todo peso de uma condição, corpos que nascem carregados ideologicamente. Por uma lógica circular, então, (a qual comentamos anteriormente), a definição do sexo e, por extensão, do corpo é determinada e construída socialmente, por fatores simbólicos e também históricos no que tange as suas características, as quais são estabelecidas num sistema de oposição dicotômico com o sexo oposto.

Nessa oposição, porém, o corpo feminino é sempre diminuído em relação ao masculino – dizer, por exemplo, que o sexo feminino é o avesso do sexo masculino, associar este ao positivo e aquele ao negativo, este ao cheio e aquele ao vazio, este ao ativo e aquele ao passivo, etc. Assim, o gênero, construído socialmente na esteira de uma política do dominante, determina os contornos ideológicos e físicos do sexo e do corpo. A determinação, a designação, ou mesmo a valoração pejorativa do sexo e do corpo femininos estão contidos na ideologia, na religião, no mito, etc., mas são construtos sociais, que ao mesmo tempo legitimam e são legitimados pelo discurso masculino ([BOURDIEU, 2002, 14-15](#)).

A desconfiança contra a personagem Capitu começa a ganhar forma no Capítulo intitulado *Dez Libras Esterlinas*. Nele, ela está pensativa à janela; diz estar calculando certa quantia, mas posteriormente parece que Escobar está ligado a esse momento de reflexão. Pode, então, o leitor concluir que era ele o motivo da reflexão e não o cálculo. Depois disso, iniciam-se as visitas de Escobar fora da presença de Bentinho. Nesse ponto da obra, passa-se gradualmente à legitimação da desconfiança do narrador e disso à gradual confirmação do adultério. Para tanto, o narrador apresenta fatos e acontecimentos de maneira desinteressada que pouco a pouco formam o quadro pretendido:

uma noite perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes.

- Você não me ouve, Capitu.
- Eu? Ouço perfeitamente.
- O que é que eu dizia?
- Você...você falava de Sírius.
- Qual Sírius, Capitu. Há vinte minutos que eu falei de Sírius.
- Falava de... falava de Marte, emendou ela apressada.

Realmente, era de Marte, mas é claro que só apanhara o som da palavra, não o sentido. Fiquei sério, e o ímpeto que me deu foi deixar a sala; Capitu, ao percebê-lo, fez-se a mais mimosa das criaturas, pegou-me na mão, confessou-me que estivera contando, isto é, somando uns dinheiros para descobrir certa parcela que não achava. Tratava-se de uma conversão de papel em ouro. [...].

— Mas que libras são essas? perguntei-lhe no fim.

Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas. [...].

- Quem foi o corretor?
- O seu amigo Escobar.
- Como é que ele não me disse nada?
- Foi hoje mesmo.
- Ele esteve cá?
- Pouco antes de você chegar; eu não disse para que você não desconfiasse.

(ASSIS, 1994, p. 189-191).

No capítulo anterior ao citado, Bentinho é tomado de ciúmes devido à exposição dos braços de Capitu em um baile, sob o olhar perdido dos admiradores. À janela, o que parece estar perdido é o olhar de Capitu. Frente a isso os ciúmes de Bentinho acentuam-se, e mostram-se proporcionais, estranhamente, a sua ingenuidade; a sobriedade do narrador, por outro lado, o coloca acima desses aspectos. Assim, percebe-se nitidamente na narrativa um desdobramento de uma personagem uma na figura de Bentinho, enquanto personagem, e na do narrador, impondo-lhes um distanciamento temporal e de percepção. Nessa perspectiva, Bentinho torna-se ainda mais ingênuo, e o narrador ainda mais conhecedor da “verdade”, logrando em legitimar os apontamentos que compõem a denúncia cabal que se constrói:

no dia seguinte, fui ter com Escobar ao armazém, e ri-me do segredo de ambos. Escobar sorriu e disse-me que estava para ir ao meu escritório contar-me tudo. A cunhadinha (continuava a dar este nome a Capitu) tinha-lhe falado naquilo por ocasião da nossa última visita a Andaraí, e disse-lhe a razão do segredo.

— Quando contei isto a Sanchinha, concluiu ele, ficou espantada: "Como é que Capitu pode economizar, agora que tudo está tão caro?" — "Não sei filha; sei que arranjou dez libras."

— Vê se ela aprende também.

— Não creio; Sanchinha não é gastadeira, mas também não é poupada; o que lhe dou chega, mas só chega.

Eu, depois de alguns instantes de reflexão:

— Capitu é um anjo! (ASSIS, 1994, p. 191).

A morte de Capitu

A articulação do passado de Capitu, o qual figura na narração da infância de Bentinho, com a acusação de adultério e a tácita condenação forma um quadro de violência tal que não poderia ter outro desfecho que não a conseqüente morte dela, que embora não seja física, é simbolicamente tão emudecedora quanto.

Naturalmente, quem carrega consigo alguma culpa, ou tem contra si alguma acusação, foge daquele que o acusa ou incrimina, ou pelo ódio de ser injustiçado, ou pela cautela de quem é culpado. Entretanto, antes de ser advertida por Bentinho, Capitu nem mesmo parece imaginar os cuidados do marido. É neste ponto que a culpa é sacramentada, e, interessantemente, a comprovação da culpa de Capitu sai de sua própria boca. Ela estranhamente incrimina-se diante do promotor e juiz Bentinho:

— você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. Olha, Ezequiel; olha firme, assim, vira para o lado de papai, não precisa revirar os olhos, assim, assim...[...].
Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso (ASSIS, 1994, p. 225).

Essas palavras de Capitu como que despertam toda potencialidade do ciúme de Bentinho e soam em seus ouvidos como a mais nítida verdade, a “má terra da verdade”. Daí em diante, a conclusão fez-se naturalmente, à medida que o ciúme produzia a articulação das ideias, ao encaixá-las perfeitamente no quadro acusatório:

nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. [...]. Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume (ASSIS, 1994, p. 227).

A revelação ocorreu então: “— O quê? perguntou ela como se ouvira mal. — Que não é meu filho”, sustentada por uma testemunha inusitada, contra a qual não há argumento ou defesa que sejam aceitos:

mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. Assim que, 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 (ASSIS, 1994, p. 237).

Após o emudecedor esmagamento, a sentença é decretada sem piedade. Pena de morte: “o último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu deveria morrer” (ASSIS, 1994, p.

232). No entanto, Bentinho não segue o exemplo de Otelo, o qual mata Desdemona fisicamente, ele mata Capitu simbolicamente enviando-a para a Europa:

aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver (ASSIS, 1994, p. 240).

CONCLUSÃO

Por fim, um impasse. Como falar do silenciamento provocado pelo discurso masculino, se o próprio modo de pensamento é já uma reprodução da dominação masculina? Essa indagação inquietante fez-se mediante a leitura do seguinte trecho de Bourdieu:

como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas de ordem masculina, arriscamos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação. (BOURDIEU, 2002, p.6).

Contrariamente, quando iniciamos este trabalho, pretendíamos demonstrar que o silêncio de Capitu, provocado pela esmagadora força silenciadora do discurso masculino dominante e, em contrapartida, impulsionado pela construção textual, adquiriria um forte teor subversivo. Nesse sentido, o silêncio dela tornar-se-ia grandemente perceptível, ressonante, como o inverso de um som, ou voz, e produziria algo como um protesto, um ato subversivo.

De fato, a composição textual chega a fazer desse silêncio um incômodo, que provoca o leitor. Não que Capitu não participe de nenhum diálogo na narrativa, o seu silêncio deve-se ao fato de não lhe ser dado defender-se da acusação que aos poucos se constrói. Porém, a obra é a versão de Bentinho, poderia alguém com justeza argumentar; mas, pela construção textual, que é paralela à construção do discurso acusatório e que compromete o discurso do narrador por meio de uma série de apontamentos (os quais permitem entrever sua perversa intenção), se pretendeu que o tal silêncio irrompesse como força subversiva, de tal modo que pudesse fazer frente, ou até destronar, o discurso dominante. Contudo, retornando ao mundo sensível, ficou clara a impossibilidade, essa justificada pela indagação de como se pode confrontar uma força construída ao longo de muitos séculos (e, ainda mais, impregnada não só na história, mas na herança que nos ficou dela, seja em relatos, em documentos históricos e na própria literatura), a partir de um discurso que é pensado e criado dentro de seus limites?

O que nos consola é que, embora a marca dessa obra seja a perspectiva do discurso masculino historicamente construído, com sua rota de dominação bem demonstrada, verdadeiramente a construção textual (e por trás dela pode pensar-se na figura do autor) não permite ao discurso dominante construir-se impunemente, de maneira que fornece ao leitor subsídios, na forma de apontamentos ou pistas, pelos quais é possível descortinar as estratégias desse discurso. Assim, à medida que lemos a obra, cresce em nós leitores um desejo de que aquela voz silenciada se manifeste e diga não ao narrador e a todo o aparato discursivo histórico, no qual ele se apoia. Lembra-nos agora um trecho de Spivak, ao citar

Derrida, no que toca à inscrição do pensamento do outro da história como parte em branco do texto, onde parece haver alusão ao silêncio como espaço do que não se pode dizer, por estar engasgado, emudecido. Mais ainda quando escreve ela que Derrida não “invoca” que se deixe o outro falar, mas fala a um quase outro que deixe tornar “delirante” aquela voz do outro em seu interior (SPIVAK, 2002, p. 83).

No mais, o que nos fica é uma excelente oportunidade de reflexão, que transcende o escopo da ficção, e que nos permite (com a devida escusa pelo lugar comum da fórmula) aprender com o passado, pensar o presente e construir para o futuro.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In. *Obras Completas* de Machado de Assis. Vol. I, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BUTLER, Judith. Corpos de pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In. *O corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Disponível em: <http://groupsbeta.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 27 Fev. 2013, p. 110 - 125.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 2000, p. 51-69.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Acesso em: 10 Fev. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>.
- KOLODNY, Annette. *Dançando no Campo Minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista*. Arizona, 1990.
- MIMEO. *Silêncio, fragmentação, (in) visibilidade: a representação do negro na obra machadiana*, 2011.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.