Antonio Marcos Moreira da Silva

O DEVIR DA ESCRITA
E
O PRINCÍPIO ONTOLÓGICO
DA IDENTIDADE
EM *DOM CASMURRO*

São Paulo

FFLCH - USP

2010

Antonio Marcos Moreira da Silva

O DEVIR DA ESCRITA

E

O PRINCÍPIO ONTOLÓGICO DA IDENTIDADE

EM *DOM CASMURRO*

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras: Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do professor Doutor Valentim Facioli, como requisito parcial para a obtenção do titulo de Doutor.
Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli

São Paulo

2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Antonio Marcos Moreira da Silva

O DEVIR DA ESCRITA

E

O PRINCÍPIO ONTOLÓGICO DA IDENTIDADE

EM *DOM CASMURRO*

São Paulo

2010

Para Diógenes e Célia

Gostaria de agradecer

o apoio recebido pela Capes, a École de Hautes Etudes em Sciences Sociales, onde eu me senti no meu país e, obviamente, a USP, instituição que deu prazer de estar no Brasil e ânimo para a luta de transformação que ainda tenho a seguir.

A comprometida e amiga orientação do professor Valentim Facioli, companheiro dos projetos revolucionários da literatura e do mundo, e que me ensinou a por fim nesta pesquisa - mesmo que provisoriamente.

A curta, mas significativa, orientação do professor Jacques Derrida, que, durante o tempo na EHESS, com generosidade, simplicidade e, para usar seus termos, hospitalidade me recebeu tão bem numa terra estranha.

As discussões com a professora Béatrice Fraenkel, também da EHESS, que introduziu uma racionalidade acadêmica no desejo de descontruir e à sua disponibilidade para resolver os impasses burocráticos da orientação, principalmente após a morte de Derrida. Aproveitando, agradeço a compreensão quanto a minha impossibilidade de prosseguir a orientação na França naquele momento que coincidiu infelizmente com o ausentar de minha mãe, para quem este esforço é dedicado.

O apoio do professor Michel Meyer, que se mostrou aberto e disposto a um debate pragmático de idéias. Sempre respeitoso e afável, proporcionou confiança com suas sugestões.

A Abel Barros, que, há muito tempo atrás, sem me conhecer pessoalmente, auxiliou-me na elaboração do projeto de tese – apresentando um caminho.

A Ignacy Sachs, com quem pude aprender sobre o Brasil.

As observações de Helio Seixas Guimarães e João Adolfo Hansen.

Os meus amigos que são na verdade familiares - Benito e Irá, a Andre Tury, Andreas, Ines e Marco Wedemeyer.

A Junia e Pedro – que sofreram, viveram e comemoram essa tese

e meus familiares.

RESUMO:

O tema da identidade promoveu muitas pesquisas sobre a obra de Machado de Assis. Tal tema está ancorado numa questão ontológica. Buscando evitar essa questão, a noção de devir nos permitiu uma mudança de perspectiva. A vontade de saber sobre a personagem Capitu, presente em muitos teóricos, pareceu-nos um sintoma do privilégio da ontologia em relação à reflexão sobre a alteridade. Pensamos que essa vontade de saber é uma forma específica para assimilar o outro. A narrativa de Casmurro pretende dar uma identidade a Capitu, contrapondo, de forma binária, uma verdadeira Capitu a outra dissimulada. Em função disso, constrói uma lógica causal comprometida com a preocupação ontológica. Impotente diante da alteridade do outro, a consciência do narrador se ressente. Acreditamos que ele escreve como meio de lidar com o ressentimento na sua experiência do passado. Essa escrita, que também lhe escapa como a alteridade do outro, pode proporcionar uma ruptura com a moral do ressentimento, projetando no porvir uma expectativa de modificação. Para tal, recorremos à teoria de Jacques Derrida a fim de demonstrar o devir da escrita no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis – e seu poder transformador.

Palavras Chaves: Dom Casmurro - Desconstrução – Escrita – devir – identidade

ABSTRACT:

The theme of identity produced much research on the work of Machado de Assis. This theme is based on an ontological question. On the attempt to avoid this issue, the notion of becoming allowed a different perspective. The desire to know about the character Capitu, observed in many theorists, seemed a symptom of the privilege of ontology in relation to reflection on otherness. We think that this desire to know is a specific way to assimilate the other. The narrative of Casmurro aims to give an identity to Capitu, in contrast, in binary form, a real Capitu to an other dissembled. As a result, it builds a causal logic committed to the ontological concern. Powerless against the otherness of the other, the consciousness of the narrator resents. We believe that he writes as a means of dealing with the resentment in his own experience of past. This writing, which also eludes him as the otherness of the other, can provide a disruption with the moral of the resentment, projecting on the time to come an expectation of some change. With this objective, we use the theory of Jacques Derrida to demonstrate the becoming of the writing in the novel Don Casmurro from Machado de Assis - and its transformative power.

Keywords: Dom Casmurro - Deconstruction - Writing - becoming - identity

ÍNDICE:

Introdução: A fauna do conceito de ser e devir em Dom Casmurro 9

I Parte: Devir e os nomes do centro 49
A prerrogativa do ser 50
O início da preocupação com o ser 55
O mundo em devir 58
O principio ontológico da identidade 61
A ontologia platônica 64
O devir e a enérgeia (outro nome do centro) 68
O binarismo do ato e da potência 68
As causas e o devir: a lógica da causalidade 73
Do devir do objeto ao devir do sujeito – causalidade e perspectiva 75
O devir, o direito e a moral 82
A transgressão do devir 85
Pecado do feminino 86
O jogo do devir 88
O devir e a interpretação 92
Julgar e criar 100
A consciência é reativa 103
O fenômeno, para a consciência reativa, é reativo 104
O devir do escravo e do senhor para Nietzsche 106
As forças ativas 109
Tipologia 113
Ressentimento 117
O terceiro divino 125
Moral do escravo 126
O judeu: artista da transformação do ressentimento 128
A má consciência 130
A dor e o padre cristão
Dar hábitos e a capacidade de prometer 133

II Parte: a escrita estratégica de *Dom Casmurro* 137
A escrita em devir
Os valores morais e a escrita 138
Traços de outra narrativa 154
Devir da personagem: Capitu 158
O silêncio e a responsabilidade 158
A diferença singular do devir de Capitu e o seu silencio 163
Devir do narrador: Bento/Casmurro 169
A escrita testamentária 179

Conclusão 195

Bibliografia

Os conceitos filosóficos individuais não são algo fortuito e que se desenvolve por si, mas crescem em relação e em parentesco um com o outro; embora surja de modo aparentemente repentino e arbitrário na história do pensamento, não deixam de pertencer a um sistema, assim como os membros da fauna de uma região terrestre.
Friedrich Nietzsche, *Além do bem e do mal.*

Le centre reçoit, successivement et de manière réglée, des formes ou des noms différents. L'histoire de la métaphysique, comme l'histoire de l'Occident, serait l'histoire de ces métaphores et de ces métonymies. La forme matricielle en serait — qu'on me pardonne d'être aussi peu démonstratif et aussi elliptique, c'est pour en venir plus vite à mon thème principal — la détermination de l'être comme *présence* à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence *(eidos, archè, telos, enérgeia, ousia* (essence, existence, substance, sujet) *aletheia,* transcendantalité, conscience, Dieu, homme, etc.).
Jacques Derrida, *L'écriture et la différance*

INTRODUÇÃO:

A FAUNA DO CONCEITO DE SER E DEVIR

EM *DOM CASMURRO*

> "Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim? (...) Sob a forma extrema é o problema dos limites da razão e da loucura" (Candido: "Esquema de Machado de Assis", p. 23).

O comentário de Antonio Candido nos demonstra a forma como o tema da identidade é *central* na obra de Machado de Assis. A centralidade do problema se estrutura sob diversos aspectos. Seja como a busca de uma identidade, tanto nacional, social, cultural ou mesmo racial, num plano, ou a identidade individual como de uma identidade diante de si mesma, diante de um espelho ou a da identidade diante do outro que o ameaça como na representação da figura feminina e da identidade questionada em sua unicidade e apoiada sobre a razão.

A pergunta sobre a identidade, um dos nomes do centro, não pode ser respondida sem uma rede de relações e parentescos construídos ao seu redor. Em sua fauna de termos, ela depende de outros conceitos como o de *consciência*. Pode ser lida como uma

questão de consciência nacional, social, cultural, racial e consciência de si, pois quando reconheço uma identidade, produzo uma consciência sobre ela – uma consciência de si.

Ainda nessa fauna na qual o centro recebe nomes diferentes, a pergunta sobre identidade depende dos conceitos de certeza e verdade e suas relações de poder. A certeza de consciência permitirá identificar aquilo que poderia ser chamado de verdade nacional, verdade racial, verdade de si e, até mesmo, de verdadeiro mundo. Garantir os meios dessa identificação é certificar o acesso à "verdade".

O problema da identidade é solidário, ainda recorrendo à epígrafe de Antonio Candido, da questão do ser. Admitir as questões - Quem *sou* eu e o que *sou* eu – é admitir uma resposta prevista ou baseada no verbo ser. O leitor é induzido a buscar a identidade em função do *o que é* em detrimento do que devém – pressupondo saber o que e como dar sentido ao verbo ser. A questão da identidade na obra de Machado de Assis proposta acima precisa ser analisada primeiramente pela questão do valor ontológico, pois, para termos a certeza da afirmação de uma identidade, precisamos refletir sobre o sistema no qual se constroem os conceitos de ser e o de identidade do eu como igualdade ou diferença a si mesmo.

A reflexão sobre o ser, a identidade, igualdade e diferença nos encaminha para o que se denomina teoria da alteridade – sobre a relação entre o ser e o outro. A questão, então, poderia ser quem é o outro? O que é o outro? Como o outro se relaciona comigo? Em qual medida o outro só pode existir por meus meios? O outro existe ou é fruto do meu pensamento, da minha imaginação? Se o outro é fruto da minha imaginação, como pode haver um encontro real? De que forma o outro interfere na noção de racionalidade e

loucura? Ou, o outro pode ser *esquematizado*? Enfim, o outro pode ser assimilado pela razão?

Considerando Casmurro como o Eu narrador, voz idêntica a si, e a possível identificação do leitor com o narrador, podemos recolocar as perguntas da seguinte forma. Quem é Capitu para Casmurro? O que é Capitu? Como Capitu se relaciona com Casmurro? Em que medida Capitu, enquanto personagem conhecida pelo leitor, só existe pelos meios narrativos de Casmurro? Capitu existiria ou é fruto de uma imaginação? Como a sedução da personagem – ou do próprio romance - modifica a racionalidade narrativa e seu pretenso realismo? Capitu poderia de algum modo ser esquematizada por Casmurro – ou pelo leitor? Capitu pode ser dominada pela racionalidade de Casmurro – mesmo através do leitor?

Para teóricos da alteridade, como Emanuel Lévinas ou Jacques Derrida, a questão do ser seria obstruída sem que se recorra à noção de *outro*. Não podemos dizer quem é Capitu ou Casmurro desconsiderando a relação de alteridade. As questões como *quem é* ou *o que é* precisam, para evitar a idéia de uma pureza de uma identidade a si, pôr em questão o próprio verbo ser, para libertarmos a alteridade de Capitu.

A leitura de *Dom Casmurro* apresenta, em muitos casos, não apenas uma investigação, mas uma obsessão – uma leitura persecutória e não racional - sobre qual é a identidade de Capitu, enquanto esposa adúltera ou fiel. A forma como lemos o texto parece obrigar, como um *dever moral* da leitura, a pergunta quem é Capitu. Perguntar sobre a fidelidade de Capitu nos parece um ato de obediência a esse imperativo ou a um costume.

> Assim, por exemplo, este *axioma*: a moralidade não é outra coisa (e, portanto, *não mais!*) do que a obediência a costumes, não importa quais sejam; mas costumes são a maneira *tradicional* de agir e de avaliar. Em coisas nas quais nenhuma tradição manda não existe moralidade; e quanto menos a vida é determinada pela tradição, tanto menor é o círculo da moralidade.
> Nietzsche: *Aurora*, p. 17

A singularidade de Capitu ameaça a leitura moral da representação feminina. Se Capitu rompe com os costumes, ela rompe com a moralidade. A moralidade na leitura do romance não é evidenciada simplesmente pelo possível adultério. Ele é um pretexto para que Capitu seja julgada. Ela deveria obedecer. Se não obedece, é imoral ou egoísta. Nietzsche continua descrevendo "o homem livre" - expressando o que gostaríamos que, nesse momento, fosse lida como "mulher livre" para entendermos a situação de Capitu.

> O homem livre é não-moral, porque em tudo quer depender de si, não de uma tradição: em todos os estados originais da humanidade, "mau" significa o mesmo que "individual", "livre", "arbitrário", "inusitado", "inaudito", "imprevisível". Sempre confome o padrão desses estados originais: se uma ação é realizada *não* porque a tradição ordena, mas por outros motivos (a utilidade individual, por exemplo), mesmo por aqueles que então fundaram a tradição, ela é considerada imoral e assim tida mesmo por seu ator: pois não foi realizada em obediência à tradição.
> Nietzsche: *Aurora*, p. 18

A liberdade de Capitu é má porque é *imprevisível*. Ela é má porque se diferencia, porque *altera* uma tradição da representação feminina. Na tentativa de responder a malignidade de Capitu, a narrativa, dissimulando os valores dessa tradição sobre os quais se apóia, apresenta-se como jogo sexual em busca da cena que confirme a paternidade de Ezequiel.

O leitor pergunta quem é a outra, quem é esta tão inabitual, recalcando, muitas vezes, o processo de como temos acesso ao outro ou a pergunta sobre quem é aquele que pergunta o que é o outro. Recalcamos que Capitu é mediada por Casmurro, seguindo a mesma lógica que recalca outros processos de mediação como a da escrita, da perspectiva ou a do corpo. Responder quem é Capitu pode, recalcando esse processo, legitimar o predomínio do verbo ser.

Essa narrativa ontologizante quer determinar qual é o comportamento sexual dessa esposa. Ela quer saber o *que é* e quem *é* Capitu, quem é essa mulher. Quer determinar sua essência por detrás de uma aparência dissimuladora e em transformação. Mesmo que inalcançada, o acordo sobre essa meta já determina uma estrutura orientada para o privilégio de Casmurro. A determinação da consciência da essência de Capitu garantiria a certeza da consciência de si do narrador e de sua percepção de mundo, vitoriosa sobre o que é aparente, sensível, instável, ilusório, fantasmagórico ou imaginário. Em extremo, o processo de ontologização deve vencer a própria literatura.

Se houve, como se pressupõe, uma relação adúltera, o narrador ganharia, em sua perspectiva, a certeza da justeza de seus atos. Com a certeza da cena da fecundação de Ezequiel, ele teria conseguido ver através da aparência do mundo que dissimula. A destruição de seu casamento e o desprezo pelo possível falso filho, pelo filho *bastardo*, seriam legitimados e o devir seria reabsorvido nessa certeza de algo que é. Para o narrador, obter a certeza da identidade de Capitu é obter a certeza da sua própria identidade, seja como pai injusto ou marido traído, pois seria a confirmação de sua percepção de mundo. A certeza da identidade do outro dá a tranqüilidade da garantia da identidade do mesmo.

O romance, em função dessa preocupação com a identidade, com o que é, ambiciona ter essa consciência além da do mundo de aparência de Capitu – retirar-lhe o ultimo véu. Busca responder Capitu como essência, como verdade do ser de Capitu. Ele explora, para isso, a curiosidade pelo outro, o prazer de desvendar aquilo que lhe é secreto. A ânsia da descoberta desse segredo do outro – ânsia de assimilação do outro - coloca o próprio estatuto da verdade descoberta em questão, denunciando um vínculo narrativo entre conhecimento, ontologia e desejo, que poderíamos, apoiados por Culler, chamar de epistemofílico.

> O prazer da narrativa se vincula ao desejo. Os enredos falam do desejo e do que acontece com ele, mas o movimento da própria narrativa é impulsionado pelo desejo sob a forma de "epistemofilia", um desejo de saber: queremos descobrir segredos, saber o final, encontrar a verdade. Se o que impulsiona a narrativa é a ânsia "masculina" de domínio, o desejo de desvelar a verdade ("a verdade nua"), então que tal o conhecimento que a narrativa nos oferece para satisfazer esse desejo? (...) A narrativa é fonte de conhecimento ou de ilusão? O conhecimento que ela parece apresentar é um conhecimento que é o efeito do desejo?
> CULLER: p.94, 1999

Dom Casmurro é a perspectiva de um narrador masculino, com sua ânsia de domínio, sondando os possíveis segredos da identidade de uma mulher. Parece uma tentativa de reconhecer a nudez da essência de Capitu por detrás do véu de seu devir. Como separar, se for possível, nessa narrativa, onde está a busca da verdade e onde está o desejo, sob a forma de epistemofilia, desse narrador "masculino"?

A leitura do romance, mesmo em sua repetição, vive uma estranha esperança de revelação, de desvelamento, de seu segredo dissimulado pelo véu do devir – se formos capazes de reconhecer algum signo perdido na leitura anterior. Muitos leitores, repetindo essa inquietação filosófica do narrador, estiveram preocupados em saber se Capitu é ou não é adúltera. Seria o leitor, mesmo quando mulher, também "masculino" no seu gesto?[1]

Capitu é a verdade do texto. A verdade de Capitu é a verdade do texto. Ela é o que o autor busca. Só ela pode dar a resposta definitiva à inquietação masculina sobre o seu corpo. Mas,

> Supondo que a verdade seja uma mulher — não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que até agora se aproximaram da verdade, foram meios inábeis e impróprios para conquistar uma dama? (...) A filosofia dos dogmáticos foi, temos esperança, apenas uma promessa (Nietzsche: *Além do bem e do mal*, p. 7).

A questão sobre Capitu é a questão sobre a verdade. É questão sobre a promessa de uma essência da verdade e de Capitu – que não pode ser cumprida. É uma questão sobre a possibilidade de verdade no texto. É a busca da essência de cada palavra para o acesso à verdade do texto. Os filósofos, segundo Nietzsche, entendem pouco de mulheres e da verdade. Casmurro não parece ser diferente. Ele exige e deseja do outro, de Capitu, essa promessa.

---

[1] Ver "Lendo como mulher" em *Sobre a Desconstrução*, Jonathan Culler.

Os filósofos dogmáticos reagem à mulher com dogmas, com a essencialização do feminino. Buscam a essência da verdade, a essência da mulher ou, mais especificamente, a essência de Capitu, que estaria sempre por detrás do véu do devir e da dissimulação. Reagem com o dogma da Verdade da Mulher, verdade de Capitu, ao invés de pensar as verdades das mulheres.

O texto, a verdade, a arte, o estilo e a mulher participam, segundo descreve Derrida, em *Eperon*: *les styles de Nietzsche*, da mesma trama que forma o modo no qual o homem se relaciona com o mundo. O que nos faz concluir que Capitu participa de uma trama que constrói o modo de percepção de mundo de Casmurro. O dogma de um é o dogma do outro.

A questão "O que é a verdade", seguindo seu raciocínio, é a mesma que "O que é a mulher". É, portanto, a mesma que: "O que é Capitu". Sendo assim, a perspectiva masculina de desvendamento da verdade de Capitu, a epistemofilia da narrativa, é uma perspectiva dogmática, em busca da verdade do ser de Capitu e da essência do texto. A percepção dessa construção é o inicio de sua desconstrução:

> Les questions de l'art, du style, de la vérité ne se laissent donc pas dissocier de la question de la femme. Mais la simple formation de cette problématique commune suspend la question « qu'est-ce que la femme ? ». On ne peut plus chercher la femme ou la féminité de la femme ou la sexualité féminine. Du moins ne peut-on les trouver selon un mode connu du concept ou du savoir, même si on ne peut s'empêcher de les chercher.
> Derrida: *Eperons: Les styles de Nietzsche*, p.56

A questão direcionada a Capitu está estruturada como questão posta a uma esfinge que pode satisfazer nosso desejo epistemofílico de verdade. No primeiro parágrafo "dos preconceitos dos filósofos", Nietzsche escreve que "a vontade de verdade, que ainda nos fará correr não poucos riscos, a célebre veracidade que até agora todos os filósofos reverenciam: que questões essa vontade de verdade já não nos colocou! Estranhas, graves, discutíveis questões!"(Nietzsche, *Além do bem e do mal*, p.9). A questão sobre Capitu nos parece mais forma dessa estranha e grave vontade de verdade. O desvio dessa questão modifica o caráter epistemofílico da leitura de *Dom Casmurro*.

A mulher é a esfinge. Capitu é a esfinge de Casmurro. Seu próprio texto, como feminino, é uma esfinge. Tanto a escrita – que se auto-descreve - quanto a leitura parecem perseguir um texto cifrado, uma escrita hieroglífica. Parecem caçar uma hipótese de decifrar essa esfinge. "É estranhável que essa esfinge nos tenha levado a nos formular toda uma série de perguntas?" (Nietzsche, *Além do bem e do mal*).

É estranhável que Casmurro, com relativa facilidade, tenha nos induzido a questionar, ao seu lado, por sua perspectiva, durante tanto tempo a personalidade de Capitu[2], que nos tenha feito perguntar "o que é Capitu". Seu olhar masculino, que precisa parecer imóvel, é o centro organizado que dá as representações de Capitu. Participar da perspectiva de Casmurro nos torna solidários na vontade de saber sobre a identidade Capitu e, através de Capitu, da mulher. É o "enigma Capitu". A vontade de saber do leitor é direcionada para um ponto exato, produzido pelo discurso do narrador, dissimulando vários outros da estrutura androcêntrica.

---

[2] O texto de Helen Caldwell foi publicado em 1960, mais de 50 anos depois da publicação do romance.

Tentamos fazer movimentar esse centro e essa perspectiva que valoriza esse ponto, que se autoriza questionar a alteridade do outro. Tentamos entender como Casmurro *dá um centro* ao seu texto. Nossa questão, ao ler o romance, portanto, é

> Quem afinal vem aqui interrogar-nos? Que parte de nós tende "para a verdade?" Detivemo-nos ante o problema da origem dessa vontade, para ficar em suspenso diante de outro problema ainda mais importante? Interrogamo-nos sobre o valor dessa vontade. Pode ser que desejamos a verdade, mas por que afastar o não verdadeiro ou a incerteza e até a ignorância? Foi o problema da validade do verdadeiro que se colocou frente a nós ou fomos nós que o procuramos? Quem é Édipo aqui? e quem é a Esfinge?
> Nietzsche, *Além do bem e do mal*, p.9

A esfinge é Capitu ou Casmurro? Em qual dos dois está mais dissimulada a verdade? A verdade de Capitu não resulta de um desejo dessa verdade por Casmurro? A narrativa é baseada num desejo de verdade, de revelação do segredo de Capitu, que não sabemos sua origem e nem suas possíveis conseqüências. Mas qual a necessidade dessa verdade? O que nos motiva a ela? Qual o valor dessa verdade para o aspecto literário do romance e sua leitura?

Essa vontade de saber, construída no romance, induz a uma resposta baseada na *crença* de uma hipotética capacidade de dizer a verdade ou a falsidade do discurso ao dizer a verdade ou falsidade de Capitu. Essa é, novamente, uma perspectiva ontológica do problema em termos de linguagem. Privilegia uma preocupação com o ser em relação ao devir, privilegia o ser em relação à linguagem que o expressa.

Ela se ocupa de uma impossível referencialidade de toda linguagem[3] e da referencialidade questionável do realismo literário[4]. É a crença na possibilidade de dizer *o que é*, na possibilidade da linguagem repetir um real exterior a ela, repetir a coisa em si. É a crença na possibilidade de um discurso realista sem a perspectiva sobre o real, sem um corpo que veja o real. Esse comportamento de leitura busca extrair um real puro da ficção de Machado e dar garantias absolutas às versões dos fatos. Nossa esfinge, então, não é Capitu. Nem Casmurro. A versão de Casmurro jamais deixará de ser uma versão.

A tentativa de descobrir se Capitu traiu ou não Bentinho faz parte dessa ambição inútil de alcançar uma cena fora do texto literário, fora do devir literário. A maneira de tratar o problema faz Capitu passar de um personagem ficcional a quase biográfico[5], considerando uma hipotética aproximação do real no biográfico. Essa confusão produzida pelo *estilo* de Machado de Assis faz com que a distinção entre a ficção e o real, entre verdade e mentira, fique obnubilada porque constrói, ao mesmo tempo em que denuncia essa construção, o real através da ficção.

O mesmo acontece com a distinção com o mesmo e o outro, com *o que é* e o *que deixa de ser*, com a Capitu em essência e a Capitu que se transforma, com a identidade e a diferença porque é a base da discussão da identidade do significante e significado. A identidade, na obra de Machado de Assis, é colocada em relação ao mundo, como existência, diz Candido, na sua leitura esquemática de Machado de Assis. Ela está em relação ao encontro, em confronto com o outro, misturando-se com o outro. A própria identidade é dada pelo outro.

---

[3] Ver *Langage et Littérature*. Meyer, Michel.
[4] Ver Antonio Candido, *A Personagem de ficção*.
[5] Novamente, ver *A personagem de Ficção*, de Antonio Candido.

Os signos não são iguais a si. Sua identidade é relativa. A linguagem não diz o que é, não diz o real, sem a interpretação. A realidade deriva de uma interpretação da linguagem. A mentira ou a verdade estão em relação. Como Nietzsche e Derrida assinalam, elas são frutos de uma moralidade da linguagem, em termos já apresentados, de uma obediência a costumes da linguagem.

O narrador de *Dom Casmurro* também nos indica esse caminho e seu processo de transmissão: "Eu não ia mentir ao seminário, uma vez que levava um contrato feito no próprio cartório do céu. Quanto ao selo, Deus, como fez as mãos limpas, assim fez os lábios limpos, e a malícia está antes na tua cabeça perversa que na daquele casal de adolescentes..." (Dom Casmurro: p. 985)

A malícia, o valor moral que ela representa ou próprio valor, parafraseando ao mesmo tempo Nietzsche e Casmurro ("Não existem fenômenos morais, apenas uma interpretação moral dos fenômenos...". Aforismo 108 de *Além do bem e do mal*: p. 73), não estão no real, mas na interpretação do leitor destinatário de Casmurro. O signo se transforma na leitura como interpretação. Mas talvez o escritor possa prever de algum modo essa transformação e direcionar essa transformação? A interpretação moral dos signos pode ser prevista por quem escreve? Ele possuiria controle sobre o devir do seu signo? O devir acontece à revelia da crença na essência fixa. O signo se transforma, de qualquer forma, também para o escritor que pretende controlá-lo. "A denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim que ele me denunciou".

O poder do discurso na construção do real, ao invés da realidade precedendo o discurso, é revelado pelo próprio narrador. O real não é uma cena fora do texto. "Realmente, a matéria do discurso revelara em mim uma nova alma; eu próprio me

desconhecia”. O devir do signo, sempre se alternando, revela ao narrador o seu desconhecimento de si mesmo – de sua identidade.

Candido considera a hipótese do outro no mesmo em Machado, portanto, do hibridismo da identidade. Reflete, portanto, sobre a possibilidade de uma identidade que não seja pura ou a de um eu constituído pelo outro ou, ao menos, que se torna outro no mundo e, como exemplo do próprio narrador, revela-se outro a si mesmo. “Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?”. (“Esquema de Machado de Assis”, p. 23)

A pureza da identidade a si, do mesmo, é abalada diante do olhar do outro e diante do leitor. A identidade a si, entretanto, não antecede à relação de alteridade, ou seja, a esse abalo. Ela está já nesse momento em devir. Ela é híbrida. Ela é múltipla. A noção de ser não precede naturalmente a de devir. A estabilidade, a pureza, a neutralidade, a unidade e a anterioridade do conceito de ser são, como demonstrados por teóricos como Lévinas entre outros, construídas *a posteriori* na linguagem e utilizadas de acordo com a moral da linguagem. Temos então um alerta.

> De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um "puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo", guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como "razão pura", "espiritualidade absoluta", "conhecimento em si"; - tudo isso pede que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção, no qual as forças ativas e interpretativas, as que fazem com que ver seja ver-algo, devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe *apenas* uma visão perspectiva, apenas um "conhecer" perspectivo; e *quanto mais afe*tos permitirmos falar sobre uma coisa, *quanto mais* olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso "conceito" dela, nossa

> "objetividade". Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? - não seria *castrar o* intelecto?...
> (Nietzsche, *Genealogia da Moral*, p. 47)

Casmurro pode ser um exemplo da representação desse "puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo". Sua pretensa objetividade, portanto, deve ser atacada. A pureza do olhar, do ponto de vista narrativo, sua neutralidade, também sofre esse abalo. O eu do narrador, Dom Casmurro, a identidade desse narrador, não é pura, única, estável e anterior. Sua razão também não é pura. O eu do narrador é múltiplo. Sua perspectiva deve ser múltipla. Ela não tem um olho só imóvel. E o realismo de seu discurso é só uma perspectiva do real.

Seu olhar está em devir e em relação com o outro para o qual olha. Da relação entre essas partes, produz-se a significação. Mesmo não tendo a atividade de braços, pernas e dentes, os olhos são capazes de violências terríveis. Eles podem introduzir a própria violência numa cena. A perspectiva de uma cena violenta pode ser mais grave que a violência descrita. O olhar sobre o adultério, já resultado de um olhar, do outro pode causar mais dano que o adultério. O próprio Casmurro, como nos demonstrou de outra forma Alfredo Bosi, não trata o olhar de forma ingênua.

O narrador confessa a arma que manipula. Ele considera a perspectiva do olhar, em relação ao seu poder e sua capacidade de formar significação e confundir as noções do justo.

> Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este

> acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima.
> (*Dom Casmurro:* p. 1016)

O olho do narrador, pela estratégia do convite amigável, direciona também o olhar do leitor. Seleciona signos para uma determinada síntese do leitor. Ele nos leva aonde nosso olhar não pode ir, pela imaginação, tornando racional, como nos mostra o exemplo de Machado, não exatamente aquilo que é real, mas aquilo que é verossímil, ou melhor, a representação do real. Esse processo serve de arma na guerra pela interpretação dos fatos e na construção da justiça.

O olhar confunde a própria representação de justiça porque constrói o real e o racional. Faz do culpado a vítima. O olho do narrador nos *dá o sentido* para aquilo que narra, construindo o *esquematismo* do leitor. Ele, dessa forma, quando nos faz entrar no seu mundo, nos representa o certo e o errado, o justo e o injusto. Ele nos introduz no seu sistema de valores, na sua perspectiva. O leitor recebe – mas não tão pacificamente - o sentido do narrador.

A narrativa inventa sua unidade e neutralidade, dissimulando sua perspectiva, na construção da coincidência, ou no acordo, de seu olhar com o do leitor, com o nosso olhar, legitimando suas violências. Ela faz coincidir o ponto de vista julgador, transmite o sistema de valor. A invenção da unidade do olhar dissimula a multiplicidade desse olhar e sua impossibilidade de verdade absoluta e julgamento imparcial. Dissimula a incapacidade de ver a verdade de Capitu. A cena do adultério não é representada, apenas sugerida, entrevista ou imaginada pelo olhar de viés do narrador.

O seu olhar, portanto, é dissimulado. Faz o leitor ver o adultério que ele próprio não pode ver. Torna objeto aquilo que nenhum sujeito viu. Solicita ao leitor que determine a existência desse adultério. Solicita que, mesmo sem a certeza do adultério, o leitor legitime seu comportamento diante da suspeita. A perspectiva neutra e imóvel é um apagamento da própria idéia de perspectiva, nessa objetividade da imaginação. Favorece a firmeza do acordo diante da cena e do julgamento.

Esse trabalho de apagamento da perspectiva é uma anulação ascética do corpo, do olho, que possui a perspectiva em função de uma ficção, para legitimar uma ficção – a ficção do adultério de Capitu. É a crença interessada no olhar neutro, na objetividade do olhar. É, ao mesmo tempo, o medo do olho de ser enganado pela falsa imagem, medo do próprio engano e medo do corpo e do signo. De outro modo, simula obsessão de controle do olhar.

Casmurro não viu a cena de adultério. Isso deixa a questão: a condenação do hipotético adultério de Capitu precisaria de uma testemunha ocular? Ou a insistente imaginação de Casmurro pode fazer ver o que os olhos concretamente não alcançaram? Ou, ainda, existiria um interesse (do narrador e do leitor), uma *vontade*, um *desejo cruel* de todos em ver o adultério de Capitu, de condená-la? E esse desejo antecede a qualquer saber, a qualquer resposta à questão?

Essas hipotéticas pureza e unidade do narrador estariam, segundo Derrida, ancoradas sobre a história da razão no Ocidente. Pertence à história de um logos e de seu poder de controle sobre o devir, sobre a mulher como devir, sobre o corpo e sobre o texto como devir. É a historia do logos, da razão, do olhar, diante daquilo que eles não alcançam, diante daquilo sobre o qual são impotentes, diante do *segredo*. É um duelo

entre a ânsia de julgar (e condenar) e a aceitação do acontecimento como devir, como vida.

> Não se pode em absoluto esconder o que expressa realmente todo esse querer que do ideal ascético recebe sua orientação: esse ódio ao que é humano, mais ainda ao que é animal, mais ainda ao que é matéria, esse horror aos sentidos, à razão mesma, o medo da felicidade e da beleza, o anseio de afastar-se do que seja aparência, mudança, morte, devir, desejo, anseio - tudo isto significa, ousemos compreendê-lo, uma *vontade de nada,* uma aversão à vida, uma revolta contra os mais fundamentais pressupostos da vida, mas é e continua sendo uma *vontade!...*
> (Nietzsche, *Genealogia da Moral*, p.66)

Mas de que forma a certeza do "eu sou" deriva da necessidade de controle daquilo que está além de mim, daquilo que me altera, do que é outro para mim – da mudança, da morte, do devir, do desejo? De que forma a unidade e pureza da minha identidade precisa da exclusão do que em mim é parte do outro, do estranho, do alienante? "Sob a forma extrema – Antonio Candido envia discretamente para os limites da razão no Ocidente - é o problema dos limites da razão e da loucura" ("Esquema de Machado de Assis", p. 23).

Para Nietzsche, a razão não antecede a loucura. Ela é uma força de reação, uma força tirânica contra o mundo, contra o fluxo, o devir. Isso, segundo Nietzsche, não é uma razão para condená-la.

> a forma tradicional da razão é rejeitada na base da experiência do ser-como-fim-em-si — como gozo (Lust) e fruição. A luta contra o tempo desencadeia-se a partir dessa posição: a tirania do devir sobre o ser deve ser quebrada, se o homem quiser tornar-se ele mesmo num mundo que seja realmente seu. Enquanto existir o incompreendido e inconquistado fluxo do tempo — uma perda sem sentido, o doloroso "era" que nunca mais voltará a ser — o ser conterá a semente de destruição que perverte o bem em mal e vice versa.
> (MARCUSE, *Eros e Civilização*, p. 107)

O problema da identidade, na narrativa machadiana, confirmado pelo olhar de Candido, é a expressão de um questionamento do fundamento ontológico associado à história da razão, do logos, da verdade, da mulher, da escrita e das interpretações da escritura. Está associado ao debate das dicotomias como do mesmo e do outro, do verdadeiro e do dissimulado, do bem e do mal, do ser e do devir. Está, também, associado do desejo de posse sobre si mesmo ("mas falto eu mesmo", *Dom Casmurro*), sobre o mundo ("se o homem quiser tornar-se ele mesmo num mundo que seja realmente seu") e sobre o outro – com o qual o tema dos ciúmes, da identidade cultural e da escravidão podem ganhar um determinado sentido em sua obra.

O problema da identidade é relativo ao questionamento da possibilidade ou não de ser, da verdade ou não do devir. É uma investigação política da linguagem sobre a possibilidade da existência pura do verbo ser. É um questionamento do poder ontológico de dizer: Eu sou, ela é. Esse poder dizer está fundamentado, por um lado, na crença do verbo ser, no logos, na razão e, por outro, no sentido da existência concreta do eu, fora de sua produção na linguagem.

No entanto, a própria escrita do romance desfaz esse ideal – "falto eu mesmo". Se o devir é considerado enganoso, Nietzsche nos alerta para o erro do ser. A fé no eu, na identidade do eu, ou no ser de Casmurro é um resquício religioso, uma ingenuidade denunciada.

> Na realidade, nada, até o presente, teve uma força de persuasão mais ingênua do que o erro do ser, tal como foi formulado pelos eleatas, por exemplo: afinal, ele tem a seu favor cada palavra, cada frase que falamos! – também os opositores dos eleatas estavam sujeitos à sedução de seu conceito do ser. (...) Receio que não nos livraremos de Deus, pois ainda cremos na gramática...
> (Nietzsche, "A razão na filosofia" in *Crepúsculo dos Ídolos*: p. 28)

A concepção do verbo ser, do dizer o *que é*, está exposta diante do devir, do tornar-se, do alterar-se, da constante mudança e um é tanto erro quanto o outro. Essa distinção fez parte da construção metafísica dos esquemas binários entre ser e devir, unidade e multiplicidade, eterno e efêmero, universal e particular, bem e mal, inteligível e sensível, verdade e mentira, natural e artificial, saúde e doença, remédio e veneno, real e ficcional, *physys* e *nomos*, etc. Explicam-se justamente a partir da lógica metafísica de oposição, que, no romance, estaria representada na relação Bento e Capitu. A saída dessa lógica metafísica, portanto, não repetirá essa oposição.

Pelo problema do ser, está proposto um debate sobre a alteridade e o devir, sobre o problema dos limites entre a identidade e alteridade, sobre a pureza do outro, sobre o direito à diferença, sobre a afirmação ou negação do que é diferente do mesmo. "Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um "fora", um "outro", um "não-eu" "(Nietzsche: *Genealogia da Moral*, p.29).

Casmurro diz um não ao não-eu. O narrador, apesar de ter sido senhor de escravos, está do lado do que Nietzsche chamou de moral escrava. Ele se protege do mundo exterior dentro da casa da infância. Teme o estranho a ela. Teme o que está fora da lei de sua casa. A

casa é um elemento chave na narrativa.[6] Ela determina, segundo Derrida, os limites entre o estranho e o familiar, entre o dentro e o fora, entre o domesticado e o selvagem.

Parafraseando Candido, o texto de Machado de Assis nos problematiza a ontologia, autonomia e heteronomia do sujeito. Daí, tematiza a questão autenticidade, a diferença entre essência e aparência, dentro e fora, interioridade e exterioridade, o familiar e o estranho, identidade e alteridade, sim e não. Faz questionar a pureza do ser e a base ontológica do racional. Fragiliza a diferenciação entre o senhor e o escravo, entre o masculino e o feminino, entre a verdade e a mentira, entre o autor e o leitor, entre o autor e o narrador, entre o texto e o fora do texto.

O próprio texto de Machado é rebelde às distinções. Está no limite. Não se deixa facilmente domesticar. Está entre o literário e o não-literário: entre o literário e o filosófico, entre o literário e o biográfico e entre o biográfico e o autobiográfico. Ele se apresenta, por todos os aspectos, como confusão do limite, do encontro entre diferenças. A literatura de Casmurro não é pura e nem é propriamente de Casmurro. Não é seu por direito. O texto de Machado é como Capitu. Capitu não é de Casmurro por direito. Não é uma posse, uma propriedade como seus escravos que ele descreve para Escobar.

O texto é uma discussão, em seu sistema, sobre o que pode e o que não pode. Os limites enfrentados pelo texto machadiano são do legitimado e do adulterado, do de direito e do de exceção. Esses problemas estão dissimulados, no romance *Dom Casmurro*, no limite entre a identidade de Bentinho/Casmurro e a alteridade de Capitu, e

[6] Donald Schüller trabalhou o tema em seu livro sobre Dom Casmurro.

no limite interno relativo à identidade do eu narrador entre o personagem Bentinho e Casmurro.

O outro é o limite do mesmo. Ele cria o mesmo quando lhe dá o limite. Ele lhe dá o direito de dizer eu. O outro é a lei de Casmurro. O outro é a coerção do mesmo, principalmente na proximidade da relação matrimonial exemplificada por Casmurro e Capitu. O outro introduz heteronomias, ou seja, multiplicidade de leis, no sujeito. Casmurro não consegue suportar. Ele se ressente do outro nele mesmo. Casmurro não consegue *respeitar* o outro e nem sua própria alteridade. Tenta criar separações entre o outro e si. A alteridade é uma forma do devir e de legislação que recusa.

A interpretação inicial, subentendida, aceita, que acreditamos receber e criticar poderia estar contida na fórmula também binária: Casmurro é, Capitu devém. O masculino racional e ontológico de um lado e o devir feminino e incompreensível, enigmático, misterioso, do outro - "o incompreendido e inconquistado fluxo".

A fidelidade a si ontológica de Casmurro se opõe à dissimulação e traição do devir de Capitu. É o citado binarismo metafísico de Nietzsche, em *Crepúsculo dos Ídolos*, no capitulo em que trata sobre "a razão" na filosofia: o que é não devém e o que devém não é. Mas essa oposição é produzida pelo discurso de Casmurro, que crê apresentar sua essência. É preciso desconstruir essa representação. Casmurro devém.

> A desconstrução é mais simplesmente definida como uma crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora; corpo/mente; literal/metafórico; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela. (CULLER, 1999:p. 122)

Casmurro é um representante da história da ontologia obcecado em separar e controlar o devir de Capitu. Ele articula o discurso da oposição. Binariamente, Casmurro se auto-representa como voltado ao mundo interior. Ele se diz feliz entre as quatro paredes de sua casa.

Capitu está associada ao que está no exterior, ligada aos sinais exteriores do resto do mundo. Capitu é vinculada ao exterior perigoso e sedutor. A estruturação desse contraste fica mais visível na semana seguinte ao casamento. Ele queria, a princípio, a calma do lar e Capitu desejava se mostrar nas ruas. Casmurro se rende à "vaidade feminina":

> 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 cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem.
> (*Dom Casmurro*, p.1035)

Respeitando, provisoriamente, a perspectiva dicotômica do narrador, pressupõe-se uma autenticidade de Casmurro, associada ao mundo interior, e uma dissimulação de Capitu, associada à exterioridade, à inveja e vulgaridade da sociedade. "Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo?". A própria existência de Bentinho como autor de Dom Casmurro está em relação à existência de Machado de Assis também como autor.

Pressupõe-se, no livro, a distinção entre dois termos: interioridade, pensamento, autenticidade, de um lado, e a exterioridade, a existência, o inautêntico, do outro. Alfredo Bosi segue, a partir de um texto do próprio Machado, essa distinção uma distinção binária entre alma interior e alma exterior em sua analise do olhar na obra de Machado.

Mas Nietzsche, como vimos, critica essa perspectiva binária de oposição entre o ser e o vir a ser, entre ser e aparência, entre verdade e dissimulação, entre inteligível e sensível, interior e exterior. Portanto, não podemos seguir com a distinção entre alma interior e alma exterior. Nietzsche rejeita a promoção dessa separação.

> Eles matam, eles empalham, quando adoram, esses senhores idólatras de conceitos - tornam-se um perigo mortal para todos, quando adoram. A morte, a mudança, a idade, assim como a procriação e o crescimento, são para eles objeções – até mesmo refutações. O que é não *se torna;* o que se torna não *é*... Agora todos eles crêem, com desespero até, no ser. Mas, como dele não se apoderam, buscam os motivos pelos quais lhes é negado. "Deve haver uma aparência, um engano, que não impede de perceber o ser: onde está o enganador?" - "Já o temos", gritam felizes, "é a sensualidade! (NIETZSCHE: *Crepúsculos dos Ídolos*, "A 'Razão' na filosofia" Aforisma I, p. 25)

Na associação de interioridade, autenticidade e pensamento, construindo oposições, Casmurro chama, para si, a noção de ser, associando Capitu ao engano, ao sensível e aparência. Enquanto, segundo o narrador, Capitu dissimula, ele exclui de si mesmo o devir. Casmurro acredita no conceito de ser. Rejeita a alteridade. Odeia as mudanças. Quer o estável, o estabelecido, o que está em vigor. O estabelecido lhe é conveniente. Aceita as mudanças sem grandes abalos como o fim do regime escravocrata. Isso lhe incomodou tão pouco que nem valeu uma mínima referência no seu texto.

Casmurro tenta construir e prender-se a algum ponto fixo, separando-se do que muda, do que devém. A partir desse ponto fixo, condena o resto como falso, exterior, enganoso, oculto e dissimulado. O exterior, o outro, o estranho à casa são hostis, perigosos e falsos. O interior, o mesmo, o familiar, o de dentro da casa, o domesticado deveriam lhe ser amistosos.

Mas nem sua casa o aceita. Nem ela garante a separação entre o doméstico e o estrangeiro, entre exterior e interior. "Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo".

O devir – e tudo que devém - é considerado falso, oculto e dissimulador. Mas a casa, onde deveria ser a morada do ser, que narra, também se transforma. Ela é destruída e construída. A casa precisa ser reconstruída porque ela não era naturalmente do ser. Na sua reprodução, ela *assemelha* estar sempre *presente.* A própria distinção entre original e reprodução, entre presença e simulação de presença, é, dissimuladamente, destruída pelo próprio narrador através da metáfora da casa. A eliminação dessa distinção é apagada pelo narrador. Dessa forma, o devir é lido através da perspectiva do que é construído como ser – sem considerar que foi reconstruído como natural.

O devir será, de início, o resultado do processo de representação de Casmurro, pelo Ser do narrador, observado por sua casa. Esse devir, que ocorre no ser do narrador, de Casmurro, é objeto de refutação, principalmente quando ele invade sua casa, através de Capitu - e do devir seu e da casa. Não se entra numa casa duas vezes. Capitu desestabiliza a casa. Produz devir nela. Confunde as fronteiras, os limites entre casas.

Casmurro, entretanto, por sua perspectiva ontológica, busca se domesticar e domesticar o que devém. Busca domesticar Capitu. A passagem do tempo converge na imagem da casa perdida na infância. A casa da infância era de Glória. Ela foi abalada por Capitu. A casa de Capitu não se equipara à da infância.

A nova casa precisa repetir a anterior como se repetisse a si mesma, como idêntica a si, para apagar o efeito de transformação do tempo. A casa, que era o referencial entre o exterior e interior, perdida, dificulta a domesticação do devir porque não tem clara a percepção dos limites. Para se apoderar da idéia da casa em si, ele recorre a sua reprodução, a sua representação. Na reprodução, a identidade da casa não é de se assemelhar a si à idéia que o narrador tem de como ela deveria ser. A nova casa deve se assemelhar a uma outra casa para ter identidade.

Casmurro também busca domesticar Capitu. Capitu adulta deve repetir, desconsiderando a passagem do tempo, a idéia que tinha de Capitu criança. Busca representá-la como fez com a casa. A Capitu, que escapou ao seu domínio, pode e deve ser controlada na representação que faz dela pela escrita. Casmurro tenta forjar um ser de Capitu dissimulado pelo seu devir. Para condenar seu devir, produz uma imagem de Capitu como uma essência fixa, como eterna feminina.

> O que Dante e Goethe acreditaram da mulher – aquele, ao cantar "*ella guardava suso, ed io in lei*" [ela olhava para cima, e eu para ela], este ao traduzi-lo em "*das Ewig-Weibliche zieht uns* hinan" [o eterno feminino atrai-nos *para cima*] —: não duvido que toda mulher mais nobre se oponha a essa crença, pois crê exatamente *isso* do eterno masculino...
> (NIETZSCHE, *Além do bem e do mal*, p. 142)

Reconstruir Capitu não é tão simples como a casa. Sem conseguir se apoderar do devir de Capitu, ela inventa sua ocultação, a aparência e o engano pela reconstrução narrativa. Ela não corresponde à imagem de eterno feminino que lhe é creditada. Capitu é aquela que o engana, que trai sua percepção do sensível. A beleza de Capitu é aquela que engana a razão de Casmurro. Ao escrever, ele pretende produzir uma imagem fixa de Capitu, retirar o véu que omite sua essência.

Para isso, sua escrita deve obedecer à lógica de sua razão. Ela lhe dá uma estrutura para o real como a lógica do arquiteto que repete sua casa. Existe uma arquitetura da razão que deve obedecer às medidas e centralidades de sua razão. Como Capitu, a escrita deve lhe obedecer. Mas a escrita não lhe sai bem assim: "Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer." Qual seria esse melhor?

A narrativa se estrutura como busca de uma revelação do ser de Capitu, de uma parúsia. A perspectiva da narrativa é a da razão de Casmurro em busca da revelação do que se oculta. O que se oculta é criminoso na perspectiva dessa razão. O oculto está fora da lei. A razão busca revelar o que para ela ainda é segredo. A própria perspectiva da narrativa determina os limites de uma representação. A perspectiva determina o que está oculto e o que está revelado.

Mas imagens também se transformam. O narrador busca deter essa transformação. A sua própria perspectiva é uma lei de representação. A lei da perspectiva é, em termos nietzscheanos, a lei do egoísmo, da impossibilidade de sair de si mesmo e alcançar a perspectiva do outro. É a lei que impede ser o outro. Dissimular essa lei é dissimular a *diferença* do outro.

Essa lei determina nosso modo de conhecer o mundo como modo diferente do outro. É uma lei em disputa, pois a representação reage também a sua ontologização. A lei, em *Dom Casmurro*, é a de uma razão, de um *logos*, girando em torno de seu próprio centro.

> O conhecimento não tem relações de afinidade com o mundo a conhecer, diz Nietzsche freqüentemente. Citarei apenas um texto da *Gaia Ciência* (parágrafo 109): "O caráter do mundo é o de um caos eterno; não devido à ausência de necessidade, mas devido à ausência de ordem, de encadeamento, de formas, de beleza e de sabedoria". O mundo não procura absolutamente imitar o homem, ele ignora toda lei. Abstenhamo-nos de dizer que existem leis na natureza. É contra um mundo sem ordem, sem encadeamento, sem formas, sem beleza, sem sabedoria, sem harmonia, sem lei, que o conhecimento tem de lutar.
> (FOUCAULT, *A verdade e as formas jurídicas*, p.18)

Obviamente, a lei que trata esse texto não se refere à lei da perspectiva citada antes. Desde que haja uma perspectiva, não existe ato desinteressado. A natureza é indiferente a esse interesse. Nenhuma palavra, já se sabe pela crítica, de Casmurro é desinteressada.

O conhecimento é resultado de uma imposição violenta de uma lei que o mundo desconhece. É a produção de um direito. "O conhecimento só pode ser uma violação das coisas a conhecer e não percepção, reconhecimento, identificação delas ou com elas" (Idem). Conhecer Capitu ou conhecimento de si mesmo na narrativa é a produção de uma violência.

A narrativa de Casmurro se faz como identidade ou, ao menos, busca de identidade, produção de uma identidade - como lei de apresentação do ser e do devir, na expectativa da identidade. O narrador busca confirmar a identidade de Casmurro a

Bentinho. Busca fazer coincidir os dois personagens. A narrativa de Casmurro, portanto, viola seu objeto, forja por violência identidades e semelhanças (como a de Ezequiel a Escobar), impondo sua lei, ordem e encadeamento. Criando identidades e semelhanças onde não necessariamente existem, considerando que identidade é a semelhança de A a A.

A identidade forjada, através de um ato violento, é uma garantia para o controle do desejo, para a imposição da lei. Tenta impedir a transgressão do devir. Tenta impedir a auto-afetação, a diferenciação de si mesmo. A consciência, segundo Derrida, só pode se auto-afetar pela voz em sua presença. Entretanto a representação do devir, enquanto alteridade, afastamento dessa presença, se faz conjuntamente, de forma híbrida, em relação, com a auto-representação do ser, em ruptura dessa lei em fundação que não pode se totalizar.

Em devir, percebemos o outro no mesmo e o mesmo no outro desde a origem. Poderíamos ver o Bentinho em Casmurro e o Casmurro em Bentinho, mas também Capitu em Casmurro e a Capitu de Casmurro. Mas a identidade é fundada como lei, como separação do outro. No momento da fundação da lei, cria-se a separação, entre o igual e o diferente, cria-se a noção de legal e de criminoso referente a ela. Se a lei é fundada como lei do ser, seu diferente, que o altera, o devir, é então transgressor. O devir transgride a lei da perspectiva única e da representação única do ser. Ele nem mesmo chega a ser fenômeno. Enquanto o ser dissimula na produção da unidade e da identificação.

Determina-se o devir, aquilo que não é fixo, como diferença, para se fundar o ser como fixo. Aquilo que não é fixo é falso, engano e culpado. Aquilo que não é ser é falso, engano e culpado. A culpabilidade e a impureza inserem-se na noção de devir. Elas são

produzidas pela autoridade presente na noção de ser que delimita a perspectiva, delimitando dessa maneira distâncias, valores e grandezas.

Esses elementos se fundam de forma performática no interior do processo. O ser é pensado como valor e como direito de ser - dentro da lei da perspectiva fundada por ele. O devir é entendido como transgressão a esse direito, que acaba de ser fundado pelo ser. Mas a fundação do ser como valor é recalcada em função do ser como valor absoluto e imutável, possuidor de uma perspectiva pura.

A perspectiva do ser se apaga por uma estratégia de discurso na representação de sua unidade. A perspectiva de Casmurro se apaga. Ela substitui violentamente o mundo como se lei alguma existisse, nem as do mundo e nem as que condicionam a representação. Ela recalca a violência fundadora do seu discurso.

O fenômeno do eu narrador, de Casmurro, egoísta, passa ser o real para o leitor pela autoridade da narração, descrita por Culler, por um lado, "*Quem fala com que autoridade*? Narrar uma história é reivindicar uma certa autoridade, que os ouvintes concedem" (CULLER, 1999: p. 89), e pela autoridade de classe, descrita por Schwarz, por outro. "O leitor fica seduzido pela figura de prestígio do narrador" (SCHWARZ: *Duas Meninas*, p.10).

Essa autoridade é conferida ao narrador também de forma performativa pelo próprio leitor que dela participa, podendo se identificar ou alterar o sentido pretensamente proposto na escrita. Os limites continuam a existir, mas ficaram confusos. O leitor não sabe mais "quem é? O que é?", diante da situação de aceitar ou não a perspectiva do casmurro.

A passividade do leitor na aceitação de um sentido proposto fica denunciada. A perspectiva do narrador, como acontece na relação entre Bentinho e o cantor de Ópera, é aceita dissimuladamente como sua também. O leitor nem sabe mais "em que medida é ou se existe por meio dos outros". Ele talvez exista pelo narrador, em suas freqüentes convocações analisadas, por exemplo, por Eugênio Gomes. Ele talvez colabore com o narrador, seja seu cúmplice, como Bento é cúmplice de Marcolini.

A leitura não permite saber claramente os limites entre o real e a ficcional. Os lugares como os do leitor real e como os do leitor ficcional no texto estão obnubilados. O leitor não consegue definir claramente sua relação com o narrador. Não consegue definir qual grau de distância tem do narrador. O narrador joga com as relações de distância e proximidade com o seu outro: o leitor. O leitor, nesse jogo, também não sabe mais os limites entre a realidade e a imaginação, entre a biografia e o romance, e nem entre o afeto sincero e o amor possessivo, entre a razão e a loucura do narrador no seu movimento de leitura.

> A literatura não apenas fez da identidade um tema; ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O valor da literatura há muito tempo foi vinculado às experiências vicárias dos leitores, possibilitando-lhes saber como estar em situações especificas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras. As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista.
> (CULLER, 1999: p.110).

Machado de Assis incomoda todas as margens, todas as leis de separação. Sua escritura, como confirma Abel Barros Baptista, transborda o livro. A inquietação do escritor Machado é transmitida ao outro leitor pela leitura que, *involuntariamente*, é ativa.

É uma leitura obrigada a decidir sobre a identificação ou não com o ponto de vista do narrador. O leitor precisa decidir sobre uma identidade. Mesmo sem uma vontade subjetiva, a leitura possui uma ação, porque, talvez, "toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*" (SCHWARZ: *Duas Meninas*, p.13).

Se a perspectiva se fundou como real, o leitor está em um contexto que, quando lhe permite questionar a perspectiva, induz-lhe ao questionamento do real, do que os realistas chamam de real e do interesse envolvido no processo de representação. Se ele pode questionar o direito de ser desse narrador fictício, ele se coloca em direito de devir ele próprio e abalar outros direitos e outras representações sociais.

O devir é a transgressão em todas as formas e forças do que não têm direito de ser - inclusive a do leitor que desconstrói a perspectiva narrativa. A transgressão está na norma, na lei de fundação. O crime está na lei. A loucura está na razão. O outro se produz no mesmo. O passivo está no ativo. O leitor está no escritor.

A alteridade é a transgressão da mesmidade, da casmurrice. Ela existe sempre através de uma perspectiva. A alteridade, assim como a mesmidade, não existe pura. Ela não é autônoma. O leitor e o escritor negociam a lei da perspectiva, evidentemente, de forma heterônoma. O leitor tem a chance de ver o mundo pelos olhos do narrador. O outro e o mesmo negociam a lei da diferença. Está numa relação entre o mesmo e o outro. A própria identidade se produz na perspectiva da alteridade.

O próprio Casmurro é criado em contraponto às alteridades do texto. Em toda a sua alteridade e singularidade, citada por Bosi, Capitu só existe, para nós, na perspectiva de Casmurro. Ela é o fenômeno do fenômeno que acreditamos ser real. Capitu é uma representação do narrador Casmurro – nem sequer de Machado de Assis.

A singularidade de Capitu foi construída pelo discurso de Casmurro. O leitor se apaixona pela paixão de Casmurro, por uma mulher tal qual representada por um narrador masculino, por sua construção. O leitor se apaixona pela singularidade e transgressão de Capitu produzida pela lei do texto de Casmurro. O leitor, ao admitir a lei nesse ponto, admite a lei do texto (em *Disseminação*, Derrida considera texto aquilo que possui uma lei oculta, dissimulada).

A identidade e a alteridade existem em conflito, em polêmica. São resultados de relações de forças em torno da lei da perspectiva. A tentativa de pacificação desse conflito dissimula o desejo da eliminação da diferença, de "empalhar o devir". Dissimula o desejo de imposição de uma só perspectiva de forma tirânica.

Na lógica da disputa pela lei da perspectiva, poderíamos inverter as frases, apresentando seu outro ponto de vista. O ser é então entendido como devir legitimado. A norma é uma transgressão estabelecida. A lei é um crime autorizado. A razão é uma forma de loucura. O mesmo se produz no outro. O direito se produz no crime.

A representação de Casmurro, enfim, é produzida pela representação de Capitu. O ponto de vista de Capitu não pode ser defendido nem atacado. Ele não tem existência, se isso fosse possível, no texto. Ela não existe. Ela é um fenômeno do discurso de Casmurro, como o próprio Casmurro também o é. A sua subjetividade, a idéia de um eu narrativo, a própria idéia de eu, é formado dentro do próprio texto.

Casmurro constrói Casmurro e Bentinho e os faz um só. A identidade do narrador é tão bem construída que se esquece ou se confunde: é Machado de Assis ou Casmurro quem escreve o livro? Casmurro é o autor ou personagem? Casmurro escreve sua autobiografia. Mas o que lemos é um romance de Machado?

Ainda que seja como fenômeno, a visão de Capitu é apresentada no texto em forma de uma declaração em discurso indireto dissimulado pelo narrador interessado. O romance é estruturado de forma aparentemente direto, denotativo, sem mediações. Ele consegue mesmo dissimular o que diz. Consegue apagar da mente do leitor que parte da sua infância é narrada a partir de um texto secundário de um amigo de seminário. A narrativa se espelha. No entanto, parece estar imediatamente diante do real.

A forma oblíqua está dissimuladamente presente como se lêssemos, em cada frase, Casmurro dizendo: "eu afirmo que" Capitu chorou no velório de Escobar ou "eu prometo que" foi assim toda a história. O leitor deve acreditar na declaração do narrador e, em boas vezes, parece que acredita, pois não possui outro documento que possa lhe dar outra forma de credibilidade. O narrador não *faz saber* sobre o adultério de Capitu. Ele *faz crer* nesse adultério. Existe, reutilizando os raciocínios de Culler e Nietzsche, uma certa fé no narrador, mescla de fé religiosa, fé nos seus direitos e fé gramatical na linguagem.

A narrativa é construída como uma grande *oratio obliqua.* A história é tão oblíqua e, no entanto, o narrador consegue fazer crer que Capitu é a dissimulada. O leitor aceita, apagando, também de forma reativa, todos os traços de obliqüidade da narrativa. O direito de ser de Casmurro é oblíquo. Não é claro ou direto.

Mas o leitor, como o espectador de Otelo, dentro do próprio romance, ao contrário do que se pode pensar, não se importa com a *verdade. Deseja* aplaudir, sem piedade, a vingança final. Resta saber vingança contra o quê ou quem, motivada por quais instintos. A leitura desconstrutora pretenderá revelar esses traços legislativos apagados do discurso, que dissimulam o poder e a força nesse direito e a confiança do leitor em seu interlocutor.

A perspectiva de Capitu não alcança direito de existência no texto. Capitu existe dentro da perspectiva de Casmurro, na sua voz, como fenômeno de Casmurro, o narrador, o que conta. Seu olhar oblíquo é resultado de uma narrativa também oblíqua e dissimulada. Nada nos autoriza a falar de sua perspectiva. Está sob as dobras da narrativa, sob suas *invaginações*, desde o primeiro *risco* no romance, confundindo autoria, saber, desconhecimento e loucura. Talvez seja a própria dobra que resiste ao Eu narrador e organizador do mundo, problematizando a possibilidade de dizer eu.

> *L'invagination* est le reploiement interne de la gaine, la réapplication inversée du bord externe à l'intérieur d'une forme où le dehors ouvre alors une poche. Une telle invagination est possible dès la première trace. C'est pourquoi il n'y a pas de « première » trace. On vient de voir comment, sur cet exemple raffiné jusqu'à la folie, « l'histoire tout entière qu'ils écoutaient... » est celle (la même mais du coup une autre) qui, comme *La folie du jour,* commence par « Je ne suis ni savant ni ignorant... ». Mais cette « histoire tout entière » qui se confond avec la totalité du « livre » n'est aussi qu'une partie du livre, le récit demandé, tenté, impossible, etc. Sa fin, qui arrive avant la fin, ne répond pas à la demande des autorités, des autorités qui exigent un *auteur,* ou encore un narrateur, un *Je* capable d'ordonner une suite narrative, de se souvenir et de dire la vérité : « Comment les choses se sont passées " au juste " », de « raconter des faits dont il se souvient », autrement dit de dire *Je* (je suis le même que celui auquel ces choses sont arrivées, je garde la mémoire de moi, je me garde, *je* se garde en mémoire, etc.). Disant *Je*, il serait à même d'assurer l'unité ou l'identité du narrataire, aussi bien que celle du lecteur. Telle serait la demande du récit, celle que la société, le droit qui régit les oeuvres, la médecine, la police, etc., prétendent organiser. Cette demande de vérité est elle-même racontée et emportée dans l'invagination sans fin. (Derrida : *Parages*, p.143)

.

Capitu é o outro de Casmurro. Capitu é o outro do outro que é Casmurro, multiplicando as dobras narrativas. Casmurro é o outro de Capitu. Ele, Casmurro, se

inclui nessas invaginações da própria narrativa de que é aparentemente o autor. A alteridade de Capitu funda aquilo que pode ser chamado de identidade de Casmurro. Garante, mesmo que precariamente, a possibilidade de dizer Eu (*Je*), garante sua identidade, a identidade do narratário e do leitor. Todos se satisfazem do sistema de verdade estruturado sobre a alteridade simples de Capitu.

De fato, "o relato de Dom Casmurro é uma representação dentro de uma representação" (MONTEIRO: *Dom Casmurro*: *Escritura e Discurso*, p. 96). A obliquidade de Capitu dissimula a obliquidade de Casmurro (quem sabe a do seu narratário e do seu leitor?). Todo texto é dobra, uma invaginação. Fugir dela é simplificar, aplainar, e cair na questão aparentemente ingênua de uma só perspectiva – Capitu traiu ou não Bentinho.

Dom Casmurro funda a questão no romance que determina a atenção cúmplice do leitor para o devir de Capitu, para a sua alteridade: "O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente". Sua questão é fundadora. Isso significa imposição e força. É difícil *resistir* a essa pergunta. Sua questão é base da lei de seu texto. É a lei da verdade do texto – de Capitu. Essa questão determina valores, juízos, ou seja, sua perspectiva (androcêntrica).

Na estruturação de valores, na organização da perspectiva, o possível adultério de Capitu é mais importante que o sofrimento dos escravos e demais personagens no romance. O possível adultério de Capitu oculta toda a violência social do período de final de século brasileiro. Na perspectiva do narrador, o problema do adultério está

infinitamente mais próximo do que questões sociais. Seu valor, a força de seu fenômeno, é muito maior.

A escravidão aparece apenas como traço. A ordem estabelecida parece confiável, apesar da mudança de forma de governo. Na ordem estabelecida, o tema interessa mais ao leitor do que o sofrimento dos escravos. Casmurro deseja a ordem estabelecida, sem grandes alterações. Teme alterações, alteridades, devires. O leitor também deseja o mesmo?

O narrador dissimula o devir – o seu e o da sociedade. Centralizar o problema na representação do adultério é a chave para apagar os demais devires. Casmurro centraliza o romance no adultério, mesmo que não tenha essa intenção ou ao menos diga isso. Para ver as diferenças, é preciso descentrar a narrativa.

A partir desse centro instituído, Casmurro representa-se como *ser* estável num mundo estável no qual somente Capitu, e mulheres como Capitu, alteram-se e ameaçam a estabilidade do sexo masculino. "Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista" (*Dom Casmurro*). Valoriza o ser estável, a estabilidade, em oposição a mudanças. Existe de um lado a fidelidade cega e, do outro, o perturbador, a traição compulsiva e maligna. No contexto da época, essa estrutura valorativa significa mais do que uma postura individual.

> A identidade é instituída como esquema nuclear do *legein* social. Se dissessem que aqui também ela não é jamais "efetiva" ou "real", isso só faria confirmar o que eu digo: a identidade é instituída como regra e norma de identidade, como primeira norma e forma sem o que nada pode ser da sociedade, na sociedade, para a sociedade.
> Castoriadis. *A instituição imaginária da sociedade*, p. 242

A metafísica da linguagem, o logos, ou, em outros termos, a linguagem como instituição possibilita dizer o eu, ocultando todas as invaginações, como função gramatical. O eu narrador adquire direito de existência pela metafísica da linguagem ou pela linguagem como instituição social histórica que faz ser. Ele *é* pela representação do devir no outro. O ser nasce na linguagem, assim como o seu direito de ser e de dizer eu – portanto de pensar o outro.

Na parte V da "Razão na Filosofia", Nietzsche assinala como a tradição associou o erro ao devir – ao que não é. A instituição *faz ser* e o que não é, por ela, está errado. Mas acredita que "hoje, ao contrário, vemos com exatidão até que ponto a preocupação da razão nos obriga a fixar a unidade, a identidade, a duração, a substância, a causa, a realidade, o ser". Associando identidade e ser, Nietzsche adverte que quem "advoga" a favor do erro são nossos olhos e do preconceito da razão nossa linguagem.

O devir em questão não é o de uma pessoa chamada Capitu, nessa fictícia possibilidade. É o da personagem nas duas representações que são apresentadas de Capitu pela determinada perspectiva de Casmurro produzida através da linguagem. De forma oblíqua, admitindo as leis da linguagem de Casmurro, suas prerrogativas, somos levados a questionar a dissimulação do devir de Capitu, mas não o seu, com suas próprias dissimulações e armadilhas como nesse caso.

> Foi quando nasceu Ezequiel; a mãe estava com febre, Sancha vivia ao pé dela, e três cães na rua latiam toda a noite. Procurei o fiscal, e foi como se procurasse o leitor, que só agora sabe disto. Então resolvi matá-los; comprei veneno, mandei fazer três bolas de carne, e eu mesmo inseri nelas a droga. De noite, saí; era uma hora; nem a doente. nem a enfermeira podiam dormir, com a bulha dos cães. Quando eles me viram, afastaram-se, dous desceram para o lado da Praia do Flamengo, um ficou a curta distancia, como que

> esperando. Fui-me a ele, assobiando e dando estalinhos com os dedos. O diabo ainda latiu, mas fiado nos sinais de amizade, foi-se calando, até que se calou de todo. Como eu continuasse, ele veio a mim, devagar, mexendo a cauda, que é o seu modo de rir deles; eu tinha já na mão as bolas envenenadas, e ia deitar-lhe uma delas, quando aquele riso especial, carinho, confiança ou o que quer que seja, me atou a vontade; fiquei assim não sei como, tocado de pena e guardei as bolas no bolso. Ao leitor pode parecer que foi o cheiro da carne que remeteu o cão ao silêncio. Não digo que não; eu cuido que ele não me quis atribuir perfídia ao gesto, e entregou-se-me. A conclusão é que se livrou.
> (Dom Casmurro: p. 1044)

A dissimulação presente no narrador e na sua linguagem no processo de representação do início ao fim do livro, como visto no exemplo anterior, tem conseqüências graves. A estratégia de matar os cães exigia a dissimulação do narrador. Ele responde muito bem a essa exigência. Simulou amizade a quem deseja matar. Simulou afeto onde havia ódio. Escondeu no alimento o veneno, assim como esconderá o veneno no café que ofertará ao seu filho.

Nesse caso, contudo, esse veneno, em sua escrita, transformou-se em remédio, acabou eliminando também o desejo de matar e alterando sua vontade. A intenção foi perdida no jogo de representação do texto. Nem o leitor, nem Casmurro, o suposto autor, consegue interpretar claramente, recuperar, o objeto principal que a sua escrita apresenta. A dissimulação de sua escrita é tal que não sabemos se a conclusão é que o cão se livrou ou a própria conclusão que se livrou de ser pega – ela, a própria conclusão, é que se livrou: "A conclusão é que se livrou". Diante dessa *equivocidade*[7] e sem conclusão a

[7] Conceito de Jacques Derrida, relacionado ao conceito de escritura.

leitura caiu num jogo no qual não se sabe o que é alimento ou veneno. Ela não confessa a verdade.

Contra a questão de Casmurro e a univocidade da lei que estrutura seu texto, denunciamos o devir do próprio narrador e de sua escrita como transgressor a sua própria lei. Seus traços são apagados e legitimados também pela instituição da questão do adultério de Capitu, mas denunciados pela sua escritura. A desconstrução do texto de Casmurro será denunciar também o apagamento desses signos que sustentam a lógica gramatical de poder masculino que formam "sua essência".

O ser de Casmurro se inquieta sobre o devir de sua esposa. Segundo sua versão, ela dissimula a sua essência maligna. Sua incapacidade de controle e seu limite de poder se personificam nela. Sua vontade de verdade é impotente diante da alteridade de Capitu. "Preocupado com a razão", ele precisa ter certeza da identidade do outro, controlar o fluxo do outro – para assim controlá-lo.

A narrativa de Dom Casmurro busca uma confissão, fazer confessar na impossibilidade da revelação. Esse desejo de fazer confessar não é sem violência. É preciso ter certeza ontológica do adultério de Capitu ou de sua não existência, seja pela representação direta ou pela linguagem. Ele precisa paralisar o devir e dar uma identidade fixa a ele, instituir uma identidade através dessa confissão.

A incerteza quanto à identidade e alteridade é ameaçadora ao seu poder, assim como, recordando Castoriadis, a tudo que está instituído. Ele a chama de dissimulada, com o apoio de todos que temem as ameaças do que está instituído. O poder de Capitu sobre Casmurro é sua dissimulação. Seu poder é sua potencialidade para o devir, a

incerteza de sua identidade, enfim, sua própria alteridade. A perspectiva da dissimulação e do devir são, de forma ativa, potencialidades de uma leitura contra Casmurro.

Se o devir e a dissimulação são estratégias de leituras, devemos refletir sobre suas formas e sobre os seus limites. Assinalá-lo no narrador e em sua percepção. Ele nos faz pensar também sobre o devir da representação, sua relação com o devir fora da linguagem, e sobre as forças dos possíveis controles, possíveis leis, tanto de um quanto do outro.

Buscar responder se Capitu é (em essência) tal como foi representada pelo narrador ou se assim tornou-se aos nossos olhos é uma imprudência. Significa validar a perspectiva da pergunta. Essa é uma questão irresponsável. Refletir sobre as estratégias de recusa da questão é trabalho de precaução da leitura, de decisão (ética) no julgamento da leitura, da leitura como julgamento.

Dom Casmurro não quer deixar escolha ao seu leitor. Impõe uma pergunta. O leitor está colocado numa situação de juiz ou legislador que recebe uma lei. Ele se vê tradicionalmente obrigado a *responder* se Capitu é adúltera ou não, a legislar sobre suas ações.

O devir pede a recusa a essa decisão, a essa resposta, pois a questão é a própria questão de Casmurro. Apontamos para uma leitura *irresponsável* do romance. Nossa leitura está entre aceitar ou não sua questão. Casmurro nos possibilita pensar o devir outro, a própria possibilidade de seu devir e do devir de sua questão, de sua alteridade e a (im)possibilidade de controlar o devir, com lógicas e causas, quando nos induz a esse momento de irresponsabilidade.

I PARTE

O DEVIR

1. – A prerrogativa do ser:

Diante de uma complexa relação baseada na ontologia, Jacques Derrida declara a determinação do ser como presença, em todos os sentidos do termo, como escreve em *A escritura e a diferença*, e a existência em nossa civilização de um privilégio pelo presente pleno, pelo que não se altera. Afirma a exigência de permanência plena, daquilo que permanece, diante do outro que devém. Machado de Assis parece jogar com essa questão do que permanece e devém quando faz Casmurro escrever:

> Tudo acaba, leitor; é um velho truísmo, a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura dura muito tempo. Esta segunda parte não acha crentes fáceis; ao contrário, a idéia de que um castelo de vento dura mais que o mesmo vento de que é feito, dificilmente se despegará da cabeça, e é bom que seja assim, para que se não perca o costume daquelas construções quase eternas.
> (Dom Casmurro: p. 1050)

A permanência, as construções quase eternas, ou a crença na permanência de algo, na sobrevivência do Castelo de vento em relação ao vento do qual é feito é, para o ponto de vista de Casmurro, bom para os costumes. A moral do que permanece tem vínculo com a moral dos costumes. Em função dessa moral dos costumes, na análise dos fundamentos metafísicos desses costumes instituídos, que se forma o julgamento de Capitu – que se dissimula, que se transforma.

O logocentrismo do narrador, centrado principalmente no princípio lógico da identidade, não afirma, necessariamente, a crença no que permanece, mas a utilidade dessa crença para a cultura, na consciência de seus membros. Entretanto, em sua perspectiva, a sociedade crê não na permanência do vento que sustentaria o castelo, mas

do que ele materializa – o próprio castelo. Ele descreve uma sociedade que crê na permanência do corpo, não na do sopro através de uma representação de reflexão social que inverte a da metafísica atacada por Derrida.

Tratar-se-ia da representação da sociedade do pecado e a paixão, considerando que "o pecado sempre foi definido - de Malebranche a Kant - considerado como uma inversão da ordem natural entre alma e corpo na paixão". Essa sociedade é julgada por uma consciência que se acredita, ao menos em parte, livre do domínio da paixão, de certa forma, defensor do que é lógico e racional. O narrador parece se colocar acima da moral dos costumes.

Poderíamos, talvez, dizer que o texto de Machado de Assis está dentro de um determinado momento da história desse privilégio do ser, privilégio do que permanece, e que seu texto joga com essa estrutura. Casmurro, como o castelo, representa o que permanece, o ponto de vista estável, em relação ao representado devir de Capitu. Se a sociedade privilegia o que permanece, no caso, revela-se uma preferência pelo ponto de vista de Casmurro. Crê nesse castelo de vento, esquecendo-se do vento.

Se dar privilégio é dar direitos, o romance pode ser lido como romance sobre privilégios e direitos. A questão do casamento (talvez um castelo) como *instituição* de direito, como contrato, parece guiar uma forte forma de interpretação. O adultério é uma quebra desse contrato. O valor do que permanece, por outro ponto de vista, pode legitimar a condenação das mudanças de Capitu. Relaciona-se no texto uma representação ideal de Capitu que permanece em relação a uma Capitu que se altera na perspectiva do romance. A condenação de Capitu se torna mais estruturada quando o

narrador insinua a possibilidade, por *livre arbítrio*, de sua personagem poder impedir suas mudanças.

De um modo ou de outro, Casmurro busca condenar a alteridade de sua esposa em função de uma norma estabelecida, *instituída* na moral dos costumes, mesmo com a consciência de que seja um castelo. Ele precisa da estabilidade dessa norma para conseguir o efeito de condenação desejada. A norma se apresenta como um "é necessário" ou "deve-se" ou "não pode" que o devir trai, modifica, adultera. O que trai age sobre o que, seguindo uma tradição, já é por direito. Diante da tradição, como Nietzsche escreve em *Aurora*, não há espaço para reflexão, para crítica, deve-se obedecer. A tradição é o onde a autoridade legitima a reflexão. O devir desobedece, trai e altera o que permanecia ou *deveria* permanecer e surge como "sem razão".

A própria defesa da alteridade de Capitu pode reconhecer, sob alguns aspectos, a legitimidade da identidade estabelecida de Casmurro, se necessita de utilizá-la como referência para o que permanecia, aparentemente, inalterado. A defesa somente da alteridade de Capitu reconhece os fundamentos produzidos pelo discurso de Casmurro que, tradicionalmente, garantem-lhe autoridade. Enquanto resposta à questão de Casmurro, ela legitima a perspectiva de Casmurro – perspectiva aceita socialmente. A resposta à sua questão é um ato de reconhecimento à questão e do direito à pergunta.

Também Cândido destaca a importância da relação entre a noção de essência, normalidade e estabilidade social, "entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial". Aponta um aspecto externo social da normalidade em oposição a um *intervalo*, um desacordo em essência quanto a essa normalidade. A associação entre o debate sobre a essência e a normalidade social nos permite crer que o texto de

Casmurro, associando vários elementos, percorre, simultaneamente, os campos do direito, da moral, da linguagem, da filosofia e do social, no amplo sentido do termo. Todo comportamento do narrador, seja em momentos de ciúmes desenfreados ou em expressão de desejos de homicídios, é apresentado em tom de normalidade.

"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". Mas Casmurro não foi acusado de impulsos criminosos. Inquieta-nos a fácil aceitação quando o significado entra em uma norma. A possibilidade da significação, então, depende das normas estabelecidas dentro de um contexto. O *contexto* produz a significação. Fora dessa norma, o sentido de algo parece absurdo, fora do normal, louco, mas, em outro contexto, a própria norma pode ser louca. Por isso, para além do fechamento do saber (clotûre du savoir)

> L'avenir ne peut s'anticiper que dans la forme du danger absolu. Il est ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut donc s'annoncer, se *présenter,* que sous l'espèce de la monstruosité. Pour ce monde à venir et pour ce qui en lui aura fait trembler les valeurs de signe, de parole et d'écriture, pour ce qui conduit ici notre futur antérieur, il n'est pas encore d'exergue
> Derrida, *De la Grammatologie* p. 6

A linguagem não pode negligenciar sua relação com a temporalidade. Sua possibilidade de significação é uma relação de normas, de leis, mas também, na figura desse perigo monstruoso, da transformação dessas normas. A linguagem, já disse Saussure, é uma forma de contrato. A possibilidade de significação deve ser discutida dentro de uma interseção entre linguagem e direito através da manutenção ou do rompimento desse contrato, que não depende de uma vontade consciente de seus membros.

A questão nos direciona também para a possibilidade do conhecer, do valor e do julgar e sua legitimação pela norma. Direciona-nos também para o lugar de quem fala, quem conhece e quem julga nessa estrutura, principalmente na diferença para o devir da escritura, pois "o lugar do sujeito nela é tomada por um outro, ela é furtada. A frase falada (...) perde seu lugar e o seu sentido próprio desde que é escrita" (*Gramatologia*: p. 384). Com que direito podemos dizer que essa voz julga e a escrita rouba?A qual lógica, normalidade ou lei, ela segue?

Com que direito, no uso de quais normas, o narrador se apresenta digno de ser conhecedor do devir ou de representá-lo? Quais são as garantias para a própria possibilidade da razão ter acesso ao que devém? Qual normalidade sustenta seu raciocínio ou o raciocínio constrói a sua normalidade? Essa relação nos mostra os modos de conhecer/desconhecer que seria a diferença entre a verdadeira Capitu - em sua essência, em seu ser – respeitando a lógica da identidade e a ilusão, a ocultação, de Capitu, do que passa, do que era aparência de verdade ou diferença de si mesma.

Em seu dicionário, Ferrater Mora acredita que a origem da inquietação com o devir é devida à surpresa causada a consciência do homem pelas mudanças das coisas. Daí viria a necessidade de encontrar um princípio para explicação. A explicação domesticaria o perigo do devir. Diante da ameaça de mudança, o homem produz a representação de origem dessa mudança, sua causa, como forma de se tranqüilizar. Sua razão lógica é uma proteção a esse estranho elemento que é o devir. O devir incomoda por limitar a certeza humana, sua crença em seu próprio conhecimento. Ele precisa ser apagado na imagem mítica de uma origem estável. O pensamento humano precisaria da preocupação da origem.

A inquietação de Casmurro, inquietação de seu logos, poderia sevir para entender a mudança de Capitu, seu devir, sua origem e fim. A inquietação do devir de Capitu em Casmurro é inquietação também do próprio Casmurro. A inquietação do devir no logos é ainda inquietação do próprio logos. Buscar determinar seu princípio, seu fundamento, sua origem e sua identidade é uma forma de alcançar resposta e de recalcar a pergunta. Mora considera que o devir seria "inapreensível pela razão", por um logos que tenta narrar o mundo. O devir escapa a razão e à narrativa dessa razão, como Capitu escapa a Casmurro, como a alteridade escapa ao discurso do mesmo.

Numa perspectiva da ontologia, o devir pode ser entendido como corrupção, perda de uma anterioridade, perda de uma origem pura, perda de um arqué[8]. Capitu deixou de ser a Capitu pura de Matacavalos. Em outra perspectiva ontológica, é como falta que se busca completar. Capitu ainda não é ideal. Tanto num caso como no outro, ela é representado como um *acidente* ao ser, que é puro e completo. Capitu será um dia como Dona Glória. Capitu deveria ser a eterna fêmea. Em todas duas perspectivas, o devir de Capitu, sendo adúltera ou não, é condenado.

1.1 - O início da preocupação com o ser:

Para o filósofo grego da virada do século VII para o VI AC, Thales de Mileto, a água seria o princípio como movimento – princípio entendido como fonte ou origem -. A terra estaria sobre ela, sobre algo em movimento, em devir. Ele entendia que a physis era o úmido.

---

[8] De arkhé, pode ser entendida como o que vem antes, elemento básico, ponto de partida, mas também como o que comanda, o que determina uma ordem, fundamento. Ex.: arquivo, monarquia, etc..

> "Quando Tales diz: 'Tudo é água', o homem estremece e ergue-se do tatear e rastejar vermiformes das ciências isoladas, pressente a solução ultima das coisas e, com esse pressentimento, supera o acanhamento comum dos graus inferiores de conhecimento". (Nietzsche: Os Pensadores, "A Filosofia na época trágica dos gregos", p. 255).

Nietzsche considerou que esse pensamento garantiu ao homem um distanciamento do que estava ele próprio imerso, um distanciamento de si. Comparando o filósofo ao poeta, ele diz que enquanto um retoma a experiência do mundo em versos o outro em pensar dialético para petrificar-se. Todos os dois se distanciam do contexto de sua experiência. Tales - e a lógica inventada por ele - afastou o homem da sua experiência. Ele se tornou estrangeiro a si mesmo. A própria linguagem estava distanciada do que existia.

> E assim como, para o dramaturgo, palavra e verso são apenas o balbucio em uma língua estrangeira para dizer nela o que viveu e contemplou e que, diretamente, só poderia anunciar pelos gestos e pela música, assim a expressão daquela profunda intuição filosófica pela dialética e pela reflexão cientifica é, decerto, por um lado, o único meio de comunicar o contemplado, mas um meio miserável, no fundo uma transposição metafórica, totalmente infiel, em uma esfera e língua diferentes. Assim Tales contemplou a unidade de tudo o que é: e quando quis comunicar-se, falou da água![9]
> (Idem: p. 256)

Anaximandro considerou que a arché, o princípio, seria o ápeiron, o sem limite. Ele geraria todas as outras coisas nas diversas qualidades e quantidades. O devir seria

[9] É importante observar como Nietzsche se assemelha, talvez por *mímica*, a Platão, em *Fedro*, na condenação metafórica do estrangeiro, da técnica estranha. O filosofo alemão ainda revela seu incômodo com a metáfora como infiel ao verdadeiro objeto contemplado.

entendido como geração e corrupção das coisas. Nietzsche percebe em Anaximandro a pergunta: “como pode perecer algo que tem o direto de ser?” (Idem, p. 257).

A pergunta é um espanto diante da morte, do desaparecimento do que é. A morte é sentida como um roubo de um direito. O ser é apresentado enquanto um direito de ser. Mas como se alcança e como se perde o direito de ser? Como se alcança o direito de dizer: eu sou; Casmurro é; Capitu é? Ou como se alcança o direto de determinar o que não é. Em outras palavras, o que garante o direito a Casmurro de determinar o que é e o que não é Capitu.

A concepção de devir - que não é, que não tem direito de ser - corresponde a uma “emancipação do ser eterno, digno de castigo, como uma injustiça que deve ser expiada pelo sucumbir” (Idem, p.256). O ser tem *valor* em si. O ser tem *direito* de ser. O devir, que não tem esse direito, é algo que escapa a essa condição plena. Ele muda o que é, corrompe o direito de ser, essa legislação ontológica.

O devir também corrompe a unidade do eterno. O devir é corrupção e corruptor. Como Capitu, corruptora da unidade tranqüila de Casmurro. O devir é uma impureza a ser extinta. É a heterogeneidade que não permite a identidade pura, o ser único e indivisível. “Haverá mais de um ser em mim?” (Candido: p. 23)

Como pluralidade das coisas, o devir é uma soma de injustiças, em oposição ao ser primordial e indeterminado. Em devir, nada é justo, pois escapa a medida proposta como certa do ser. O devir escapa a *palavra justa.* Ele é a luta entre contrários, frio e calor. Essa luta se pacificará, ou seja, cessará no próprio *ápeiron*. A paz é a morte do devir. A forma tranqüilizada é eliminação do processo de devir. Tudo em função da eterna presença, *por direito*, do ser.

1.2 – o mundo em devir

Heráclito de Éfeso, "o obscuro", opõe-se à linha de pensamento apresentada. Ele fez do devir seu princípio de realidade, condicionando às leis da medida. O mundo é devir. Qualquer percepção de um ser estável é uma ilusão. Heráclito inverte o que se pensava. Nada, em sua concepção, guarda sua identidade fixa - nem capitus, nem casmurros. O fogo, no qual tudo aparentemente é igual, mas que, ao contrário, existe um movimento intenso é a representação que dá ao devir. Tudo está em devir mesmo que aparente um estado permanente.

Em “A Filosofia na época trágica dos gregos”, Nietzsche diz que Heráclito iluminou como um relâmpago a noite escura de Anaximandro. Heráclito trouxe uma nova forma de perceber o devir. Associou-o ao justo. Associou ao justo, em outros termos, a transformação, a mudança, a alternância de estado, a alteridade do outro. Ele não vislumbrava punição para o devir como decorria das teorias anteriores, mas o devir como justiça, como parâmetro, perspectiva para o justo.

Não há crime, decadência ou monstruosidade no devir. Não existe o reino da culpa. Capitu, como Casmurro, não tem culpa de mudar. Não existe também o “tu deves”. Nem existe razão para obedecer ou desobedecer ao tu deves. Não se pensa em “dever ser” assim, “dever escrever” ou “deve fazer” de tal forma, seguindo tal *modelo* ou paradigma. O devir é uma forma de escapar ao ato de obediência cega. É uma reação ao dever, imposto pelo discurso que antecede. Enquanto que, para Anaximandro, a mudança, o existir, o transformar-se é um crime, uma desmedida (hybris) que dissimula o verdadeiro ser, para Heráclito, o verdadeiro ser, a justiça da existência, é o da mudança, da transformação, do devir.

A verdade do devir, logo da alteridade, a verdade do outro, seu *direito* de existir e suas correlações com a justiça, se coloca em questão na disputa das duas formas de ver. A primazia e a anterioridade (arqué) de um sobre o outro como legitimação de direito, como legitimação do acesso à verdade da existência é também colocado em discussão. Anterioridade (arqué) está em questão como valor, que, em termos práticos, diríamos que Casmurro teria maior direito a dizer a verdade porque se opõe, numa anterioridade de sua fala, ao devir de Capitu. Uma resposta de Capitu, por ser secundária, teria menos credibilidade.

No extremamente conhecido fragmento 49º de Heráclito ("no mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos"), o mundo é sempre em fluxo, em contradição com o ser estável. O mundo é sempre fluxo, é sempre devir e não pode ser representado por algo fixo. Não existe um ser estável, imutável, oposto ao devir, como Casmurro tenta se representar. Ele se representa estável em relação ao devir de Capitu. Nem existe uma anterioridade mais estável que o que lhe segue.

O mundo é, simultaneamente, jogo e necessidade, conflito e harmonia. Heráclito não via mais que devir no mundo, opondo-se a uma separação entre físico e metafísico, entre ser e devir. Nesse mundo em movimento, o devir faria, incessantemente, a passagem de um contrário a outro – do quente ao frio, do doce ao amargo, do jovem ao velho, do vivo ao morto, como se houvesse uma guerra entre as partes, como se o contrario quisesse sempre invadir seu oposto.

A guerra (*polemos*), que suspende os direitos fixados entre esses contrários, forma a justiça. O *polemos* como justiça é um conceito conflituoso e central para o entendimento do devir. Bastando ver as ironias, na obra de Machado, em relação à guerra

como purificadora da humanidade. A descrição de Tio Cosme, em *Dom Casmurro*, como alguém "formado para as serenas funções do capitalismo" já demonstra ironicamente as vantagens da pacificação social, de uma sociedade sem polêmica. Não se trata, obviamente, aqui da guerra de fato, ou de disputa por batatas. Não se pode – é fundamental - deixar confundir o *polemos* com a guerra, no sentido social do termo.

Heráclito acredita que a permanência estável e pacificada é uma ilusão. A imagem de uma vida, de uma identidade, sem *polemos* é uma ilusão. Não há como impedir a invasão do outro no mesmo. Somos o tempo todo sugados pelo outro, pela alteridade, ao olharmos o outro, ao reconhecermos no seu olhar sua alteridade, uma outra consciência que nos olha. "Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?" (Candido: p.23).

Não há como manter a idéia de pureza da identidade. O outro existe em mim. "Eu sou um outro". Nada se mantém idêntico a si mesmo. A consciência percebe essa sua cisão, sua infelicidade. Toda *consciência é infeliz.* A consciência de Casmurro é infeliz. "Falto eu mesmo". Casmurro constata corretamente na sua mudança, no seu devir, a dificuldade de se identificar consigo mesmo. Ele se modificou, ele teve o seu devir, como todos o têm.

Casmurro não repete a mesma compreensão do devir de Heráclito. Ele não vê o devir como condição da vida. Ao contrário, deseja eliminá-lo de todas as formas em função de uma tranqüilidade conservadora do mesmo. Assim inicia e termina o livro – em função de uma vida tranquila. Ele vê culpa no devir e busca razões. Em Capitu, a culpa é a sua transformação, seu devir, e em si mesmo, o devir de Bentinho a Casmurro, pela sua cisão de consciência ou um aparente distanciamento de si.

Atar duas pontas significa eliminar a cisão do seu ser. Reconciliar essa separação. O narrador quer eliminar a sua *consciência infeliz*, no *saber absoluto*. Saber absoluto, no seu caso, é saber sobre a vida de Capitu, sobre o outro. O segredo que resiste é o momento feminino da concepção.

1.3 – Principio ontológico da identidade:

Na linha oposta a Heráclito, Parmênides formula sua teoria do ser. Ele estrutura a ontologia. Seu princípio da identidade - que justifica o debate sobre a identidade em Machado de Assis - que diz que o ser *é* o ser. Estabelece o princípio da não-contradição. Esse princípio não permite ao não-ser de ser e o ser de não-ser. Está construída a separação. O ser é - o não-ser não é. Eis o limite, a lei – que o devir transgride.

Sua lógica da identidade é valorização da igualdade de A a A. Desconfia da diferença. O que está vivo não pode estar morto. O ser não pode não-ser. Ser ou não ser – é preciso responder a essa questão. Formulada de outra forma, Capitu *é* ou *não é*. A questão dissimulada é sobre o caminho do ser ao não-ser – como se torna morto, como se morre e como se nasce, como se transforma. A fruta está dentro da casca, como questiona Casmurro?

Parmênides considera o devir como uma aparência de ser, pois não tem essência. Segundo sua lógica, o devir é não-ser. O devir não existe. É uma falsificação do mundo. Ele dissimula o ser verdadeiro. A igual a A significa que Capitu deve ser igual a Capitu. Qualquer transformação pode servir para que seja acusada de dissimular o seu verdadeiro ser.

O raciocínio ontológico de Parmênides permite e apóia esse julgamento. Entretanto, ele poderia ser aplicado a todos, também, por exemplo, a Casmurro – ou, quem sabe, ao leitor, mas precisa alcançar esse direito. *Como se consegue o direito de questionar a identidade do outro?*

Para Parmênides, existe um desejo do ser de justiça (Díke[10]) como exigência racional de expulsão do devir. Era preciso condenar o devir por medo de seu aspecto contraditório, desmedido (hýbris). Ele omite, dissimula, o ser que existe em tudo. Dissimula a verdade. O ser é verdade. O devir, dissimulação.

A *prerrogativa* pelo ser em Parmênides é tal que um de seus fragmentos considera pensar igual a ser ("pois o mesmo é pensar e ser"). Lévinas vê em Parmênides, como fundador da ontologia, o primeiro adversário para a sua teoria do devir, para sua teoria da alteridade. Parmênides valoriza o Ser em oposição ao outro, ao devir. O ser é um *valor.* A presença é *valor*. É o valor do que é, presente aqui e agora, no tempo e espaço.

Mora, auxiliando-nos nessa compreensão, escreve que a "arte dialética" – condenada por Nietzsche – "foi usada por Parmênides para provar que "o que é é" e "o que não é não é"." O que é não muda, não devém. Se mudasse converter-se-ia em outro. Mas não há outro - exceto "o que é". Não existe outro, alteridade, no pensamento ontológico de Parmênides. Não podemos, nessa lógica, pensar a alteridade. Casmurro, não pode pensar a alteridade.

Através de Emmanuel Lévinas, em oposição a Parmênides, podemos talvez afirmar o outro e o seu devir. Tentamos afirmar a alteridade do outro - que nem sempre está presente - que não é presença. Jacques Derrida assinala que "O privilégio do presente

---

[10] Origem etimológica tanto de ditadura quanto de ditar, dizer, numa associação de voz e poder.

(*Gegenwart*) teria já marcado o Poema de Parmênides" (Derrida: *Margens da Filosofia*, p. 66), privilégio do ser, do estar presente, privilégio do vivo em relação ao morto.

Abriu-se uma época que, "de Parmênides a Husserl, nunca o privilégio do presente foi posto em questão" (Idem: p. 68). Casmurro é beneficiado por esse *privilégio*, por essa prerrogativa, por esse direito. Para encontrar o outro que não está presente em *Dom Casmurro* - Capitu, por exemplo, mas nem só ela - é preciso abalar a legitimidade do discurso de Casmurro, seus privilégios e suas prerrogativas. É preciso abalar o fundamento do discurso para desconstruí-lo.

O privilégio do ser, em Parmênides, coincide com a defesa de uma "eterna unidade", assinala Nietzsche. O outro será representado como em oposição à eterna unidade, associado ao efêmero e ao múltiplo. Essa unidade, para Parmênides, é o real separado da dissimulação do devir. O sensível se difere do inteligível da mesma forma que o múltiplo da unidade. A defesa do uno, para Parmênides, é a defesa da imagem de um ser simples, puro, sempre presente e indivisível.

O realismo de Casmurro, nesse sentido, é parmenidiano. Parece repetir a mesma noção. Ele determina o real, como escondido, dissimulado - por Capitu. O realismo do livro está na sua capacidade de reconhecer esse discurso que se pretende realista e denunciar seu devir por sua própria estrutura. Como Nietzsche, no parágrafo 57 de A *Gaia Ciência*, a escrita de Machado de Assis descreve o quanto existe de "paixão e fantasia" na consciência que se pretende sóbria e casmurra na busca do real único. Ele utiliza a mímica, do mimetismo do adversário, para denunciar as brechas de seu discurso.

Essa trama de conceitos, esse tecido de Parmênides, precisa ser alterada em sua lei. Se o real é que se separa do devir, não existe real. Se concluirmos que o devir é uma

mentira, o real também o será – tanto quanto a idéia de unidade que lhe serve de argumento.

1.4 – A ontologia platônica:

Conjugando influência de Parmênides, através de Hermógenes, de Heráclito, por Crátilo, o discípulo de Sócrates, Platão aceita o devir como pertencente às coisas no mundo enquanto cópias, imitação, do mundo das ideias. As ideias (*eidos*) - como sabemos pela citação de Derrida, outro nome do centro - formariam o verdadeiro, o real, originário e puro. O devir seria o mundo da ilusão como cópia imperfeita dessa origem, dependente dessa origem.

O devir pertenceria ao mundo da opinião, da doxa. O imóvel, original, seria verdadeiro objeto do conhecimento, da episteme. O devir estaria dentro da escuridão da caverna, enquanto o imóvel seria a luz. Para sair dessa sombria caverna, a dialética platônica pretende uma ascensão da doxa a episteme, do devir ao ser, do sensível ao inteligível. O sensível é o engano. Pela vitória sobre o sensível, portanto no recalque do corpo, pode se encontrar a verdade.

A forma em devir é uma forma imperfeita, imitação – mimese - enganosa. Desenhar o real, falar sobre o real, imitar o real, é corromper a verdade do real. Se Capitu dissimula sua verdade, o texto de Casmurro, ou de qualquer escritor, dissimula o real. A literatura, como mimese, mente sobre a realidade. Mentiria menos a história, biografia, a autobiografia. Como autobiografia do narrador, o texto de Casmurro, dentro da lógica platônica, está mais perto do real do que como literatura, apesar de ser escrito, não falado.

O texto de Machado está no entre-lugar da teoria, nos limites. Ao mesmo tempo, mentira como literatura e verdade como autobiografia do narrador.

Em Platão, de certa forma, o ser não é e o não ser é. O ser vive na dialética do movimento e do repouso, do mesmo e do outro. A possibilidade do erro dependeria disso. O erro é não ser totalmente. O ser não é o último estágio, mas é preexistente, uma manifestação do bem. Jean Scott Érigène[11] verá nessa noção a manifestação de Deus. Ele substituirá a idéia do Uno impessoal platônico pela idéia de Deus. É ainda a unidade eterna de Parmênides em oposição à multiplicidade como engano. O ser é em verdade e para o bem. Sendo completamente, o homem é bom e verdadeiro. No devir, corre o risco do engano, da mentira, da violência.

Aristóteles buscou elaborar uma análise do ser e do devir até sua época. Elaborou uma "ciência do ser enquanto ser" (*Metafísica*, G1). O ser não vive a mesma unidade de Platão ou Parmênides. Ele é plurívoco: "O ser se diz em vários sentidos" (G2, 1003a31). Existe, entretanto, uma coerência entre as várias categorias de seres. Ele a denominou de *ousia* [12] - outro nome do centro - que nas coisas se revela como substância (*upokeimenon*[13]).

Através de sua concepção lógica, Aristóteles definiu a verdade em relação a um caráter ontológico do discurso. "Dizer do que é que não é, ou do que não é que é, é o falso: dizer do que é que é e do que não é que não é, é o verdadeiro". A verdade pode ser encontrada no discurso desde que afirme ontologicamente algo. Essa argumentação

---

[11] (810-877) Filósofo irlandês da Idade Média.
[12] Ousia em grego, traduzido por substantia em latim, significa propriedade, lugar inalienável. A preocupação com o lugar próprio, inalienável, é uma preocupação com a ousia.
[13] Também pode ser traduzido por sujeito, suporte ou fundamento. Por esse conceito é que o devir da escritura pode ser pensado como marca sobre um suporte.

aristotélica interfere na definição de realismo e de verdade do realismo. Ela organizou entre o discurso e a coisa uma correspondência chamada *adequação*.

Seria um juízo, em forma de proposição. Aristóteles chama apofantes a toda proposição em geral. Apofântico é todo discurso (*logos apophanticos*) que atribui ou nega valor ontológico a alguma coisa e que pode ser analisado em termos de verdade, pela adequação. Apofântico é o discurso que diz S é P - Capitu é mulher. A proposição do logos apofântico se opõe, necessariamente, a sua equivalente proposição inversa. Com ela, disputa a verdade. Apofântico é a base de todo discurso metafísico da verdade. É a base da metafísica da linguagem e seus recursos de representação.

Ele se opõe aos formatos performativos da petição, da prece ou da promessa, que nada determinam ontologicamente. Derrida discorda da separação tradicional entre o logos apofântico e o performativo. Assinala que existe um pouco de performativo no apofântico e de apofântico no performativo. O outro invadindo o outro. As características da enunciação dependeriam do seu contexto.

Com forte caráter jurídico, a conceituação de Aristóteles impede de acusar Casmurro de mentir sobre o adultério de Capitu. Ele não faz a proposição Capitu é adúltera (S é P). Em toda performatividade de seu discurso, ele descreve o próprio ciúme, sugere de tal modo que tenha acontecido, que sua declaração performativa ganha aspecto apofântico na voz do leitor. Assim, se cabe a acusação de calúnia a alguém, será ao leitor que fizer esta proposição por ele, ao transformar o caráter performativo em constativo.

Em termos aristotélicos, não poderíamos julgar se Casmurro mente ou não, se diz o falso ou o verdadeiro. Com isso, o texto de Machado não vai somente além da distinção

metafísica do bem e do mal, vai também além do falso e verdadeiro. Vai além da distinção entre logos apofântico e performativo.

2 - O devir e a *enérgeia* (outro nome do centro):

2.1 – o binarismo do ato e da potência.

Os conceitos de ato (*enérgeia*) e o de potência (*dýnamis*) são fundamentais na metafísica de Aristóteles. Eles fazem parte da explicação sobre o movimento do ser, sobre o seu devir. "A forma do ser é ato ou atualidade; é a *enérgeia*, a essência da coisa tal como ela é aqui e agora" (Chauí: p.397). Para a validade do conceito de enérgeia, é preciso ter validade o conceito de aqui e agora, de presença plena num lugar próprio.

A enérgeia é a força em ação no instante presente, a força em ato, em atividade, o próprio agir puro. Enquanto a *dýnamis* é a aptidão, capacidade para alguma coisa, a possibilidade, a potencialidade, aquilo que um ser pode tornar-se, pode devir, com o tempo. É a passagem de um estado a outro, de um ato a outro, de uma presença a outra.

A potência tanto pode ser entendida como o poder que algo tem de provocar essa mudança em outra coisa quanto à característica da própria coisa de se modificar. Eu posso compreender ainda a dýnamis, entre varias outras possibilidades, como sendo do mundo sensível ou inteligível. Reconhecer potências é reconhecer estados futuros, prever, profetizar. A potência está no objeto em ato. É preciso percebê-la para antecipá-la. Casmurro se arrepende de não ter percebido as potencialidades de Capitu.

Contudo, não há necessária coincidência no que se transforma em nossa consciência, em nossa percepção, com o que se transformou também no exterior, e vice-versa. Essa distância entre a percepção e o real e entre as potencialidades da percepção e as potencialidades do real que o romance de Casmurro (contrariamente ao de Machado de

Assis) parece apagar. O devir de uma percepção não coincide necessariamente com o devir de seu objeto. A perspectiva de um objeto pode mudar sem que o objeto tenha se modificado de forma equivalente. Casmurro pode alterar seu ponto de vista sem que seu objeto, Capitu, tenha se alterado. A mudança da perspectiva de Casmurro não representa a mesma mudança de Capitu. Sua significação modifica de acordo com a perspectiva de Casmurro, mas não depende dessa perspectiva.

O mesmo acontece em termos de linguagem, literária ou não, romance ou biografia, quando se descreve um devir. É possível dizer que Capitu é adúltera, em ato, - não apenas em potência. Essa enunciação terá um significado. É possível também dizer Capitu pode ser adúltera, que ela tem a potência de ser adúltera. Essa enunciação terá outro significado.

Tentaremos, entretanto, mostrar que os limites entre ato e potência não são nítidos. Tentaremos mostrar que a separação entre ato e potência ainda faz parte do binarismo metafísico, citado por Nietzsche. Não lidamos com atos puros ou potências puras.

Portanto pensar a possibilidade do adultério de Capitu já, de certa forma, é considerá-lo em ato. A descrição de um determinado ato já projeta as suas potencialidades representativas. A descrição de Casmurro da primeira presença de Escobar em sua ausência na casa ressalta determinadas potencialidades que lhe serão úteis para comprovar sua tese.

Ele aproveita de todas as potências que o ato tem de tal forma a dificultar ao leitor a descrição do ato puro da visita. A admissão da possibilidade simbolicamente é admissão da representação do possível futuro ato. Essa nova representação, ainda em potência,

admitida como ato pela imaginação passa agir no romance como ato. Em outros termos, a representação de um ato que possibilita imaginar o adultério transforma o adultério de potência em ato, na imaginação. Ao aceitar o adultério como ato, se aceita a sua condenação.

A potencialidade do ser é marcada na forma apresentada do que está em devir. O homem, em sua forma, não tem a dýnamis de ser um leão. A criança tem a de crescer e ser um homem. Capitu, na sua forma de mulher casada, tem a potência de ser adúltera, de trair seu marido, Bentinho. Essa potência não confirma o ato.

O destaque a essa potência em relação a, por exemplo, potência inversa, da esposa casta, propicia a aceitação do adultério como ato. Mesmo que ela tenha se tornado ato, a escolha para destacar essa potência minimiza outras potências e outros atos. Casmurro, por sua narrativa, fortalece essas potências. Ele direciona a representação do devir de seus personagens. Ele se apropria do mundo para impor, através da manipulação de potencialidades representativas, sua interpretação.

Não é ilimitada uma potência, um devir. A potência e o devir decorrente existem dentro de um limite. Esse limite funciona como uma lei: a lei da forma. Mesmo Casmurro tem que respeitar as leis da forma para impor sua representação. Dependem de um contexto, de uma situação apresentada pela forma. “A matéria de um ser é potência ou potencialidade, a *dýnamis*, a aptidão ou a capacidade da coisa para o que ela pode vir a ser no tempo“ (Chuaí: p.397).

Admitindo a separação entre os conceitos de *dýnamis* e *energéya*, a primeira seria o inacabado, o movimento, o virtual, enquanto que a segunda seria o real, o atual, o

acabado. Nessa lógica, "o devir é o movimento de passagem do virtual ao real e, a cada momento, um real contém virtualidades que deverão (ou poderão) ser atualizadas" (p.398). É essa passagem do virtual ao real, do imaginário ao real, que é manipulada por Casmurro. É a passagem do virtual adultério de Capitu em adultério real ou da possível identidade de Capitu a uma real identidade.

Aristóteles considera a possibilidade do ato completo. Ele chama esse ato de enteléquia. É o ato puro sem aberturas. A enteléquia não tem *pode ser*. Ela é completamente. A enteléquia, como ato puro, ser puro, é uma outra forma metafísica de dissimulação do devir. Machado de Assis ironizava a enteléquia como concepção artística através da busca pela obra completa, ato puro e fechado. Em *Dom casmurro*, nada é sequer próximo de um ato puro.

O devir para Aristóteles não pode ser um ser que se torna não-ser - nem vice-versa. Não pode ser A que vira A, deixando de ser A. Não pode ser Capitu que se torna Capitu, deixando de ser Capitu. Isso comprometeria uma lógica da identidade. No romance de Machado, Capitu ganha duas denominações de acordo com o seu lugar: a Capitu de Matacavalos e a da Glória.

Essa separação, pela nomeação, permite a representação do devir de Capitu como uma passagem da Capitu de Matacavalos a Capitu do Morro da Glória, permanecendo Capitu. Esse devir supõe que a última dissimulava a primeira. Essa representação da dissimulação serve para não ferir a lógica da identidade apresentada, na qual Casmurro se baseia. A representação da dissimulação de Capitu é necessária à tese casmurriana.

A potência é o início do movimento do devir. Ela só se torna compreensível quando atualizada. Ela deve estar ou no outro ou no mesmo enquanto outro. Quando uma pessoa doente vai ao médico, ela pretende se transformar em uma pessoa sadia. Ela pretende realizar um devir. Ela deve, portanto, atualizar uma potência que está em si mesma. O médico, que auxiliará o doente, atualiza nesse doente - nesse outro - uma potência. Ele não fará, sozinho, a mudança. Permitirá surgir a cura como potência que já está presente no doente.

O médico escolhe as devidas potencialidades para a cura. Esse devir curado dependerá das potencialidades atualizadas. Bentinho tornou-se Casmurro pela atualização de determinadas potências. Capitu se alterou por determinadas potências. Quais foram as potencialidades destacadas na representação de Capitu e de Casmurro que garantiram a tal representação de cada um? Como narrador, Casmurro dá destaque a determinadas potencialidades, mas como leitor a interpretação pode destacar pontos diversos. Reconhecer o devir e quais potências foram atualizadas para que ele surgisse faz parte de uma disputa pelo discurso e de uma perspectiva.

3 - As causas e o devir: a lógica da causalidade.

A causalidade é uma forma de controle do devir, verificando suas potencialidades. O romance de Machado de Assis é uma tentativa de construir uma lógica para o pressuposto comportamento de Capitu. Saber as causas do devir é o que caracteriza o médico para Sócrates, que reconhece as *potências* de cura no doente. Ele deve saber de onde vem o devir, qual é a sua causa. Deve dar causas ao devir. Através de sua *techné*, pode *dar razão* ao que devém. José Dias, pretensamente formado na homeopatia, não pode ser considerado um médico porque ele não sabe como curou os escravos da fazenda de Dona Glória. Ele não possui *techné*.

A discussão da noção de causalidade nos força a buscar investigar as relações tradicionais de causa-efeito. A lógica de causa-efeito, por sua vez, nos faz pensar as *leis* de repetição de tal devir. Seria possível, pela lógica de causa-efeito, como o médico de Sócrates, prever e controlar o devir? E, desta forma, poderíamos determinar *responsabilidades*, *culpa*, *paternidade* ou *autoria* para tal devir?

Platão escreve no *Timeu* que "tudo que nasce, nasce necessariamente pela ação de uma causa". Trata-se de causas inteligíveis - os princípios. O demiurgo seria o princípio fundamental, criador e organizador do real no mundo. O demiurgo controla o devir do mundo. A alteridade está na dependência da mesmidade. Na *Metafísica* e na *Física*, Aristóteles analisa as causas, como se dividem e como se organizam. Visa explicar o devir através de uma *lógica da causalidade*, submetendo a transformação a um movimento da razão.

Ele divide as causas em quatro: causa material, causa formal, causa eficiente e causa final. A causa material é aquilo do que é feita uma coisa. O mármore é a causa material de uma estátua. A causa formal é a forma da coisa, seu paradigma, sua idéia. O quadro é a causa formal do artista plástico. A causa eficiente é o poder imediato que age sobre uma obra. O escultor é a causa eficiente da estátua, o pintor é causa eficiente do quadro. E a causa final é o objetivo da obra, o motivo pelo qual ela foi feita - a moradia é causa final da construção de uma casa.

Na tradição cristã, Santo Agostinho elaborou a "causa segunda". Apoiou-se na ideia de que a verdadeira causa, primeira, de tudo é a Causa Criadora - Deus. São Tomás de Aquino separou as noções de causa e princípio. Com a tradicional divisão platônica ele afirma que a causa afeta de forma sensível à coisa enquanto que o princípio pertence ao inteligível.

Em seu *Dicionário de Filosofia*, Mora vê uma divisão que separa o pensamento medieval do moderno quanto à causa.

> Antes de Galileu, a noção de causa tem como motivo principal dar a razão das próprias coisas; depois dele, a noção de causa dá razão de variações e deslocações enquanto susceptíveis de medida e expressáveis matematicamente. A física moderna recusa-se a explicar a natureza ontológica da mudança; limita-se a dar uma razão mensurável do movimento.
> (Mora: p.58)

A lógica causal tem a função de dar razão. No primeiro momento, ela voltava-se para um problema ontológico: a razão do ser, razão da existência do ser, razão das coisas. O

segundo momento busca explicar, a princípio sem apoio ontológico, a razão do deslocamento, do movimento.

Apesar da visão racionalista do mecanicismo de sua época, Leibniz discorda dessa compreensão. Ele intensifica a força metafísica no pensamento da causalidade. O princípio da razão suficiente é fundamental no seu pensamento. Leibniz deseja explicar a passagem do caos à ordem - o devir do caos à ordem. Nenhum devir, nada aconteceria sem uma mínima razão. O devir pode ser apreendido por uma razão suficiente.

No século XVII, em *Questões sobre o entendimento humano*, David Hume questiona a realidade da causalidade. Ele a considera como uma ficção do espírito. O espírito se confunde entre o habitual e o necessário. Cria conexões que imagina ser uma lógica causal. A causa não garantiria repetição ou responsabilidades lógicas. Poderíamos, então, criar conexões entre acontecimentos totalmente indiferentes um ao outro, produzindo uma lógica que o espírito aceite. Por exemplo, uma lágrima pela morte de um amigo e um adultério.

3.1 - Do devir do objeto ao devir do sujeito – causalidade e perspectiva.

Influenciado por Hume, Kant pensava que a ideia de causa era categoria fundamental para o entendimento. Ela permite compreender o mundo como atividade sintética do espírito. A relação causal possibilita ao homem *sintetizar* o mundo, ter acesso ao mundo e, depois, narrá-lo.

A noção de causa não pertence exclusivamente nem ao domínio do empírico e nem ao da razão pura. Restrita ao fenomênico, ela faz parte dos juízos hipotéticos. Não se deve analisá-la *em si*, mas *para si*. Não se pode falar de uma lágrima em si, mas para si. Qualquer relação causal apresentada por um narrador, seja ele casmurro ou não, deve ser

analisada como relação causal para si, como fenômeno para esse narrador. Não importa que ele seja confiável ou não. Essa é uma discussão secundária. Está terminado o "reinado da coisa em si". Esteja mentindo ou não, as cenas descritas por Casmurro são fenômenos dele. Pela *imaginação*, enquanto produtora de conhecimento, o leitor faz transformar a letra em sentido.

Kant fez girar o espectador dos fatos - o narrador dos fatos. Para nós, fez girar o ponto de vista da narração de Casmurro.

> Trata-se aqui de uma semelhança com a primeira idéia de Copérnico; não podendo prosseguir na explicação dos movimentos celestes enquanto admitia que toda a multidão de estrelas se movia em torno do espectador, tentou se não daria melhor resultado fazer antes girar o espectador e deixar os astros imóveis.
> (Kant, *Crítica da Razão Pura*, p.20)

A revolução copérnica, citada por Kant na *Crítica da Razão Pura*, almeja resolver o problema do ceticismo aberto por Hume. Apontaria, para nós, a saída de uma parte do problema de uma razão cética em Machado de Assis. A revolução Kantiana nos diz que a análise das representações deve ser relacionada à perspectiva que as produz. Considerada na teoria literária, poderíamos dizer que a perspectiva de Casmurro é cética, mas não podemos, pelo seu romance, dizer que Machado é cético. Ao invés de fazer mover a multidão de personagens vistos por Casmurro, podemos fazer girar o próprio espectador.

As representações narradas são fenômenos – condicionados pelo tempo e espaço – do narrador. Os valores dados aos fenômenos devem ser debitados na conta do ponto de vista desse narrador, condicionado entre outras coisas pelo tempo e espaço – e obviamente por sua condição social, étnica, etc. Considerando esses elementos do

fenômeno, podemos dizer que Casmurro tenta narrar sobre aquilo que lhe foge à percepção. O adultério de Capitu não tem lugar num tempo e espaço para o narrador. Casmurro quer ultrapassar sua perspectiva, as leis do tempo e espaço da perspectiva.

Não se pode falar de uma representação, nem de uma razão, nem de lógica causal sem que alguém, um ponto de vista que narra, que possui logos, que julga, que mede, para pô-la em funcionamento. Tanto a representação quanto a racionalidade desse sujeito que as pensa não são ilimitadas. Existem limites para a razão. Ela é condicionada.

Existe limite para quem pensa, ou mesmo cria, o mundo, como no caso dos narradores. Existe limite para o processo de apropriação de mundo aberto no caso de Dom Casmurro. A alteridade do mundo extrapola a sua apropriação. A lágrima de Capitu não significaria nada fora da lógica causal imposta por Casmurro e aceita pelo leitor – da mesma forma que Bentinho aceitou a "demasiada metafísica" do tenor de ópera.

A causalidade, pela teoria de Kant, só pode ser entendida através da *experiência*. Fora desse caminho, na metafísica, existem as *ficções*. É preciso, por esse ponto de vista, encontrar a experiência na lógica causal de Casmurro. Caso não haja experiência na possibilidade de adultério de Capitu, ele será apenas *ficção* dentro da ficção – como uma dobra.

A narrativa de Casmurro talvez seja legitimada pela "experiência" do leitor(a), que transforma dados possivelmente contingentes em leis universais a fim de produzir uma verdade. Isso nos obriga a seguir a crítica do empirismo, do sensível, da percepção e da experiência promovido pela desconstrução (que passa pela crítica da relação estrutural com o mundo).

Kant abre uma teoria do conhecimento centrada no sujeito, na sua percepção do mundo - o sujeito, em movimento, organiza o mundo. Essa teoria do conhecimento nos permite começar a refletir sobre os processos da percepção de Casmurro. O narrador é um sujeito que percebe o mundo. O mundo não está livre de sua percepção. Essa teoria nos permite pensar o próprio escritor (Machado de Assis) no processo de produzir a representação de um autor (Dom Casmurro) dentro do processo de apropriação do mundo, nas suas limitações.

Casmurro é uma representação de Machado. As demais representações produzidas dentro do romance já são do próprio Casmurro, pertencem a sua perspectiva. Derrida nos permite verificar que o jogo não antecede o sujeito, mas o sujeito se produz no jogo. Machado nos exemplifica isso. Casmurro não existe antes do livro. Ele é produzido, ganha realidade, pelo discurso do livro. Ganha tal força que compete na autoria do livro na própria capa. Mas Machado também é, de certa forma, produzido por Casmurro.

O real, desde Kant, não é considerado mais em si, mas como real para o sujeito – como fenômeno. O realismo não pode ser considerado ingenuamente como um retrato da sociedade, mas como real a quem o vê - e a quem, como Casmurro, o pode narrar. O real é tal como percebido pelo sujeito. Deve-se atentar para a produção de real desse retrato da sociedade da mesma forma que é produzido o real pelo retrato da felicidade dos pais de Bentinho. Kant nos possibilita questionar as percepções desse sujeito narrador do mundo, suas formas de conhecer, que *publicadas*, como o livro de Casmurro o foi, devem ser debatidas.

> São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: "Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!" O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: "Vejam como esta moça me quer..."
> (Dom Casmurro: p. 938)

O realismo literário não repete simplesmente os discursos sobre o real, mas produzem eles próprios um real. A escrita de Machado de Assis parece nos alertar para isso. Seja no caso do retrato acima, como no caso da confusão sobre a realidade do adultério de Capitu. A margem entre o real e o ficcional não é clara, assim como a margem entre o original e sua reprodução, entre o momento e o retrato.

Parafraseando Derrida, a crítica literária deve ser feita na margem. Mesmo com ou sem a hipótese de uma clara diferenciação entre o discurso literário e os discursos sobre o real, o escritor ou personagem-narrador está condicionado pelo retrato de sua classe social, de seu tempo e espaço. O seu contexto lhe dá a significação. Dom Casmurro não constrói apenas um retrato de sua sociedade. Ele próprio é um retrato, emoldurado pelas suas condições de percepção. Ele próprio é resultado do jogo que pretende controlar.

O livro de Machado não retrata a realidade. Não pode ser realista nesse sentido. Não existe uma pretensão a objetividade e imparcialidade em relação ao real. Mas, descreve as formas de percepção dessa realidade na perspectiva da consciência de um significativo ponto de vista da sociedade dessa época: Casmurro. Machado descreve o real que sai da linguagem e de sua instância de significação.

O tempo e o espaço contextualizam o momento da produção da obra. Casmurro produz significados aceitos para a sua época. Mas a escrita de Machado de Assis, projetando-se na leitura do porvir, tem o poder de descontextualizar e recontextualizar

esses significados. A leitura, consciente das formas de significação, pode revertê-los. É uma forma de compreender o engajamento da escrita de Machado de Assis.

O conhecer, na concepção de Kant, é uma relação do sujeito com o seu objeto, com a verdade desse objeto. No nosso caso, é uma relação de Casmurro com Capitu – com a verdade de Capitu. Conhecer é constituir, construir o objeto como objeto. Seria sintetizar a multiplicidade de dados vindos do mundo sensível de tal forma que seja apreensível pela consciência transcendental. Seria a passagem da experiência do sensível para o entendimento racional.

Conhecer Capitu seria a síntese das multiplicidades que é Capitu para constituí-la. A razão, ao conhecer, constrói o seu objeto. Domina seu objeto. Conhecer é reduzir a diferença do outro. É uma forma de violência. A desconstrução, reconhecendo aspectos ideológicos nesse processo, buscaria desconstruir o objeto, alterando o processo de apreensão e aceitação do fenômeno e suas relações de força. Essa leitura deve produzir a resistência do outro a se tornar fenômeno do mesmo que tenta conhecê-lo e dominá-lo. Essa leitura deve produzir a resistência à redução de Capitu.

Hegel considera os conceitos kantianos de *a priori* e *sintetizar* imprecisos. O próprio conhecimento, para ele, não está *fora do sujeito*. O sujeito e seu conhecimento fazem parte do mundo que eles buscam conhecer e dominar pelo conhecimento. E o outro é, por excelência, aquilo que eu não domino e que determina meus limites. Capitu só será outra enquanto não for dominada pela razão de Casmurro.

O real se processa simultaneamente com os graus de consciência classificados por ele, em ritmo dialético, em direção ao espírito, ao saber absoluto. A consciência está ligada ao objeto – o que nos permite refletir sobre Casmurro como uma consciência presa a

Capitu. Do momento da certeza sensível ao entendimento, a consciência passa por um processo. Nesse processo, ela compreende a relação de lei e devir. O fenômeno não se produz pacificamente na consciência, mas em relação de força. Do momento de uma certeza sensível de Capitu ao seu entendimento, existe um processo, uma transformação dos signos.

Genealogia da Moral, de Nietzsche, é um grande estudo sobre a construção da consciência. Gilles Deleuze acredita que seja sua versão para a *Crítica da Razão Pura*. O filósofo do século XIX, em três dissertações, busca descrever a psicologia do cristianismo e sua relação com o espírito ressentido; o enigma da consciência como voz de Deus no homem; a razão do poder do sacerdote.

Ele tenta atacar as bases morais do julgamento, da consciência e produção de fenômenos pela linguagem. Um dos seus alvos é a consciência moral como *voz* interna. Nietzsche escreveu que Kant teria desempenhado uma grande missão filosófica se não possuísse um aspecto religioso, um aspecto sacerdotal, que o impediu de tal salto. O sucesso de Kant era um sucesso de um teólogo, escreve em *Anticristo*. Talvez Derrida tenha percebido uma outra forma de se afastar da voz.

A causalidade e o devir, de inspiração derrideana, em busca desse afastamento, inclui a noção literária de acaso em Mallarmé. A lógica da causalidade repousa sobre a idéia de repetição, e do signo como repetição. Existiria uma lei implícita e natural que garante que um mesmo evento, produzido sob mesmas regras de seu momento original, produzirá o mesmo efeito. Esse raciocínio pressupõe o momento originário, momento natural, anterior ao devir, ao *polemos*, a ser repetido, idêntico a si, sem diferença. A repetição do lance de dados não é confirmação de uma lógica causal. O fenômeno tal

como produzido não elimina o acaso de sua produção. Se existe uma fuga à regra, no acaso, a repetição pura dessa origem não existe e nem o signo puro. Tornar-se-á necessária uma reavaliação do signo e do devir desse mesmo signo.

3.2 - O devir, o direito e a moral:

As primeiras fontes para pensar o devir são geralmente gregas. São, entre tantos, Heráclito, Parmênides, Platão, Aristóteles. Após o helenismo, com a confrontação com o judaísmo, o devir, por essa condição histórica, desenvolverá algumas potencialidades teológicas. No cristianismo, Santo Agostinho – citado em *Dom Casmurro* - tentará conciliar as duas tradições, a grega e a judaica, com privilégio à primeira. Será essa a forma do cristianismo se diferenciar do judaísmo.

A noção de Ser pleno do qual advém os outros seres. Deus é aquele que é. É o puro ser, livre das aparências. Não tem composição. Ele é total. Ele é único. Ele é puro. Ele é perfeito, Causa Primeira, Causa Criadora. Ele é em ato e potência ao mesmo tempo. Não existe distância entre o pensamento e existência. É o absoluto. É em relação ao Ser Pleno que se calcula os outros seres imperfeitos, inacabados - em devir.

O devir se caracteriza em relação às várias formas desses elementos (único/múltiplo, puro/impuro, perfeito/imperfeito, primeiro/segundo, etc.). Os seres em devir, no cristianismo, vivem na expectativa da revelação da pureza do Ser, ocultada pelo mundo sensível. A narrativa da revelação - como a do narrador, Dom Casmurro – reproduz esse desejo de revelação.

Deus será o Ser Supremo. Plutarco permite pensar a noção de um Deus infinito, Ser Supremo, que escapa ao devir, de movimento. Se Deus escapa ao devir, Ele é o ponto fixo que estabelecerá valores e significados. Como ponto fixo, garantirá sentido à narrativa de Casmurro, diminuirá sua errância. Analisar o devir, e o devir da escrita, é impossível sem uma compreensão mínima de algumas apropriações dessa idéia. Nessa trajetória, pesa ainda o fato de Casmurro ter sido um seminarista.

Para Hegel, Deus é aquele que não pode ser concebido sem o ser, o ser sendo a determinação mais pobre e mais abstrata de todas, abstração pura, negativo absoluto. Heidegger assinala, em *O que é Metafísica*, que Hegel considera que o puro ser e o puro nada são a mesma coisa. O ser não é nada, não é não-ser, mas pensar um implica pensar outro, considera Hegel. Pensar o ser é pensar. O devir é a passagem do ser ao não-ser e, inversamente, uma passagem *inquieta*. O devir é o inquieto em si e não unidade do ser ou do não-ser.

Como uma forma de unidade, o devir, para Hegel, é o *Dasein*. É o que diz o artigo 88 da *Enciclopédia*: "O ser em devir, ou seja, o ser um com o nada, e o nada um com o ser, não são mais que evanescentes; o devir se abisma, por sua contradição em si, na unidade onde o um e o outro são sobrepostos (*aufgehober*); seu resultado é assim o ser-lá"[14].

A possibilidade de pensar o outro do ser, o nada, o não-ser, interfere, a todo o momento, na metafísica – disse Hegel - no pensamento do ser e do devir. "Por que existe

[14] Tradução da citação de Etienne Gilson, em *L'être et l'essence*: p. 220.

alguma coisa ao invés do nada?" É uma questão fundamental da metafísica. Leibniz havia pensado que existe uma razão suficiente para que exista qualquer coisa ao invés do nada.

Para tentar compreender esse pensamento, remontou a seqüência de causas que terminam obrigatoriamente no ser necessário, único, metafisicamente necessário, onde a essência implica a existência. Deus é a solução para Leibniz pensar o ser, a lógica causal e o devir. É uma solução teológica – não científica.

Essa solução de Leibniz não satisfez Nietzsche. Para ele, os valores tradicionais perderam o sentido para o indivíduo moderno. Não existe mais esse fundamento único, metafísico, necessário. Deus está morto. A sua ausência desampara essa lógica. Exige um novo pensamento.

As idéias que recebemos, diz Nietzsche, foram formuladas por homens que não eram livres. Dependiam da idéia de Deus, de Ser supremo. Esses homens viviam dentro do que ele chamou de "moral de escravos". É uma moral de indivíduos fracos e ressentidos, dependentes da noção de ser, que incentivavam a gentileza para melhor alcançar seus interesses.

Essa moral domina as massas. Essa dominação as pacifica. Evita sua revolta, promovendo o conformismo. A única maneira de escapar a esse conformismo, a essa moral dos escravos, é criando seus próprios valores, afirmando a vida. Não se deve negar a vida, nem no prazer nem na dor, no sofrimento. Em outros termos, não se deve negar a escrita. Para compreendermos o lugar do autor na obra de Derrida, poderíamos substituir o ser por autor no que acabamos de ler.

3.2.1 - A transgressão do devir:

O homem não sabe sofrer. O sofrimento foi apropriado por uma lógica causal. Foi usado como argumento para condenar a vida e o devir. Provar que a vida é injusta. O medo desse sofrimento condenou a vida terrena. Projetou a justiça para um mundo superior, divino e imóvel. Projetou a justiça para um mundo sem devir. A existência foi compreendida como responsável por um sofrimento. Solidários no medo do sofrimento, os homens se reuniram em *rebanhos*. Consideraram inimigos todos os que - como Capitu - se singularizam, que fugiram do rebanho e de sua estrutura de preservação.

A existência é culpada porque ela faz sofrer. Ela, entretanto, promove a expiação desse sofrimento para retomada de uma pureza. É um percurso de purificação. Mas ela é impura. Deleuze escreve que "L'existence comme démesure, l'existence comme hybris et comme crime, voilà la manière dont les Grecs, déjà, l'interprétaient et l'évaluaient." (Deleuze: NP, p. 22). A existência tem relação direta com a desmedida, *hybris* e crime. A existência, portanto, é uma questão de lei.

A existência é excesso (hybris), fora da medida, violenta, fora da lei. Existir é um crime. Como crime, existir é passível de julgamento, de condenação moral ou teológica. Esse tipo de pensamento estaria encarnado em Anaximandro entre os gregos. Deleuze destaca três pontos sobre o tema:

> 1º que le devenir est une injustice (adikia), et la pluralité des choses qui viennent à l'existence, une somme d'injustice;
> 2º qu'elles luttent entre elles, et expient mutuellement leur injustice par la phtora;[15]

---

[15] *Ptora* possui dois sentidos, um de corrupção da matéria ou sofrimento corporal como envelhecimento, fome, entre outras coisas, outro de desaparecimento completo como na morte, por exemplo. Ele é o movimento de declínio de algum ser. Em outras palavras, ele é o movimento contrário da *gênesis*. Ou seja, é um conceito fundamental para compreensão de certas noções de devir.

> 3º qu'elles dérivent toutes d'un être originel ("Apeiron"), qui choit dans un devenir, dans une pluralité, dans une génération coupable, dont il rachète éternellement l'injustice en les détruisant.[16]

O devir forma sistema com as noções de existir, pluralidade, derivação do ser original, justiça e culpa. É produtor de *adikia*, de pluralidade. Ele se opõe a dîke. Nessa lógica, é culpado. Ele deve ser, periodicamente, excluído. Existe o devir, que é considerado derivado, e existe o ser original. Este predomina sobre aquele, julga-o e o condena.

A existência, que é um crime, entre os gregos, transforma-se em falta e pecado com os semitas e cristãos. A *responsabilidade* pelo devir passa a ser compreendida como pecado e falta.

3.2.2 - Pecado do Feminino:

> Até agora os homens trataram as mulheres como pássaros que lhes tivessem caído das alturas: como algo mais delicado, mais vulnerável, mais doce, selvagem, exótico e cheio de alma - mas como algo que se prende, para que fuja voando.
> Nietzsche: Além do bem e do mal, p. 143

> — Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me, faze o que te digo, e serás legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, e serás Débora; cantarás e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas, e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu?
> Machado de Assis: “Adão e Eva” in Varias Estórias, vol. 2 p. 491

[16] Apeíron, para Anaximandro, infinito é a essência de todas as coisas de onde elas saíram e para onde elas voltarão.

O pecado original[17] foi uma outra forma de assinalar a culpa de existir. Ele marcará exatamente a *origem* do homem na terra, assim como sua responsabilidade. Tínhamos Prometeu e, agora, Adão e Eva. A mulher introduz o pecado no mundo masculino, produz a queda. Eva, Lilith, Pandora, Emma, Carmem ou Capitu - a mulher abala a ordem lógica masculina.

Nietzsche observa que o feminino, no pensamento judaico-cristão, é associado ao crime, ao pecado, ao mal. Ele torna estranho o homem a si mesmo. Provoca seu devir, seu afastamento de sua origem pura. O feminino afasta o homem do lar acolhedor. Capitu fez o mesmo com Bentinho. O devir e feminino são, a priori, associados à origem do mal. Não é difícil, portanto, aceitar a condenação ao exílio de Capitu.

Existe essa lógica de culpabilidade no pensamento ocidental. Nietzsche, para fugir a essa estrutura de raciocínio, busca expressar a inocência do devir. Busca a capacidade de afirmar o mundo como devir e de ser afirmado, sem culpa. Pode se pressupor uma nova relação com o feminino, com o diferente, e com tudo o que chamamos de mal. É a afirmação da vida, em todos os seus sentidos, afirmação do devir, do jogo da diferença, que pode retirar da própria vida a relação de culpa e pecado. Buscamos, por essa via, a expressão do inocente devir de Capitu.

A existência como culpa é uma interpretação que deve ser colocada em questão. A interpretação de Casmurro que culpa Capitu por seu devir deve ser colocada em questão. É preciso saber quem interpreta a vida como culpa e com quais objetivos. Precisamos

---

[17] Conceito que vem desde Santo Agostinho, associando sexualidade com desobediência. Depois do pecado original, nenhuma existência é inocente.

entender como esse discurso de condenação se legitima, de quais forças e estratégias usa para ser aceito.

Acreditamos que a associação de devir, pecado e feminino nos ajuda a entender como o discurso androcêntrico, elitista, de Casmurro legitimou-se mesmo no público leitor feminino no ato mesmo de culpabilizar a mulher. Queremos, com isso, entender como ele pode ser, como nota Schwarz, “um dos tipos da elite mais queridos da ideologia"?.

3.2.3 - O jogo do devir:

A relação dos conceitos de devir e justiça se apresenta sob vários aspectos. Pode ser entendido como problema de pureza, econômico, de valor, de medida, do limite, da norma - da lei. O devir é impureza. O devir é hybris, desmedida. O devir é o fora-da-lei. Pode ser visto como excesso, desperdício, pela perspectiva da quantidade e ainda plural, quanto sua qualidade. É o impuro, o diferente ou criminoso diante do ser imóvel que garante o que *deva ser* normal.

A justiça deseja organizar a vida em sociedade, a vida com o outro. Ela se organiza em função da lei. Ela determina aquilo que não se deve fazer ao outro. Para garantir a lei, a justiça utiliza o castigo, a punição. Pelo castigo ela transforma o animal em homem. Ela produz o animal político, o animal da pólis. Para criar esse animal, ela precisa da memória para adestrá-lo. A memória determina a vida em sociedade. Possibilita a consciência e o controle de si.

Esse controle de si é alcançado pelo esforço de suportar o sofrimento. O homem se faz sofrer para ter uma memória e para respeitar suas promessas. O homem precisa exercer a crueldade para se tornar homem. Pela crueldade do castigo, o homem, como ser social, aprende a justiça e a manter a promessa. Pela crueldade, o homem constrói a razão. O fundamento da razão é a crueldade.

Essa crueldade é exercida a cada vez que o homem rompe sua *dívida* com a sociedade. Essa dívida é resultado de uma relação econômica com o outro. A dor no castigo corresponde ao dano causado à comunidade. Quanto maior o dano causado, maior a dor. Diante de uma mesma ação, uma sociedade frágil responde com quantidade de dor diferente de uma sociedade forte pela diferença de dano sofrida. A justiça é uma relação de credor e devedor. Ela não é simplesmente vingança, mas resposta econômica a um dano.

O homem possui uma dívida com a comunidade que o protege, exigindo que ele pague sua dívida com ela. Ela garante sua dignidade se ele *respeitar suas leis*, mesmo quando arbitrárias. Se o homem se sente desconfortável sob essas leis e as rompe, se ele se torna um *fora da lei*, ele perde todas as proteções da comunidade. Está desprotegido diante dos castigos. Num exemplo, se uma mulher rompe com as leis do matrimônio do século XIX, como Capitu, ela poderá ser punida com o exílio sem gerar incômodo a sua comunidade.

De uma forma ou de outra, as leis sempre constrangem o homem. Ele se sente sempre limitado por elas. Existe o impulso de se tornar um fora da lei, controlado pelo castigo. O estado de direito, ainda segundo Nietzsche, no qual vivemos é na verdade um estado de exceção. Ele não surge naturalmente do homem, mas de uma relação com a razão

e a crueldade. Existe uma relação de forças entre o estado de direito e o estado natural, na qual as potências de cada um são apresentadas. Sob qual noção de estado se baseia o discurso de Casmurro?

A relação com essa disputa de forças, projeta dois tipos de justiça: justiça ativa e justiça reativa. A justiça reativa pretende um estado de igualdade imparcial e abstrata entre os homens. Ela é fruto do ressentimento. Sua noção de lei é sem corpo e sem perspectiva. A justiça ativa reconhece sua impossibilidade de se chegar a uma essência pura da justiça, a partir daí tenta amenizar concretamente as diferenças naturais.

Como lei econômica, de medida, a justiça tenta comparar um homem a outro. Ela se baseia numa relação de alteridade por comparação de forças. Deleuze acredita que a medida se afirma na transgressão e que o ser se afirma no devir. Por essa lógica, podemos pensar o ser do devir e a medida da transgressão. Deleuze não pressupõe uma dialética nessa forma de pensar, mas uma afirmação de diferenças sem sínteses e negações umas das outras. Nessa coexistência, existiria uma luta entre os seres, sem a tentativa de anulação de seu oponente. Seria uma luta sem responsabilidade, sem culpabilidade. Seria um jogo.

Essa luta, repetindo a noção de Heráclito, fornece a idéia de justiça diante do outro. O jogo do devir e do ser constrói o eterno retorno. Isso acontece, acredita Deleuze, "como lei do devir, como justiça e como ser" (Deleuze, 28). O eterno retorno é a lei do devir. Seria

a lei do fora-da-lei. A existência não seria mais uma injustiça a ser expiada, mas a própria justiça desse *mundo*[18], que é o de cada perspectiva, uma afirmação inocente.

Essa afirmação inocente do mundo é afirmação também do acaso, do jogo de azar. Afirmação daquilo que não tem causa, que não tem lógica causal. Ela contraria a possibilidade de explicação da lógica do devir. O jogo de dados não abole o acaso e o incorpora como necessidade. Ele é uma afirmação do devir. Ao afirmar o acaso, afirma a combinação aleatória transformada em afirmação da necessidade. A necessidade é necessidade de acaso.

O *mau jogador*, na reflexão de Deleuze, é aquele que recusa o acaso como fundador. Tenta interpretar o mundo e adivinhar uma combinação, um resultado sem surpresa, previsível, através da produção de uma causalidade, de uma probabilidade. O mau jogador é aquele que utiliza uma razão calculadora. Ele defende a idéia de um estado de direito abstrato.

Esse mau jogador, do qual Casmurro pode ser um bom exemplo, deseja abolir o acaso ou ao menos dissimulá-lo por sua lógica causal, pelo seu desejo de finalidade, de razão. Sua lógica é estruturada como um "espírito de vingança" contra o acaso. Incapaz do *amor fati*, ele o transforma em probabilidade, cálculo, e propõe sua interpretação do mundo como a mais provável.

---

[18] O conceito de "mundo" não é algo separado do conceito de "homem". Esse conceito modifica o conceito kantiano apresentado anteriormente. Quando Eugen Fink diz que "l'homme se perd dans le devenir universel, le monde se concentre dans l'homme" (*Nietzsche Aujourd'hui*. p.358), ele reafirma a idéia de mundo como mundo de cada homem em devir, não um mundo que se age sobre ele, mas com ele, construindo-o. Essa definição, diz ele, não cabe na fenomenologia. O termo mundo é a representação de uma perspectiva do homem, de sua experiência, uma forma de exteriorizar-se e de interiorizar o mundo. É na relação do ser-com (*l'être-avec)* que se deve buscar o mundo e a sua representação.

4 – o devir e a interpretação:

> Il faudrait sans doute citer la critique nietzschéenne de la métaphysique, des concepts d'être et de vérité auxquels sont substitués les concepts de jeu, d'interprétation et de signe (de signe sans vérité présente);
> Derrida

> A recordação que, sem nosso saber, entra em atividade em tais casos, traz à tona estados anteriores do mesmo tipo e interpretações causais que aí estão articuladas - *não* sua causalidade. Decerto, a crença em que as representações, os processos de consciência acompanhantes, tinham sido as causas, também é trazida à tona pela recordação. Assim surge o *hábito* de uma determinada interpretação causal, que em verdade impede e mesmo exclui a *investigação.*
> Nietzsche

O conceito proposto de interpretação recusa a idéia de um lugar pacifico livre para a descoberta da coisa em si omitida pelo devir e pela aparência. Ele anula a busca do sentido puro, de uma verdade imóvel por trás do devir, em função de leitura do sentido como imposto por uma perspectiva. Anula a possibilidade de um sentido puro de Capitu dissimulado por ela. Anula a possibilidade de interpretação dos signos neutros do narrador, mesmo que ele não seja o narrador não confiável, já assinalado por Veríssimo. Anula mesmo o sentido puro da identidade de Casmurro.

O conceito de interpretação é uma tentativa de compreender o sentido que resulta de uma relação polêmica de forças, por exemplo, entre sujeito e o seu objeto, entre o narrador e o narrado ou entre a narração e a leitura. Ela é uma tentativa de compreender o jogo das relações de força que permitem algo significar uma determinada coisa.

“Interpretar é colocar em questão o sentido de um fenômeno e se esforçar por recuperar seus diferentes sentidos possíveis” (NIETZSCHE: GM, Ed. Nathan, p.23). Eis uma das bases do método genealógico de Nietzsche. Qual é o *valor* do adultério de Capitu? Por que ele tem esse valor? Por que devemos dar o mesmo valor que o narrador lhe dá, repetindo assim sua *perspectiva*?

Esse ato de interpretar permite compreender o fenômeno como sintoma. "Interpréter et même évaluer, c'est peser. La notion d'essence ne s'y perd pas, mais prend une nouvelle signification; car tous les sens ne se valent pas" (Deleuze NP, p. 5). A essência não fica mais fora da linguagem. Ela é produzida pela linguagem, na diferenciação de valor e peso. Sem saber o peso de cada signo, não há como interpretá-lo. Dizer que o fenômeno é força é nada dizer, segundo Hegel, citado por Derrida.

O fenômeno tem seu peso e seu valor em relação de diferença. Interpretar é reconhecer as relações de forças nas quais o fenômeno a ser interpretado é um delas. É reconhecer as diferenças e, ao mesmo tempo, qual o ponto de vista, o ponto central, que lhe serve de referência e de medida.

O fenômeno Capitu é uma força, numa trama de relações de forças que formam o texto, respeitando o ponto de vista de Casmurro. Não existe nenhuma Capitu a ser desvendada em seu sentido puro e imóvel de uma verdade absoluta. Ela está na linguagem em devir de um narrador. É preciso verificar o peso que ele ganha na narrativa. Examinar seu valor, sua cotação, e quem o avalia. O fenômeno Capitu está dentro de um mercado de cotação.

Para resolver o problema da interpretação, é necessário entender que os valores se apresentam em relação a princípios, anterioridade, *arkhé* – um dos vários nomes que o centro recebe.

> On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence *(eidos, archè, telos, enérgeia, ousia* (essence, existence, substance, sujet) *aletheia,* transcendantalité, conscience, Dieu, homme, etc.) (Jacques Derrida, *L'écriture et différance)*.

Deve-se fazer uma crítica do que se apresenta como princípios, ponto de partida, para se começar a interpretar. Em outras palavras, deve-se fazer uma crítica daquilo que se apresenta como centro. A interpretação deve *abalar* o momento de fundação dos valores dos fenômenos.

Isso não significa uma outra forma de buscar a origem pura para destruí-la. Ao contrário, significa buscar a força de fundação que apaga a sua história. Deve-se compreender a origem da força desde sempre em relação de forças. A origem também é produzida na linguagem.

Significa buscar dentro da linguagem o quem, nome do conjunto de forças, que construiu a noção provisória de ponto de partida. Esse quem não é um sujeito fundador fora das relações de forças. Ele próprio, sua força, só existe nessas relações. Sua força se impõe contra uma outra. Sua existência, como fenômeno para outro, é determinada por essa relação.

A importância de Casmurro e de sua autoridade narrativa para a sociedade brasileira deve ser entendida dentro de uma relação de forças sociais. A figura de Casmurro não é apenas um personagem bem construído, mas um signo das relações de interpretações sociais brasileiras. Seu significado e importância são resultados das forças envolvidas. Reconhecer o ponto de partida de Casmurro - saber de onde vem sua autoridade narrativa - depende de saber *quem* ele é nas relações de forças. Isso nos ajudará a melhor interpretar os

fenômenos literários do romance, os fenômenos sociais de sua produção, os fenômenos do narrador.

Eis uma pergunta que nos angustia no romance: por que, de todos os demais problemas ali apresentados, a traição de Capitu ganhou tanta força, se não for porque ele se instala numa relação de forças sociais que focalizam com mais tranqüilidade os problemas antropocêntricos familiares em relação, por exemplo, à escravidão e à violência escravocrata também presentes no romance?

Na genealogia, a interpretação é um processo de transformar os fenômenos em sintomas e reconhecer quais instintos o promovem. A preocupação com o adultério de Capitu é um sintoma. O instinto que o promove é o de desejo de propriedade, de possuir e de não ser roubado.

Sendo que o avaliar é dar o valor do valor, apresentar a medida de avaliação, não existe o neutro. Não existe uma perspectiva literária que seja neutra. Não existe um romance que seja neutro. Não existe uma escolha de palavras neutra. Toda interpretação está inserida num sistema de valores. Toda narrativa, toda escolha de palavras e toda escolha de uma perspectiva para relatar o que normalmente se chama de fato estão inseridos num sistema de valores e significação.

Assim como não existe uma interpretação única vazia de forças, nem a de Casmurro e nem a de seu leitor, não existe a possibilidade de equilibrar as relações de forças ou de fundar uma nova forma pura de relação. Ela é sempre desequilíbrio. É sempre uma tentativa de uma interpretação se sobrepor a outra.

A de Casmurro que se sobrepõe à de Capitu. A perspectiva aristocrática de Casmurro se sobrepõe à dos vencidos. A interpretação é a expressão de uma determinada

força que avalia um objeto, que dá valor a um objeto. O fenômeno é uma força. A interpretação de Casmurro é a mais forte.

Ao pensar as várias interpretações como possuindo iguais valores, ao nivelar as interpretações por um relativismo, separamos a força da forma. Neutralizamos a força de uma nova interpretação. Enfim, legitimamos a interpretação anterior – a de Casmurro. O neutro – e a pretensa neutralidade, pretenso desinteresse - é uma forma de dissimular as forças predominantes que querem manter seu poder.

Casmurro simula a todo instante desinteresse pelo que narra como forma de dissimular o próprio interesse. Da mesma forma, simula desinteresse pelo dinheiro, por suas propriedades, por seus escravos. Ele dissimula seus desejos. Simula mesmo não guardar rancor de seu « melhor amigo » e de sua esposa quando, na verdade, sua escrita transpira o ar da vingança.

Seu pretenso desinteresse o torna íntimo do seu possível adversário: o leitor. O simpático e dissimulado desinteresse de Casmurro o aproxima de seus possíveis adversários, como mulheres ou descendentes de escravos como Machado de Assis. A força de figuras como *Dom Casmurro* é a simpatia tranqüila do mais forte. Machado de Assis, para desconstruir essa imagem simpática do dominante, apropria-se dela. Machado se mascara de Casmurro.

"L'interprétation révèle sa complexité si l'on songe qu'une nouvelle force ne peut apparaître et s'approprier un objet qu'en prenant, à ses débuts, le masque des forces précédentes qui l'occupaient déjà." (Deleuze: NP, p. 5). Interpretar é se apropriar. Casmurro se apropriou dos signos para fazer valer sua interpretação de Capitu. Machado de Assis se apropriou das armas do discurso do escravocrata *Dom Casmurro*, seu inimigo –

uma delas, a simpatia – para denunciar a face amável da tirania. O romance é a história do devir das apropriações.

A interpretação não é um elemento *natural*, puro e primeiro, na leitura de um texto. E nem o texto se dá a interpretar gratuitamente. Ela é uma disputa. É o resultado de relações de forças na produção de sentido. O leitor disputa com o narrador, Casmurro, por exemplo, o significado do texto. Mas quem gostaria de disputar o sentido com alguém tão simpático, tão político, como Casmurro se ainda não soubesse que a política é uma continuação da guerra? A recusa dessa pretensa naturalidade do narrador é fundamental para reconhecer os signos de sua violência.

Deve-se disputar a perspectiva para interpretar o fenômeno. Deve-se introduzir a guerra (polemos) no ato de ler. Deve-se lhe roubar os sentidos. Nenhuma interpretação se produz sobre uma página em branco. E nenhuma interpretação permite facilmente a introdução de uma nova interpretação. Não existe o sentido próprio do texto. Isso é uma invenção da interpretação anterior. Nenhum sentido é próprio. Todo sentido é roubado, é apropriado. Existe uma perspectiva proposta que pode ser aceita ou não pelo leitor. Existe um confronto entre os dois.

> "A interpretação é sempre a imposição de uma perspectiva cuja base é dada pelas configurações de domínio manifestas pelas forças e vontades em relação. São as forças e as vontades de potência que, ao interpretarem e avaliarem, também introduzem estimativas de valor" (Vânia Dutra de Azevedo, *Nietzsche e a dissolução da moral*, p.43).

Existe uma outra anterior antes de toda interpretação como uma força que resiste a ser alterada. A interpretação anterior é, no quadro das relações de força, a mais forte. O

confronto direto entre uma nova interpretação e a anterior em nada favorece a sua modificação. Para *alterar* a interpretação em vigor, a nova interpretação precisa de uma estratégia para se apropriar, para tomar posse.

No contexto da produção da obra de Machado, a interpretação do mundo era produzida por uma sociedade oligárquica, escravagista, elitista. A interpretação de mundo do seu narrador, Casmurro, é a que seria *naturalmente* aceita – como é aceita a metafísica do tenor pelo narrador. Machado de Assis precisava se apropriar do poder de interpretar dos membros da elite da época. Precisa se mascarar, dissimular sua origem para que possa produzir algum sentido para seus leitores. Machado de Assis se mascara de elite escravocrata.

Suas denúncias poderão assim ganhar sentido, não necessariamente no contexto da época, mas pelos recursos literários alcançar um novo tempo, em um novo contexto que permita um novo significado. O devir da literatura é uma arma social. Ele permite a denúncia de algo que ainda não pode ser representado no momento da publicação. O devir da literatura conta com o porvir.

Nietzsche propõe o uso de uma máscara, da impressão de uso dos mesmos recursos das interpretações anteriores. Machado uso essa máscara em sua literatura. Toda sua literatura é um processo de dissimulação. Essa nova interpretação, diz Nietzsche, deve se dissimular - precisa se dissimular – para poder existir. Machado sabia disso.

Casmurro é uma máscara, um elemento estratégico. A escritura se dissimula. Capitu se dissimula. Não existe ceticismo ou relativização do real, como uma parte da crítica descreve. Existe uma apropriação da interpretação do real apresentada pela elite brasileira. Essa apropriação é uma forma estratégica na denúncia da perspectiva narrativa e de seus

pontos fracos, de seus temores. Capitu é uma máscara que interpreta a vida da família de Casmurro. Sua dissimulação, se ela existe, é a denúncia das relações de força da época.

"Toute force est appropriation, domination, exploitation d'une quantité de réalité"(Deleuze, NP, p. 4). A força de diferenciação não se exerce sobre um nada. Não vira a página da história da filosofia. A expressão de uma força nova é uma apropriação, um *roubo* do que era considerado como propriedade da interpretação anterior. Casmurro teme que Capitu se aproprie de seus bens. Machado se apropria dos bens de Casmurro.

A nova força se apropria de um dado para dominá-lo. Forma sua nova realidade. Ela não garante a tranqüilidade da força que quer se estabelecer, ameaçando-a sempre com o roubo, o engano e a dissimulação. Casmurro teme ser enganado, ser roubado. Teme perder o direito de propriedade, até de si mesmo. A mudança de Bentinho para Casmurro, no romance, é imputada ao mal causado por Capitu. Sua identidade foi roubada por ela, em sua perspectiva.

Karl Marx, na *Ideologia Alemã*, livro que trabalha a relação da lei e poder, escreve que a propriedade privada começa pela propriedade mobiliária, com extensão à comunidade e à escravatura. Casmurro representa a passagem para o fim do regime escravocrata. Ele descreve a perda de sua casa de origem. Reclama a perda de si mesmo. Reclama a falta de si ao entrar na reprodução da casa. Reproduzir a si mesmo não é tão simples quanto reproduzir a casa. Teme ter perdido sua mulher. A narrativa de Casmurro é, entre outras tantas leituras possíveis, a narrativa da perda de propriedade. Diante dessas perdas, ele quer manter a propriedade da interpretação da sociedade.

4.1 - Julgar e Criar:

A força foi separada do que ela pode, segundo Nietzsche. A força perdeu seu aspecto ativo. Tornou-se reativa. Essa separação da força do que ela pode foi produzida por alguma ficção. Essa ficção é outro nome para uma lei. Essa ficção deu um limite para a força ir até onde pode. A força admite essa ficção e esquece sua potência. Ela deixa de pensar a sua lei. Essa lei fica recalcada. A força deixa de legislar sobre sua potência. Isso significa deixar de *criar*. A força será cristalizada numa forma. Essa forma se apresenta como uma relação de força pacificada.

Interpretar é compreender as leis da força na forma. Significa julgar. Para julgar, é preciso ter força para os novos julgamentos, valorar, dar e reconhecer significados. É preciso reconhecer, na forma, a força que lhe deu significação. Derrida deixa bem claro que "a *forma* fascina quando já não se tem a força de compreender a força no seu interior. Isto é, a força de criar" (ED, p.14).

O grande risco para o devir não é a forma. O devir precisa da forma para existir. O risco é o momento que ela fascina. O *fascínio* que ela pode exercer, "*fascinans*, que exerce a fascinação, é o que nos atrai". Com conotações de mistério e religioso, o que fascina cativa, escraviza. A consciência fascinada pela forma, pela estrutura, é uma consciência cativa - incapaz de criar, de legislar, de produzir novas formas. O fascínio do romance de Casmurro escraviza a consciência do leitor. De que adianta o fim do regime escravocrata se um leitor escravo permanece fascinado pelo narrador escravocrata?

O problema do valor do valor, da origem do valor, é o problema da criação. O valor dominante se dissimula como norma natural, como se nunca tivesse sido criado. Apaga-se

como direito. Impede dessa forma as forças de resistência de agir. Transforma o diferente em crime, monstruoso, abalo da norma e do direito, na perspectivas das demais formas de consciência. A ficção de uma estrutura pacificada (expressa como nostalgia de uma origem ou promessa de bem estar) fascina as possíveis forças de resistência.

A perspectiva dominante, de acordo com a explicação de Jacques Derrida, esvazia o campo de forças para neutralizar as forças de resistência, através da idéia de totalidade, de fechamento (poderíamos dizer da tentativa de atar as duas pontas?), como se seu olhar fosse um *panorografo*, tornando tudo plano.

Compreender a força no interior da forma naturalizada, do estabelecido por direito, é criar, apresentando diferentes valores, romper com o direito, desobedecendo a uma lei anterior, a lei da anterioridade, a arkhé. Significa retirar a perspectiva do plano, escapar a sua pretensão de totalidade. A totalidade dessa perspectiva, seguindo o raciocínio de Derrida, é formada por um conjunto solidário.

Romper a perspectiva totalizante é romper essa solidariedade, que forma seu poder de significar. É, de início, não ser solidário – ser diferente, marginal. A eventual impotência do leitor de poder significar diferente da perspectiva apresentada é a possibilidade de separar, romper a solidariedade, desvincular, retirar os vínculos com a perspectiva total. Essa impotência de poder dar significado, de poder falar, revela o poder da perspectiva como força, não direito. A própria impotência denuncia o poder. Ela cria, mas como ameaçadora, a estrutura de poder. Ela é criminosa.

"Todo criador é um infrator". (MARTON, Scarlett, *Extravagâncias*. p.79.) A capacidade de criticar, discutir uma lei, ao mostrar o quanto de força existe em seu interior, permite a criação, a produção de valores, permite a *ação.* Poderia haver uma interpretação inocente ao criar valores, se aceitarmos a inocência do devir. Se o valor é aquilo que

determina se algo é bom ou mau, bom ou ruim, como se apresenta na primeira parte da *Genealogia da Moral*, a interpretação criativa re-avalia o paradigma.

O valor é a expressão de um juízo. A busca da compreensão do valor depende de saber quem, qual perspectiva, qual corpo, com que autoridade, como forma da força, expressa o juízo. Deve-se reconhecer em que relação de forças, quem interpreta. Nietzsche descreve duas formas de perspectivas: a do escravo e a do senhor. É necessário verificar se sua percepção é a de um escravo ou de um senhor para descobrir o sentido do valor.

O corpo, como conceito, é a reunião das forças diversas. É preciso dar corpo a uma relação de forças e trabalhar com sua multiplicidade. Ele simula uma unidade e uma perspectiva única, quando vem do acaso, do conjunto de forças aleatórias que o formam e que o organizam. Não se deve fascinar pela aparente unidade ("Haverá mais de um ser em mim?", Antonio Cândido). Deve-se recuperar a percepção do maior numero possível de forças colocadas em jogo nesse corpo. Deve-se ler desestruturando a aparente unidade do foco narrativo. Avaliando as diversas forças e seu lugar na hierarquia da organização.

Às forças, que dominam nesse corpo, Nietzsche chama de superiores. São consideradas ativas. As forças que são dominadas são consideradas como reativas. "Toute force est en rapport avec d'autres, soit pour obéir, soit pour commander. Ce qui définit un corps est ce rapport de forces dominantes et des forces dominées" (Deleuze, NP : p.45). Elas disputam o comando, o poder de domínio, de se assenhorear da outra. A questão é saber quem é o senhor de quem.

As forças ativas são as do senhor. Nessa organização, elas formam o que será denominado de hierarquia[19]. A qualidade de ativo ou reativo não possui direta relação com a potência. Não quer dizer mais potente ou menos potente, mas uma estratégia de poder. Segundo Nietzsche em *Vontade de Potência*, nenhuma força se separa completamente do que ela pode - de sua potência. Quando as forças reativas, inferiores, obedecem, é para alcançar seu objetivo de uma outra forma.

4.2 A consciência é reativa:

As forças se conservam e se adaptam. As forças ativas dominantes, livres, escapam a uma definição, escapam à consciência. Elas agem no inconsciente. A consciência surge a partir das forças reativas. "A consciência é essencialmente reativa", diz Deleuze (pág. 47 de *Nietzsche et la Philosophie*). Consciência e reatividade têm relação direta. A representação advinda dessa consciência reativa tenderá a ser reativa.

Desconstruir o texto é buscar suas forças ativas que se escondem por essa consciência reativa. Percorrer aonde a consciência não chegou, com as suas forças reativas. É pesquisar o momento inconsciente da obra, o momento que não está de todo expresso. Um autor, com sua consciência reativa, como a de Casmurro, não percebe esses traços em sua obra. Não se deve, portanto, ter em mente o fenômeno que se constrói com a consciência, mas os traços, as pistas, das forças ativas inconscientes. Contudo, isso não significa uma psicanálise do texto.

---

[19] Hierarquia possui duas conotações na obra de Nietzsche. Em outros momentos, o mesmo termo ainda representará a estrutura de lei imposta pelas forças reativas.

Quando Deleuze diz do aspecto reativo da consciência, ele aponta a mesma característica para a memória e para o hábito. "S'approprier, s'emparer, subjuguer, dominer sont les caractères de la force active" (Deleuze, NP, p. 48). Existe, nessa forma de se aproximar do texto, de se apropriar dele, uma potência, uma dýnamis, que faz com que Nietzsche chame de nobre a energia capaz de transformar – no caso, transformação de significação do texto. Enquanto o reativo deve sempre ser entendido em relação ao que é ativo, incapaz de produção de um novo significado.

Compreendemos que, por um lado, as forças podem ser consideradas pelo seu aspecto quantitativo – a quantidade de força que domina sobre uma outra quantidade de força. Por outro, elas também podem ser consideradas pela sua qualidade – se ativas ou reativas. Isso significa, segundo Deleuze, uma recusa de pensar a força somente por um aspecto qualitativo ou somente pelo aspecto quantitativo.

4.3 O fenômeno, para a consciência reativa, é reativo (As forças e a lei):

O outro e o não-eu:

As forças reativas triunfaram no corpo de nossa sociedade. O Estado, como organização gregária do homem, é uma expressão desse triunfo. De forma estratégica, elas dominaram as forças ativas. Formaram as consciências, tais como as conhecemos. Formaram indiretamente os fenômenos que essas consciências, como a de Casmurro, têm acesso. Sustentaram, por fenômenos reativos, as interpretações reativas do mundo, as perspectivas do mundo, as narrativas dessas perspectivas. Deram legitimidades a elas.

As consciências reativas veem a *origem* como uma imagem invertida de si mesmas, diz Nietzsche. A alteridade, para elas, será representada como negação de algo preexistente.

O mundo é visto como a negação de algo anterior. O outro é entendido como negação do mesmo. O outro é o não-eu. Não existe afirmação da alteridade na diferença, no devir, nessa sua perspectiva.

A forma de pensar dialética de Hegel pertence, para Nietzsche, a essa forma de consciência, reativa, de perceber o mundo. A explicação hegeliana do devir pela dialética pressupõe que toda vez que pensamos A, pressupomos o não-A. Seria a relação da tese e antítese, do eu e do anti-eu. A diferença aparecia sempre como negação. O que não sou eu é minha negação.

Michael Peters diz que "Hegel define a 'consciência' em termos de 'autoconsciência' ou 'consciência-de-si' e daquilo que ele chama de a 'verdade da autocerteza' " (Peters: p.55). Apoiado nessas noções, conclui que "a modernidade de Hegel está centrada no desenvolvimento da idéia de um Eu que é definido como a negação do Outro" (idem). A identidade do eu necessariamente nega o outro. A identidade de Casmurro nega a alteridade de Capitu.

Hegel explica a relação do eu com outro em termos, como Peters assinala, de dependência/independência da relação do senhor com o escravo. A consciência para si, Hegel a define, é em si e para si porque é em si e para si para uma outra consciência, quando reconhecido como tal por uma outra consciência, na relação. É um processo de reconhecimento da outra consciência.

Sem a relação com a outra consciência, sem o encontro com o outro, não existiria consciência em si, sua essência. A consciência de si precisa sair de si para encontrar a outra consciência que lhe dará sentido. Ela perde a si mesma. Pela consciência do outro, vai se recuperar. Esse pode ser o processo narrativo de Casmurro em relação ao leitor ao qual demanda a sua certeza de si. A consciência suprassume a consciência do outro, para devir a

certeza de si como essência. O outro é, segundo Hegel, um objeto sem essência, sinal negativo, para a formação da consciência.

A relação que determina a consciência e seu outro é de luta. Duas consciências se encontram e precisam provar a outra qual é a correta. Esse encontro é, para Hegel, uma luta de vida ou morte. Na luta, elas elevam a certeza de ser-para-si à verdade, através do Outro. Pondo-se em risco a própria vida, a liberdade é conquistada pela consciência, considerando a morte do outro.

O que arrisca a vida torna-se o senhor. O que teme pela vida torna-se escravo. É uma luta pelo reconhecimento, tendo a morte como pano de fundo. O outro não tem livre consciência de si. Ele é a representação da consciência alienada. Jean Hyppolite, segundo a análise de Derrida em *Escritura e Diferença*, teria essa compreensão.

4.4 - O devir do escravo e do senhor para Nietzsche:

Quanto aspecto quantitativo, as forças reativas são em menor número que as forças ativas. Por serem em menor número, elas precisaram de uma estratégia para triunfar sobre as ativas. Produziram a *ficção* de que as forças ativas são injustas e perigosas. Em oposição, as forças reativas se representaram como justas - estando do lado do bem, do estabelecido como tal.

Elas separaram as forças ativas do que elas podem por essa ficção. Separaram a força de sua potência. Após esse momento, elas cooptaram as forças ativas. Forçaram que as forças ativas se unissem a elas e servissem a seu projeto reativo. Conseguiram isso por uma falsificação da realidade, por uma dissimulação de fundação, uma dupla dissimulação, por uma mistificação.

Casmurro age em relação à Capitu como uma força reativa age em relação a uma ativa. Capitu podia ter uma relação com Escobar. Ela tinha a potência para uma relação extraconjugal, potência para possuir um desejo fora das leis do matrimônio. Casmurro se inquietava com essa potência de Capitu. Ele inveja essa potência a ponto de descrever um provável momento de interesse entre ele e Sancha, esposa de seu amigo. Por uma estratégia de discurso, tentou separar a força de Capitu dessa potência.

Casmurro havia esquecido que a lei do matrimônio era resultado do desejo sem lei, fora-da-lei, que tinha por Capitu. A base de seu casamento era o desrespeito à lei de sua mãe: ir para o seminário. A questão sobre a traição de Capitu é fruto de uma falsificação do real, de uma dissimulação anterior do primeiro momento de transgressão. A narrativa descreve e dissimula a transgressão anterior como criadora da lei. Ela revela o medo dos diversos perigos que Capitu representa para a certeza de si da consciência de Casmurro. Ela é o perigo para a noção de lei eterna, universal e incondicional. Ela é a insinuação de lei eterna como ficção.

Em *Genealogia da Moral*, Nietzsche escreveu que essa ficção teria se estruturado como forma de julgamento, portanto, de determinação de valores, confirmados por um momento da linguagem. Admitindo, seguindo Kant, nos *Prolegômenos*, que pensar é julgar, emitir juízos, unir representações na consciência, construir arquiteturas para o mundo, essa ficção é uma forma de pensamento, exterior e anterior. É preciso analisar os *sistemas* que estruturam essa *arquitetônica*, a *casa* desse pensamento, para resistir, pois a arquitetônica é a arte dos sistemas. É preciso reconhecer os sistemas e desconstruí-los.

A *ficção* produzida, nessa arquitetura, se apoiaria numa lógica causal que produz um conceito de ato separado do de causa eficiente.

> A distinção entre a força e seus efeitos manifesta-se em uma ficção que tem por finalidade possibilitar o julgamento da força, à medida que suas manifestações passam a ser vistas como realizadas por um sujeito de forma livre e espontânea. A sedução da linguagem determina, segundo Nietzsche, essa separação, a partir do condicionamento do ato a uma causa eficiente. (*Nietzsche e a dissolução da Moral*, AZEREDO, Vânia Dutra, p.87)

O sujeito se sente fora do que arquiteta. Ele se vê separado do mundo, livre num espaço. Essa lógica de causalidade ajuda a construir a ficção que separa a força do que ela pode. O sujeito não se percebe dentro de uma relação de forças.

Essa ficção é produzida pelo mais fraco**.** Ele deseja julgar e condenar o forte para se proteger dele. Na construção desse sujeito livre de relações de forças, separado do mundo e espontâneo, qualquer ação é condenada como livre escolha do sujeito. O desejo de adultério é condenado como má fé responsável.

Essa ficção opera, estrategicamente, por uma inversão de imagem. Produz uma relação de lei e natureza, uma relação entre "tu deves" e "tu podes", que lhe favorece. O desejo transgressor infantil por Capitu marcava um limite entre o tu deves e tu podes; Bentinho fez a opção pelo tu podes. Era natural para ele. Enquanto o possível desejo de Capitu por Escobar era criminoso. Nesse momento fez a opção pelo tu deves.

O debate de Sócrates e Calliclès é um arquétipo para a compreensão da relação entre a natureza e a lei, entre *nomos* e *physis*. Em *Górgias*, eles se apresentam como duas *consciências* distintas diante do tema. Calliclès considera como lei tudo o que separa a força do que ela pode. Concebe a lei como um triunfo dos fracos sobre os fortes. Na natureza, com toda a sua força, não teria sentido a lei. Na natureza, a força vai até onde ela pode. A cultura criou limites para essa potência da força.

Sócrates replica que a lei é natural. A lei faz parte da natureza. Vem do *cosmos*. Discordando, Calliclès argumenta que a força não é uma expressão abstrata da natureza. A natureza é um desejo que poderia ir até o fim. Sócrates diz que ele confunde o bem com desejo, com prazer.

4.5 – as forças ativas:

As forças ativas se transformam também em reativas quando separadas do que podem. O desejo de Bentinho não pode ser satisfeito imediatamente. É preciso toda uma estratégia reativa para que ele vença. Não conhecemos outra força que não passe pela reação. Não conhecemos outro devir que não passe pelo devir reativo. Não conhecemos outra forma de consciência que não seja reativa. Bentinho podia se dar ao luxo de conhecer menos as estratégias reativas porque conhecia menos os limites, o tu deves. Isso não acontecia da mesma forma para alguém da mesma origem de Capitu. Ela não pode ser condenada por conhecer mais a força da lei que Bento.

Mesmo a idéia de humanidade no homem, de humanismo, foi realizada pelo devir reativo. O homem precisou, pela crueldade, desse trajeto para se construir como animal domesticado. Mas para que seja possível o eterno retorno afirmativo, é preciso uma superação do devir reativo, da consciência reativa, das representações reativas dessa consciência, da idéia de homem, de animal domesticado, de doméstico, de casa. Essa superação não exclui o que é reativo, não exclui o comportamento de Capitu.

Também pela vontade de nada, pelo niilismo, as forças reativas podem realizar o devir ativo. Em outras palavras, mesmo sem a vontade do devir ativo, ele pode acontecer. Ele pode se infiltrar em nossas representações, em nossa consciência. Esse processo se dá

atingindo várias formas de consciência, na obra de Nietzsche, como a do ressentimento, da má consciência e do ideal ascético. Pelo que Nietzsche chama de doença, com sua força reativa, existe a possibilidade da vontade de potência ser afetada e tornar-se ativa. A doença da narrativa de Casmurro é o ciúme, o desejo de posse do outro. Creio que a narrativa do ciúme, do desejo de possuir o outro, abre, afetando a si mesma, a possibilidade de liberdade do outro, da alteridade. A análise sintomatológica de um narrador ciumento, como um *pharmakhon*, como um tratamento homeopático, inverte as potencialidades nas relações sociais com a alteridade.

O devir ativo surgirá, então, de um processo de seleção realizada pelo eterno retorno. Se cada ação realizada tiver o peso de uma infinita repetição e, mesmo assim, a vontade de potência decidir por ela**,** a lei do eterno retorno a selecionou. Pelo desejo de repetição, podemos afirmar. O eterno retorno faz do querer algo *criador*. No eterno retorno, a vontade de nada, ao repetir a si mesma, promove sua autodestruição. Sendo a consciência uma expressão de força reativa, é preciso querer sua autodestruição, mas na sua repetição.

Essa autodestruição, através da doença, processaria o ativo no lugar do reativo através de uma transvaloração. Dentro do quadro de uma imagem invertida, a negação teria a potência de afirmação, não seria negação da negação. Em termos da narração, José Dias é o símbolo desse jogo de inversões homeopáticas. No início do romance, ele era um obstáculo para a realização do amor de Bentinho e Capitu. Acabou por se tornar um necessário aliado do casal pela afirmação do jogo do discurso. Sua própria observação preocupada sobre o relacionamento das duas crianças deu início à historia de amor.

Mesmo que o eterno retorno possa ser considerado como o ser do devir, sua noção se torna complexa. Ele é duplo e invertido: devir ativo de forças reativas e devir reativo de forças ativas. O que faz com que a afirmação seja dupla. Afirma-se o ser do devir e o devir

ativo pela repetição da afirmação. Em outras palavras, afirma-se o que se é, mesmo que seja reativo, e o devir ativo desse ser pela repetição.

Reconhecer uma força ativa não depende da verificação de seu sucesso diante de uma luta, de um combate. É necessário verificar se ela foi até o fim de sua potência. Para compreender as diferenças entre as forças, Deleuze reconhece em Nietzsche três pontos: 1º sua qualidade; 2º sua relação, sua afinidade, com a vontade de potência, afirmativa ou negativa; 3º a nuança de sua afinidade em um determinado momento.

Quanto à qualidade, a força reativa é utilitária e se adapta, limitando-se. Enquanto que a ativa é dominante e subjugante - como uma força de um mar em ressaca, que não conhece nem margem, nem limite. Quanto ao segundo ponto, as reativas são aquelas que separam as ativas do que elas podem, negando-as e promovendo o triunfo dos escravos. As ativas iriam até o fim do que elas podem. No que se referem ao terceiro ponto, as reativas negam a si mesmas e se voltam contra si. As forças ativas, afirmam sua diferença sem voltar-se contra si nem contra o outro – como Capitu que afirma seu amor por Casmurro e rejeita odiá-lo.

Nietzsche propõe três formas de análise, em *Genealogia da Moral*: sintomatologia, tipologia e genealogia. Seu projeto é para reconhecer as relações de forças e distinguir as que são reativas das ativas. A primeira interpretaria os fenômenos como sintomas. As representações de Capitu são sintomas de Casmurro. O sentido será buscado na força que o produziu. A segunda interpretaria as forças pelas suas qualidades, se ativa ou reativa. A terceira avaliaria a origem das forças, se elas são nobres ou escravas.

Existe um tipo de filósofo para cada forma de análise. O filósofo médico destina-se para a sintomatologia. Ele é responsável pela leitura de sintoma. Para a genealogia, o

filósofo legislador terá que julgar e reconhecer as forças, suas leis. O filósofo artista é o especialista no reconhecimento de tipos.

5. Tipologia:

Do *que é* ao *quem*:

Nietzsche propõe substituir a tradicional pergunta da metafísica “o que é” pela questão do "quem". Ele troca a busca da essência pela analise da perspectiva que produz a representação. Sua intenção não é uma valorização da vontade do indivíduo que faz a ação, mas de deslocar a questão tradicional para a perspectiva dos valores. Quando se pergunta o que é, pergunta-se sobre a essência, sobre o ser. Acredita-se na essência. O que é Capitu? Capitu é adúltera? Essa pergunta pressupõe uma essência de Capitu. Pressupõe uma possibilidade de determiná-la ontologicamente. O valor dessa pergunta é a expressão de força de quem pergunta. O que é uma mulher? É a expressão ontologizante da perspectiva androcêntrica.

"O que é" tem significado para quem pergunta – um significado determinado no tempo e no espaço e um quem determinado no tempo e no espaço. Descobrir o significado de quem determina o objeto é saber as relações que estão em jogo. É saber quem propõe o enigma para saber se o enigma também é do outro. “Quem é Capitu” é um enigma de Casmurro. A leitura pode propor como enigma: “quem é Casmurro”.

“Quem” é uma pergunta quanto à perspectiva. É ainda uma expressão da vontade de potência. É a expressão de uma relação de forças, de uma diferença de forças. Esse quem possui uma relação de forças com "o quê" ele quer representar. O próprio querer, a vontade de um "quem", formaria por si só um julgamento, uma forma de avaliar.

Esse quem não está livre para dizer o que deseja, nem para desejar livremente. O quem está sempre em relação a um outro. O seu querer representar depende de um domínio

de um conjunto de forças em relação. A partir dessa relação, o quem pode afirmar ou negar seu objeto, e assim se organizar diante do mundo.

Quem é escravo / quem é senhor:

Para discutir a relação desse "o que é" com o “quem”, Nietzsche elabora duas formas de moral para o mundo: a moral dos escravos e a moral dos senhores. Mas o estudo desses tipos de moral respeita ao que Nietzsche chama de "semiótica dos afetos" (*Além do Bem e do Mal*, p. 87). O que significa o estudo dos signos numa relação de poder temporal, que pode ser afetado, numa disputa pela interpretação do mundo, um mundo que siga a perspectiva de um quem, de uma vontade de potência.

Existem duas fórmulas de moral, em Nietzsche. Resumem-se em duas frases: "Eu sou bom, logo você é mal" ou "Você é mal, logo sou bom". O conceito de bom depende de uma axiologia, de uma semiologia, que é formada pela perspectiva de um quem, de seu juízo, de uma vontade de poder. Casmurro parece se adequar à segunda. Ele diria: Capitu é má, logo sou bom. Ele não tem certeza do valor de seus atos. Caso contrário, não pediria ao leitor seu apoio. Mas somente por uma axiologia, por uma semiótica, é possível achar um sentido e um valor para a palavra "bom".

A produção do *quem* depende de onde ele se encontra na relação senhor e escravo – interligada a uma crítica e história da religião, por Nietzsche. Não podemos esquecer que Bentinho era seminarista. Considerando o método genealógico, como estudo da legitimidade de um privilégio, de um direito, como estudo da origem de um *direito de dizer* o que é bom, Nietzsche busca compreender o direito de determinar o valor das coisas diante dos problemas morais do bem e do mal. Ele nos serve para perguntar com que direito Casmurro se permite falar de bem e de mal quanto ao comportamento de sua esposa. Esse

método busca compreender a origem dos nossos preconceitos morais, como a da condenação do possível amor extraconjugal de Capitu.

O duelo do senhor e escravo de Nietzsche têm relação com a compreensão da religião e moral. Cada um possui sua moral. Existe a moral do senhor e a moral do escravo. A moral cristã, como a de Bentinho (o personagem, não o papa), é uma moral dos escravos. É a moral da piedade, compaixão e humildade. É a moral do recalque.

O senhor não se determina por comparação ao escravo. Ele é a representação da vontade de potência afirmativa. Para o senhor, não existe a separação entre o ato e ele mesmo. O senhor não é quem comanda. O senhor tem a capacidade de afirmar. É senhor de si, confiante em si. O senhor é exteriorização. Ele é superficialidade. Nada nele é recalcado. Nada fica para depois, pois a sua força se manifesta plenamente. Ele é um animal bárbaro sem qualquer hospitalidade a qualquer estrangeiro. É o animal não domesticado. Ele é bruto.

O próprio conceito de escravo é derivado. Ele recusa a crueldade do senhor. Sendo secundário, a recusa da crueldade do senhor é, para o escravo, o princípio do conceito de bom. A idéia de bom é secundária diante do mal que é o senhor. O escravo organiza sua valorização do mundo a partir dessa noção secundária do que é bom. Nietzsche diz que essa estruturação secundária é uma falsificação de valores. O escravo é um falso moedeiro. Transforma seu temor da crueldade do senhor no conceito de bondade. Transforma impotência de vingança em perdão.

Ele teme o senhor. O escravo conhece o temor. A fraqueza do escravo impede a total exteriorização. Ele é obrigado a recalcar. Depende do outro para representar a si mesmo. Ele precisa do mestre para produzir reação. O escravo não suporta a vida singular. Ele é um animal social, gregário. Seu *pathos* é da proximidade, do gregário, enquanto o

pathos do mestre é da distância. O escravo quer o próximo enquanto o senhor quer a distância.

O escravo precisa das representações sociais, das representações do outro, do grupo. Sua impotência de ser forte o suficiente para produzir suas próprias representações lhe obriga a vida social. Ele cria a vida social. Ele precisa do público, do publicar. Não suporta sua própria solidão. O escravo e sua moral do ressentimento propiciam o homem civilizado. O escravo é um animal de rebanho, domesticado. É um animal que pertence à casa. O seu recalque lhe permite a vida interior. O recalque de Casmurro lhe garante a valorização da vida interior. O seu sofrimento diante da vida gregária lhe permite se representar como profundo.

Por ser fraco, o escravo precisa desenvolver a inteligência e a artimanha. A inteligência é fruto do temor que tem do senhor. Sua inteligência é uma falsificação de valores para enganar o senhor. Uma sociedade que não tem mais o que temer é uma sociedade em decadência. Uma sociedade toda baseada em falsos valores perde a noção da troca. A relação entre senhor e escravo não deve se extinguir na vida social.

O senhor/escravo e o verbo Ser:

O senhor é o quem que começa por dizer "eu sou bom". Ele se autoriza a se autodenominar bom. Não busca confirmação de sua perspectiva a nenhum outro, de nenhuma exterioridade. Aquele que não concorda com essa afirmação é o mau. O senhor não se preocupa com a representação que o outro faz de si. Ele é.

Ele não está comparando, segundo Nietzsche. A frase começa por uma afirmação. É uma vontade de poder afirmativo, independente da confirmação do outro. Não precisa de

uma segunda afirmação do outro. Essa primeira afirmação se basta sozinha. Seu julgamento basta a si mesmo, independente de um outro julgamento, de uma outra perspectiva.

Deleuze sublinha a afirmação etimológica de Nietzsche sobre a relação do verbo ser com a ação de ser real. O verbo ser e a ação serão característica para a moral dos nobres, dos mestres. "É" é agir. Quem age é quem é. "Quem é" pode criar valores. O senhor é quem é. Nietzsche caracteriza ontologicamente o senhor. O verbo ser pode ligar valores, predicados, a algum sujeito. O nobre é uma potência que transborda, que é em excesso.

A afirmação dos mestres não busca seu antípoda para se afirmar. Diante do outro, ele continua a se afirmar com prazerosa *agressividade*. A agressividade, segundo a interpretação de Deleuze, é uma qualidade. É a expressão da afirmação do mestre diante da negação da moral do escravo, incapaz de ser agressivo. É a expressão de uma força afirmativa diante de uma outra força.

5.1 O ressentimento:

A parábola da ovelha e da ave de rapina

A moral do ressentimento é explicada por Nietzsche pelo exemplo da relação da ovelha com a ave de rapina. A ave de rapina, que etimologicamente significa aquela que rouba, ataca as ovelhas. Isso não é bom para as ovelhas. As ovelhas são mais fracas do que as aves de rapina. Elas querem se defender das aves de rapina. As ovelhas são incapazes de uma ação. Elas se tornam ressentidas.

Elas produzem um discurso ressentido no qual se representam como vítimas. As ovelhas se representam em *sacrifício* pelo que chamam de Bem, de correto, de direito. No sentido etimológico do termo, segundo Houaiss, vítima é o “animal que está para ser

imolado”. Elas julgam as aves de rapina como más, criminosas, por agirem contra elas. Elas tentam estruturar uma relação universal entre bem e mal, correto e incorreto, uma lei, apoiada sobre a própria incapacidade. As ovelhas tentam confirmar por representação sua situação de vítima diante das aves culpadas pela sua ação. Argumentam que cada ser tem uma *essência*.

Elas precisam da noção de essência para sua lógica. Sua lógica vitima, culpabiliza, responsabiliza. Introduzida a noção de essência, ser ovelha ou ave de rapina é compreendida como uma escolha livre, uma escolha responsável. Apaga-se a diferença. Nessa lógica, escolher ser ave de rapina é ser, em essência, mal (que rouba). Será preciso ser o menos possível ave de rapina (outro) para ser bom.

As ovelhas estão, pelo próprio discurso, legitimadas a impor a sua lei à ave de rapina. Elas estão autorizadas a condenar, com pena legitimada, o mais forte, o diferente. Essa lógica da ovelha é a utilizada por Casmurro. Sua preocupação com uma vaga noção de essência de Capitu serve para condená-la. Ele se vitimiza e projeta uma culpa para Capitu.

> En ce lieu de jalousie, en ce lieu partagé de vengeance et de ressentiment, en ce corps passionné par sa propre « division », avant toute autre mémoire, l'écriture se destine comme d'elle même à l'anamnèse.
> Derrida, *Monolinguisme de l’autre*

Giovanni Reale compreende que « para Nietzsche, o ressentimento está na base da moral dos escravos, isto é, dos fracos e mal-sucedidos impotentes que traduzem – travestem – em ‘ideais morais’seu ódio contra tudo aquilo que é alegria, beleza, força, saúde, contra aquilo que não são ou que não têm” (Reale: p.11 –vol.6). A sexualidade de Capitu, a beleza

de Capitu, enfim, a força de Capitu é condenada por essa lógica da moral dos escravos, lógica da impotência de Casmurro.

A impotência do narrador se acomoda à lógica do tenor de *Dom Casmurro*. A impotência do canto tornou o tenor metafísico. "Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados". Ao invés de exteriorizar seu canto, o tenor "às vezes, cantarolava, sem abrir a boca, algum trecho ainda mais idoso que ele ou tanto - vozes assim abafadas são sempre possíveis". O seu canto era de boca fechada, impossível de sair. O tenor criou a metafísica, mas criou também a possibilidade das vozes abafadas. As vozes que de tão abafadas pela sociedade se tornam escritas. Sobre tudo o que não se pode falar, ou cantar, deve-se escrever, parafraseando Derrida.

As forças reativas dão limite à potência das forças ativas. Elas dão a lei. Como vontade de potência, elas são negativas. O tipo ativo pode reagir ao que o afeta. Um tipo de homem tem inibida essa capacidade de re-agir. Sua reação não é uma ação. Ela se transforma em um sentimento. As forças reativas prevalecem porque se distanciam da ação. Seguem em direção a uma ficção - como a ficção produzida pelo tenor do mundo como ópera. Esse processo do ressentimento é um processo de substituição de uma ação por um sentimento.

O homem do ressentimento constitui, pelo imaginário e simbólico, a moral do escravo. O ressentimento não pode ser desligado da noção de inveja ou *ciúmes* diante do outro que pode praticar uma ação. Ele é retratado na figura do narrador do livro *Dom Casmurro* – personagem clássico do ciúme na literatura brasileira.

Mas também o cantor de ópera tem ciúmes dos que estão na ativa. Ele não admite que não pode cantar mais: "Já não tinha voz, mas teimava em dizer que a tinha. 'O desuso é que me faz mal', acrescentava". Sua lógica do desuso era reflexo de sua impotência. A lógica de Casmurro também é fruto de sua impotência.

Fraco, impotente, o tenor buscava consolo justamente em quem o desprezava: os empresários de ópera. O tenor não compreendia seu *destinatário*. A cada empresário de companhia européia, reclamava a injustiça feita por um empresário anterior na expectativa que esse lhe restituísse a dívida do outro. Eis o conceito de justiça do ressentido. É uma noção de justiça dos fracos, acreditando na universalidade e impessoalidade das leis, na busca de uma restituição da ordem sem *polemos*.

> Sempre que uma companhia nova chegava da Europa, ia ao empresário e expunha-lhe todas as injustiças da terra e do céu; o empresário cometia mais uma, e ele saía a bradar contra a iniquidade.
> (Dom Casmurro: p. 939)

O grito de justiça do tenor era uma forma de vingança – impotente quanto a uma real ação - contra os empresários. O tenor tenta transformar sua fraqueza em virtude. Sua impotência se torna injustiça. Casmurro age como o tenor, do qual, segundo ele próprio, aceitou a teoria.

Se considerarmos um aspecto tópico e mnemônico do ressentimento, perceberemos que um sistema não pode guardar todo traço de excitação que recebe e sempre ser capaz de receber inteiramente um novo. O sistema não é capaz de receber infinitamente. É preciso uma parte do sistema para guardar o que pode e uma outra que possa receber o novo.

Deleuze considera que Nietzsche separa o consciente e o inconsciente dessa forma. O inconsciente seria marcado pelo traço mnemônico. O consciente seria pela recepção de novos traços. O inconsciente explodiria se não houvesse forças ativas que favorecessem uma renovação, uma fluidez, através do esquecimento.

O esquecimento possui um valor afirmativo. Se um homem não é capaz de esquecer, ele, pouco a pouco, vai se paralisar com o peso de suas memórias. Suas forças vão se separar do que ele pode. Ele vai ter tanto sentimento para rememorar que não será capaz de reagir aos novos estímulos da vida. Uma escrita ativa escreve também para esquecer.

O homem do ressentimento é aquele que possui uma "prodigiosa memória", como Casmurro. Não é uma memória perfeita, completa, senão seria a presença. O ressentido revive suas memórias como fantasmas sempre recorrentes. O caráter do senhor seria sua “faculdade de esquecer” para sempre receber novos estímulos. O ressentido não consegue receber novos estímulos e vive do amor do passado, arrependimento, do rancor.

O homem do ressentimento não quer deixar *passar* o que lhe vem. Ele não quer permitir o devir. Ele quer prender seu objeto pela memória. Ele quer ter domínio pleno sobre esse objeto, de forma ontológica. Casmurro quer o domínio pleno sobre a vida de Capitu, sobre a própria vida, sobre *o que passa*. Quer saber o que se passa com a esposa a todos os instantes. Dois momentos fora de sua presença são o bastante para que seu sistema de vigilância transforme a ausência na pior coisa dentro de seu parâmetro. Como tudo que existe, Capitu não pode escapar ao movimento do devir no tempo e no espaço. Casmurro, como homem do ressentimento, sente sua incapacidade, sua impotência diante disso.

Reage com um desejo de vingança por uma narrativa que quer anular o movimento dos personagens. Sua narração busca recuperar o momento antes do devir, na casa de

Matacavalos. Não conseguindo, ele deseja transformar seu objeto como responsável, culpado, pelo devir. O objeto em devir é representado por ele como hostil, agressivo, condenado. A casa, como exemplo desse objeto, que mandou construir reproduzindo a de sua infância não lhe foi hospitaleira, segundo sua narrativa. Sua narrativa se vinga da hostilidade imaginada da casa. Essa vingança, em forma de interpretação, permanece para a posteridade. O ressentimento representa a vitória dos fracos como fracos, dos escravos como escravos.

Tudo fere o ressentido porque ele é incapaz de esquecer. Tudo vem para aumentar o peso de sua memória – para dar gravidade, profundidade a si. Todo objeto que era para ser leve, nele tende a se cristalizar, a se enrijecer. Ele se faz vítima de seu próprio objeto. Por isso, ele sente a necessidade de se vingar. Segundo Nietzsche, no segundo capítulo de *Ecce Homo*, o ressentido é um tipo anal. A memória seria um processo digestivo que pararia no ânus.

Da primeira dissertação de *Genealogia da Moral*, Deleuze retiras as seguintes informações que lhe permitem caracterizar o ressentido:

1º, Aquele que possui, de início, uma *incapacidade de admirar*, de respeitar, de amar. O ódio e a vingança são associados com a memória. Apresenta um *excesso de modéstia* diante do objeto como primeira estratégia de vingança. Na sua incapacidade de se achar digno do belo e do bom, está dissimulado um ódio pelo belo;

2º, O ressentido é aquele passivo. O homem ressentido considera como bom o *estado de repouso*, de paz e de relaxamento. O estado de repouso é o estado sem devir e sem *polemos*. O homem ressentido vive o que está estabelecido. Teme as mudanças. Sua forma de pensar é organizada em relação ao sistema econômico, social e teológico que lhe justificam.

> L'homme du ressentiment est l'homme du bénéfice et du profit. Bien plus, le ressentiment n'a pu s'imposer dans le monde qu'en faisant triompher le bénéfice, en faisant du profit non seulement un désir et une pensée, mais un système économique, social, théologique, un système complet, un divin mécanisme.", (DELEUZE p135)

3º O homem do ressentimento distribui imputações em falso, distribui responsabilidades e acusações perpétuas. É o homem da idéia de pecado, da punição. Esse seu discurso de acusação substituiria a agressividade de fato da qual não é capaz. Além de acusar, o homem do ressentimento quer que o acusado se sinta de fato culpado. Ele quer a confissão do outro como Casmurro quer a confissão de Capitu. Desejar a confissão do outro, em todos os níveis de significado dessa expressão, é um sintoma de ressentimento.

Se o outro admite ser responsável**,** ele admite, infiltrado nessa noção de responsabilidade, o discurso do ressentido. Admite dessa forma a perspectiva do ressentido. Se Capitu confessa o adultério, ela ratificaria a perspectiva de mundo de Casmurro. Ele sofre mais por ela não lhe autorizar sua perspectiva do que pelo amor traído. A confissão de culpa de Capitu manteria a estrutura de direito do texto. Justificaria sua vingança como direito impessoal. O outro lhe restitui o poder de julgar sem que ele necessite da força de julgamento. Como a representação de Foucault do juiz na sociedade jurídica, o ressentido julga simulando ser a sociedade quem julga, esperando do réu o desejo de ser punido.

O homem ressentido tem necessidade de que o outro seja o mal, para que ele seja o bom. Só assim tem certeza da sua legislação do mundo. Ao fim de sua vida e ao início de sua escrita, Casmurro precisa da possibilidade do adultério de Capitu para se considerar o marido perfeito – metonímia do homem perfeito em meio ao regime escravocrata. Precisa que o adultério seja considerado como mal para que se represente como bom.

Sua vida, com essa interpretação, será justificada. Sua *perspectiva* de mundo será aceita. Para que tenha certeza de que é bom, precisa que o outro seja mal, seja traidor, adúltero. Ele terá assim a confirmação de sua perspectiva (como todo narrador quer). O ressentido é um bom narrador, um bom orador porque implora ao outro leitor a confirmação de sua visão de mundo.

"A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores" (Nietzsche, GM : p.28). A rebelião escrava começa quando se perde a possibilidade de agir, de ser mesmo agressivo, como é natural da ação (*Ecce homo*, I, 7), e passa-se a elaborar vinganças imaginárias como a estrutura de direito do romance de Casmurro.

O exterior (o fora, o outro) passa a ser negado, condenado. A moral de escravos, segundo Nietzsche, precisa de um mundo como oposto e exterior. Ele inventa o seu interior, sua “alma interior” (termo comum nos textos de Machado e utilizado por Alfredo Bosi), por oposição. A alma interior, a interioridade, é uma invenção. Casmurro inventa uma vida interior. A alma interior é uma invenção de um pensamento ressentido, de uma moral cristã, diria Nietzsche.

O ressentido precisa se diferenciar do resto do mundo pela negação do outro. Produz uma noção de pureza, de assepsia, de sagrado - não tocado pelo outro. Projeta-se na idéia desse interior, dessa “alma interior”. Transforma "seu objeto em monstro e caricatura" (idem, 29) por oposição, para confirmar-se como bom. A sua diferença é monstruosa e pura. Na *Genealogia da Moral*, a construção religiosa do conceito de puro é um dos primeiros alvos.

5.1.1 - O terceiro divino:

Na relação com o outro, a moral do escravo possui várias estratégias de se vingar. Uma delas é utilizar um "terceiro divino" que tem o poder de descobrir as "verdadeiras intenções" – admitidas ou não. Por saber as verdadeiras intenções, tem melhores condições de julgar. Esse terceiro legitima o discurso ressentido do narrador quando o outro não *confessa*: “Deus sabe a verdade” ou “todos estão vendo”. Os conceitos de divindade, verdade, dominação, escravidão e intencionalidade formam uma rede de associação para se refletir nesse momento.

Esse terceiro divino pode saber onde houve o desejo de violência, onde o homem quis ser mau. Ele *pode* julgar. É ele quem julga, não o próprio escravo. Esse raciocínio exime o escravo de ser quem julga. Esse julgamento se pretende imparcial, impessoal, sem corpo e sem perspectiva. Segundo a moral dos escravos, o terceiro divino pode se vingar do caso de injustiça, sabendo a verdade por trás de uma possível dissimulação. A função de Deus, para Nietzsche, no discurso do ressentido é o de um operador de uma vingança secreta.

Ao mesmo tempo em que permite o ódio contra a vida, quando é o avalista de uma outra vida futura. A esperança, de acordo com Nietzsche, ainda será um castigo, como no caso de Pandora. Toda aparente afirmação da religião é uma estratégia para realização de uma vingança que deve ser **dissimulada** para ser realizada. “Como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar” (*Dom Casmurro*), a esperança ainda age dentro do discurso. A esperança, a fé, a crença em algo melhor ou na recuperação ou reconhecimento da verdade plena, preserva um sistema de sofrimento e castigos.

5.1.2 - Moral do escravo:

Essa é a lógica da moral do escravo: tentar fazer, por uma *ficção*, com que a força do outro não se expresse. Essa lógica estrutura uma forma arquitetônica, organizada em lei e condenações, na qual a diferença é culpada. Fazer com que ela se sinta culpada pelo que ela é, culpada de agir.

Essa lógica procura separar o ser do devir, dando privilégio ao primeiro. A moral dos escravos deseja que o forte queira ser fraco. Deseja que ele desista da ação. Pretende que ele queira ser outra coisa, que não seja ele mesmo. A ave de rapina deveria querer ser ovelha, representada, pelo discurso, como superior.

Dirá que é preciso mais força para se controlar do que para agir como se todos tivessem a mesma capacidade para agir de forma indiferenciada. A moral dos escravos não é capaz de diferenciar. O todo é pensado como a unidade em torno de si. Ele é limitado na relação do *ser-com* outro.

A moral dos escravos, escreve Nietzsche, associa a força a uma relação de causalidade. A força possui uma causa distinta e separada de quem a produz. Uma causa fora do mundo, abstrata, fora das relações de forças, faz movimentar seu objeto, que promove o devir. Separando Capitu das relações de forças em que se encontra, das forças sociais, psicológicas, ela se torna abstrata e solitária responsável por seus atos.

Para Nietzsche, essa relação causal é apenas uma produção ficcional da memória. A relação causal é um problema de cópula, de ligação, entre dois predicados (A é A). Como escreve Derrida nas *Margens da filosofia*, a cópula é a marca gramatical da identidade que está presente mesmo quando não é vista (s*uplemento de cópula*). É a copula a base do juízo.

Para desconstruir o texto de Casmurro, devemos lembrar que se trata de um romance em torno da cópula, da ligação.

Ligar duas pontas, como deseja Casmurro, é o mesmo que raciocinar, tomar consciência e sair do labirinto que é a vida. A lógica causal liga dois acontecimentos diferentes em função de um sentido único, desejado pelo ressentido, como a união da imagem de uma lágrima a uma cena de adultério.

Recalca-se, na lógica causal, a força e a diferença. Ela é substituída por uma ficção de causa eficiente. A neutralização da força é possível pela separação da força de uma essência, da ação de uma causa, de um sujeito. A força torna-se um problema moral, juízo, de *logos*. Ela deve respeitar as conexões que a lógica causal permite. Ela deve saber quais são as cópulas permitidas.

A força do forte, a fraqueza do fraco, a potência do ser, seu desejo, passam a ser compreendidos como propriedades sob responsabilidade de um sujeito livre para eliminá-las de si. Omite-se que elas são a realidade desse sujeito. As noções de bom e de mau, como qualidades de forças, passam às noções de *bem* e *mal* como elementos moralizadores de uma força substancializada.

As construções retóricas do bem e mal, utilizando o terceiro divino, fazem parte da vingança do ressentido. São o resultado da sua incapacidade de franqueza numa guerra. Mesmo para a vingança, é preciso ter a potência. A ausência de poder para se vingar, Nietzsche diz que possa chamar perdão.

O ressentido se organiza assim por medo do mestre. O mestre é sempre aquele que causa temor com sua afirmação da diferença. Ele é o "homem perigoso" enquanto que o escravo é o "homem domesticado", o animal domesticado. O senhor é o homem do mundo,

da exterioridade plena de si na ação. O escravo é o homem da casa, da civilização domesticada.

O escravo, o homem domesticado, olha com desconfiança a potência de afirmação do mestre. Ele a inveja. Inveja sua coragem de enfrentar o perigo fora da casa. Ele tem ciúmes de suas potências, do que ele pode fazer, da força que ele tem para fazer. O escravo tem medo da singularidade do senhor.

Ele se organiza em bando, em rebanhos, por temor ao singular, ao perigo da singularidade. O escravo é como a ovelha, um animal domesticado, dócil, pronto para a imolação, que precisa viver em rebanhos, preso ao coletivo, pensa Nietzsche. Ele é incapaz da singularidade, da perigosa singularidade, como a de Capitu.

5.1.3 - O judeu: o artista da transformação do ressentimento

O ressentimento possui dois momentos: topológico e tipológico. O momento topológico é quando ele se apropria da força ativa para usá-la como reativa. A consciência é invadida por memórias alterando o valor da ação. O momento tipológico é quando o ressentimento se organiza como forma. A força ativa já foi deslocada. A invasão de memórias na consciência perpetua a acusação e um espírito de vingança.

A passagem de um primeiro momento ao segundo é realizada por um trabalho artístico, na terminologia de Nietzsche, por um estudioso de tipos. O artista do ressentimento é o padre *judeu*. Esse padre judeu organiza a inversão dos valores, que permite às forças reativas parecerem ativas, que impede a ação das forças ativas.

Ele projeta a imagem invertida das relações de forças. Realiza a ficção. Substitui a "ação real" pela inteligência e ódio. Cria uma outra sensibilidade para o mundo,

condenando-o. Produz um mundo mais sensível que os sentidos não são capazes de perceber. Esse mundo é profundo e dissimulado. O sentido religioso entra em contradição com o mundo anterior e com as suas relações de forças.

A ciência do padre judeu será a dialética, que retirará o homem do mundo sensível para um outro. Nietzsche demonstra várias vezes sua desconfiança da dialética. O judeu organizará, através dela, para o escravo uma justificativa para sua vingança. Ele conceberá uma noção de amor plena de veneno. Esse amor será direcionado apenas para os fracos, para a impotência deles. Eles são merecedores desse amor por serem fracos. A representação desse tipo de amor é perigosa aos fortes.

A moral dos escravos percorre um caminho contrário à moral dos guerreiros. Começa pela via negativa. "O outro é mal" (Capitu é má; a mulher é má; o estrangeiro é mau; o diferente é mau.). O escravo começa por essa negação – ela está subentendida - para simular ter uma afirmação como decorrente. Essa afirmação secundária resta em relação à negação, à vontade de negar. Na moral dos escravos, existe sempre o não-A para o A. Existe sempre a antítese para a tese. Esta negação primeira fica, como no discurso de Casmurro, recalcada. O amor suprassume o ódio e transforma. A violência contra o outro precisa ser lido no discurso amoroso do ressentido ou, como fez Roger Bastide, no seu elogio.

> "L'homme du ressentiment a besoin de concevoir un non-moi, puis de s'opposer à ce non-moi pour se poser enfin comme soi. (...) Nous sentons déjà sous quelle forme le syllogisme de l'esclave a eu tant de succès en philosophie: la dialectique."(DELEUZE, NP, p.139)

O judeu dissimula, como Casmurro dissimula, por essa dialética de amor e ódio, sua vingança ao que possui força. Ele ama uma parte do forte, aquela que separará sua força do que ela pode – ama o pecador, não seu pecado; ama Capitu, não seus “erros”. Ele ama no forte aquilo que não lhe deixa ser o que é. Ele ama uma substância que não age, sem ação, no forte. Ama a si mesmo no forte. O padre judeu exerce sua vontade de potência que objetiva o niilismo, vontade de nada, de indiferença. O niilismo é o mundo sem relações de força, sem disputa e sem diferença, sem outro.

5.2 - A má consciência

A má consciência é, para Deschamps, um efeito psicológico produzido por um caráter social de constrangimento, coação. A má consciência corresponde à passagem do bando primitivo a uma organização reativa do Estado, capaz de coagir, por violência física ou moral.

A força ativa, nesse momento, já foi separada do que ela pode. Ela reconhece a existência de algo chamado lei, a força de coerção da lei, seu limite. Contudo, ela não deixa simplesmente de existir. Por outro lado, ela também não pode ser exercida sobre o nada. A inexistência da força é a inexistência do fenômeno. Ela precisa ser recalcada. A força ativa, nessas condições, impedida de exteriorizar-se, volta-se contra si mesma. Ela é pervertida. Ela se "interioriza".

Ela inventa a idéia de interior, de mundo interior, de “alma interior”, ao voltar-se contra si mesma. Esse mundo interior é fruto do recalque da sua força, da sua *agressividade*. É fruto de uma *crueldade* contra si mesmo. A invenção do mundo interior inicia um processo de troca do consciente com o inconsciente.

A agressividade recalcada, produzida contra si, produz uma dor. Essa dor será, dando continuidade a esse movimento, espiritualizada. A má consciência, então, apresenta o interior, espiritualizado, como superior à exterioridade, à alteridade, ao mundo. A interioridade, resultado desse ato cruel contra si, precisa ser legitimada e valorizada. A *exterioridade* fica contida aqui. Condenada como mundana., devir.

A dor é questão fundamental em Nietzsche, segundo Iracema Macedo. Ela nos lembra que, em *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche tentava compreender como os gregos lidavam com a dor e o sofrimento. Eles usaram máscaras, ilusões, visões para suportar o lado cruel da vida. Nietzsche teria entendido que a arte, o jogo, a representação eram formas gregas de tornar possível viver com o sofrimento. Eles teriam transformado a dor em alegria de viver. Tornado o cruel uma festa.

Para Nietzsche, o homem não fugia de sua dor. Esse era o sentido trágico da vida. Recusar a dor faz parte de um julgamento moderno. Mesmo porque a ação de fugir da dor pressupõe um sujeito anterior possuidor dessa vontade. Nietzsche, nesse debate, propõe a dor como fundadora do sujeito. A dor é tensão que provoca a consciência. Negar a dor é negar a si mesmo.

A dor produz o sujeito e, imediatamente, o esquecimento da dor. O recalque, após o traumatismo da dor, busca evitar nova dor. O recalque é uma defesa contra a dor. O traumatismo é o que rompe o campo de representação do homem, do apolíneo, da forma. O traumatismo é uma *força* que ameaça o sujeito que ela fundou. O traumatismo ameaça a estrutura consecutiva da memória, abrindo para o urgente.

A dor, espiritualizada, inicia a construção do sentido de *culpabilidade*. A culpa coloca a dor numa lógica causal por um processo de imaginação. A dor é conseqüência de uma falta, ou de um pecado num segundo nível da *espiritualização*. Como falta, essa dor é

sublimada no mundo como sistema de direito. O homem se funda como ser de direito. Como pecado, ela se constrói no mundo da religião. Casmurro manipula as duas formas enquanto advogado e seminarista.

Essa dor passou a ser entendida como expurgação da culpa de ter forças ativas. Essa dor se torna moralizada pelos escravos, sinal de sua vitória. Passa-se a ter um prazer de causar dor a si mesmo. O masoquismo é um sintoma da má consciência. É o sacrifico prazeroso, expiação em espaço público do sofrimento.

A ficção criada pelo ressentimento age como sedução às forças ativas, acusando, pelo próprio sofrimento, o senhor. Age como convite às forças ativas a entrar dentro da *morada* dos fracos. "Il cache sa haine sous les auspices d'un amour tentateur : Moi qui t'accuse, c'est pour ton bien ; je t'aime, pour que tu me rejoignes" (Deleuze : p.147).

A ficção da má consciência sente prazer pela sua dor. Produz a dor antes que causas externas a produzam. Simula ser senhor de si mesmo e proibir-se a si mesmo daquilo que dissimula a força externa. Apaga a imagem do senhor e da dominação externa. Desconstruir é mostrar esse processo de apagamento dessa relação de força.

5.2.1 - A dor e o padre cristão

A dor (*pathos*) possui tanto um aspecto ativo como reativo. Quando ela está em diálogo com o exterior, quando ela é uma reação ao exterior, ela é ativa, porque é uma ação de uma outra ação. Ela foi *afetada* por esse exterior. A dor também possui um caráter de prazer, sádico. Um prazer da dor, da *crueldade*, voltado para o exterior.

Deleuze exemplifica que a dor, para os gregos, dava prazer aos deuses, ou aos espectadores de tragédia. A dor é justificada. A crueldade é justificada para eles como espetáculo. Quando a dor passa a ser um sentimento ou um argumento retórico; quando a

linguagem faz o outro se colocar no lugar de quem sofre, envolve-o de *piedade*, ela passa a ser reativa. Para escapar da dor, cria-se mais dor.

Será o padre cristão que tipificará a má consciência. Será ele que promoverá a interiorização da força, e, no momento seguinte, da dor. Ele será uma forma de padre médico. Nietzsche pensa um padre médico, que, dizendo tentar curar, vai causar a doença. Ele precisará da doença para existir, para ser médico. Como um artista, formará o tipo da má consciência. Ele mudará a direção do ressentimento.

Ao invés de buscar fora de si o estímulo que provocou a dor, o tipo da má consciência pesquisa a razão em si mesmo. Procurará uma causa para a dor, uma lógica de causalidade para a dor, dentro de sua interioridade. Formará um modelo de personalidade voltado para as coisas interiores. Tentará impor esse modelo de comportamento. Através do "exemplo", desse modelo, tentará se vingar do outro.

5.2.2 - Dar hábitos e a capacidade de prometer

Cultura, para Nietzsche, é o processo de modelação do ser, de ensino e seleção, de uma moralidade dos humores. Os que obedecem a essa moralidade são os formados por forças reativas. Eles obedecem às leis da sociedade, aos limites. Mas em um certo momento eles obedecem à lei porque é uma lei.

É perdida a consciência da razão da lei. Deleuze acredita que uma certa atividade, uma força ativa entra em ação quando se perde a consciência da lei. Em um momento é o Estado, a igreja que dita a lei, em outro existe um indivíduo determinado. Toda lei é entendida como arbitrária**,** exceto a lei de obedecer à lei, que é pré-histórica.

Educar o homem é uma maneira de fazê-lo gerenciar suas forças reativas, é lhe dar hábitos, fazê-lo obedecer a leis. Esse processo se realiza pela construção de modelos. A noção de cultura, segundo Nietzsche, trabalha a memória e o esquecimento na consciência. Ela cria a capacidade de esquecer que permite uma abertura para novos fatos que serão rememorados no futuro. Não é a mesma memória reativa, mas uma memória ativa, voltada para o porvir.

Essa memória ativa da cultura é a capacidade humana de prometer. A faculdade da promessa será entendida como lembrança do porvir, de engajamento no porvir. Assim, a memória reativa guardar traços e a memória ativa guardar a palavra. Formar um homem capaz de manter a palavra, um homem nobre, é o objetivo da cultura, segundo Nietzsche. Esse homem livre, capaz de prometer, é o último objetivo da cultura. Mas não é fácil chegar a esse estágio.

> La culture a toujours employé le moyen suivant : elle a fait de la douleur un moyen d'échange, une monnaie, un équivalent ; précisément l'exact équivalent d'un oubli, d'un dommage causé, d'une promesse non tenue. La culture rapportée à ce moyen s'appelle *justice* ; ce moyen lui-même s'appelle *châtiment*. Dommage causé = douleur subie, voilà l'équation du châtiment qui détermine un rapport de l'homme avec l'homme. Ce rapport entre les hommes est déterminé, d'après l'équation, comme *rapport d'un creáncier et d'un débiteur* : la justice rend l'homme *responsable d'une dette*. (Deleuze: *Nietzsche et la philosophie*, p. 154)

> Esses genealogistas da moral teriam sequer sonhado, por exemplo, que o grande conceito moral de "culpa" teve origem no conceito muito material de "dívida"? (...) De onde retira sua força esta idéia antiqüíssima, profundamente arraigada, agora talvez inerradicável, a idéia da equivalência entre dano e dor? Já revelei: na relação contratual entre *credor* e *devedor*, que é tão velha quanto a existência de "pessoas jurídicas", e que por sua vez remete às formas básicas de compra, venda, comércio, troca e tráfico. (Nietzsche: *Genealogia da Moral*, II, 4 – p.53.)

Por essas duas citações, podemos perceber que o homem que promete, por uma forma ou outra, é resultado de uma cultura. Resultado final de uma cultura entendida em seu todo como relação econômica, onde a dor será vista como uma moeda que rege as relações de memória e esquecimento, de promessa e inadimplência. A cultura compreenderá o homem como credor e devedor, que deve se sentir responsável pelas suas dívidas numa sociedade organizada pelo sentido econômico da troca. A organização dessas trocas, como Deleuze assinalou, chama-se justiça. Um homem capaz de prometer é aquele que terá *crédito*, terá futuro. Existirá uma crença nesse homem prometedor, pois se acreditará na palavra dele, na sua promessa, deixando pouco ou nenhum espaço para pensar o seu perjúrio (*parjure*), sua traição.

Sem nenhum caráter transcendental, a justiça é o instrumento de organização econômica da sociedade, de uma organização econômica em relação ao outro. Nesse jogo econômico, Nietzsche se preocupa muito mais com a possibilidade de crédito, de confiança numa negociação virtual do que na própria troca econômica. Não seria a troca que caracteriza o homem, mas a possibilidade de acreditar na responsabilidade de uma dívida.

Nietzsche ressalta que essa noção de justiça não vem de forças reativas. Ela não é um desejo ressentido de se vingar, porque isso não explicaria porque a dor do outro poderia satisfazer ao credor, reparar o sentimento de vingança. A vingança do ressentido é sempre através de uma ficção. O mundo será sempre injusto e a justiça será buscada em um outro mundo. Mas existe na dor causada ao devedor um certo prazer, um sadismo, um retorno às forças ativas. A agressividade, a violência, a força ativa é mais próxima dessa noção de justiça que a envenenada passividade do homem ressentido transportando todas as relações para o depois.

Mas esse homem - resultado de todos os caminhos da cultura, que é capaz de prometer, e também de ser livre, ativo, de pensar seu porvir ao prometer - é também nomeado por Nietzsche, na segunda dissertação de *Genealogia da Moral*, como indivíduo soberano. Soberano porque ultrapassou as fronteiras do senso comum, das forças reativas, e é capaz de se assemelhar somente a si mesmo.

Esse indivíduo soberano possui uma nova consciência, não mais reativa, mas ativa, capaz de responder por si mesma, de prometer a si mesma, de dizer *sim* a si mesma. O indivíduo soberano pode prometer porque promete a mais ninguém senão a si mesmo. O exterior não é mais um tribunal subentendido em seu discurso. Assim sendo, de uma outra forma ele é ir-responsável, livre, leve, finalmente, legislador para ele mesmo. "C'est lui qui parle, il n'a plus à *répondre*." (DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, p. 157).

II Parte:

A escrita estratégica de Dom Casmurro

1. Escrita:

> O vivido do outro só se torna manifesto para mim enquanto está mediatamente indicado por signos que comportem uma face física.
>
> Derrida, *A voz e o fenômeno*, p.47

1.1 Os valores morais e a escrita:

> O que é o logocentrismo derridiano? O logos é o campo da racionalidade onde a consciência e o princípio de identidade imperam.
>
> Claudia de Moraes Rêgo

> Alguns chegam mesmo a ver nos capítulos iniciais das *Memórias póstumas* o que chamam de "estilo oralizante", pois Machado, doente e sem condições de forçar a vista, teria ditado aqueles capítulos para sua mulher Carolina, que os escrevia para ele.
>
> Valentim Facioli, p. 34

A narrativa sobre Machado de Assis, através de seus romances e personagens, nos faz crer ser ele um escritor preocupado com o ato de escrever, sua relação com a oralidade, sobre o valor do signo escrito e sua tarefa de mediar as relações de alteridade. Brás Cubas, do qual "*Dom Casmurro* é irmão gêmeo, posto que com grandes diferenças de feições, se não de índole" (Veríssimo: *Obras Completas*, p. 23), considera que:

> A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseguintemente de luta e de morte. (Brás Cubas, *Obras Completas*: p. 740)

Brás Cubas, ou Machado de Assis, reflete sobre isso enquanto Nietzsche descreve os debates que rondam a Europa em relação à "invenção platônica do puro espírito e do bem em si" (Nietzsche, ABM: p.8). Poderíamos crer, pelo citado acima, que Brás Cubas considera que a invenção platônica seria o objeto de controvérsia e interpretação enquanto a letra dá vida. Ele nos introduz à reflexão moral, estruturada binariamente, sobre a disputa entre letra e espírito, corpo e alma, vida e morte, polêmica e acordo, dúvida e certeza, interpretação e verdade, significante e significado. "A desconstrução do signo pôde se afirmar insistindo nisto que a metafísica pensa como uma certa materialidade ou exterioridade do significante" (Bennington, p. 38). Essa materialidade, seja como letra, corpo, significante, secundariedade, deve ser controlada e submetida pelo *logos*, protegido e expurgado da matéria. O logos deve impor um limite ao que pode a escrita.

Recorremos à análise de Geoffrey Bennington no livro *Derrida* para a compreensão desses valores que nos ajudarão a decodificar *Dom Casmurro*, romance no qual a escrita pressupõe a reconstituição de tempos idos ("Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns", Dom Casmurro, p.), ou seja, a escrita substitui o tempo já não mais presente, age como recuperação, representação ou reapresentação do vivido, do que não está mais presente,

As noções consideradas correntes de escrita, sua percepção no senso comum, considerando sua diferença para a fala, são sintetizadas, nesse texto, de acordo com

algumas características, que podem ser divididas em cinco grandes grupos, organizadas pela compreensão: 1º do ato de escrever; 2º da exposição do pensamento, do espírito, ao risco no ato de escrever; 3º da relação da escrita com o sentido vivo, com a vida; 4º da disputa pelo poder sobre o sentido entre a fala e a escrita, seu processo de alteração de sentido e sua alteridade em relação à voz; 5º e da sua diferença em relação à voz, seu devir, como ptora:

1º Compreende-se que se escreve:

1.1 Quando não se pode falar. A escrita é entendida, de forma negativa, como uma *impotência* da fala. Num momento ou num lugar no qual a fala não tem direito de existir, pode-se escrever. A proibição da fala induz ao uso da escrita. A escrita, desta forma, se relaciona com o poder e com o direito.

1.2 Quando não temos a presença do nosso interlocutor. Na ausência do possível destinatário, precisamos escrever. A escrita possui, por essa razão, uma relação com as noções de *presença* e ausência.

1.3 Quando o espaço impede a fala. A escrita implica a distância. Quando demonstra o poder de percorrer o espaço que separa emissor e destinatário, a escrita se diferenciaria da voz. A escrita suporta a distância ou mesmo o pathos da distância. O escritor pode se comunicar com aquele que não pertence ao seu ambiente, que não lhe é íntimo. Se o destinatário não mora na mesma casa ou no mesmo país, a escrita poderia romper a fronteira espacial. A escrita diz respeito ao grau de proximidade, de intimidade ou pertencimento cultural com o interlocutor.

1.4 Quando uma mensagem chega além do alcance da voz. Por alcançar longas distâncias, a escrita é uma forma de telecomunicação;

2º Em outra perspectiva, escrever é um ato que, diferente da fala, expõe o pensamento:

2.1 Ela expõe o pensamento a um risco. A escrita, mesmo podendo ser considerada derivada ou escrava, reintroduz o perigo, como o da confusão de propósitos, ao pensamento do homem. Ela, nessa lógica, deve ser escravizada porque ameaça.

2.2 Expõe, portanto, o pensamento a uma perda de controle sobre o significado pretendido em um outro significante. Ao escrever, o homem, que fala, é obrigado produzir uma relação com o mundo na qual o controle lhe escapa. A forma de comunicação que deveria ser escrava do logos de algum modo abala essa forma de controle, essa relação de poder.

2.3 Ela também expõe o pensamento ao mau uso. Esse mau uso pode ser entendido como uma forma de *apropriação* do pensamento pelo que foi escrito.

2.3.1 O mau uso pressupõe o bom uso. Isso é o mesmo que dizer que temos um valor moral ou mesmo teológico, como escreveu Derrida (*Gramatologia*: p.5), introduzido na noção de escrita. Existiria o mau e o bom uso. A genealogia da moral da escrita poderia ser entendida como uma forma ou outro nome da desconstrução.

2.3.2 A apropriação, o mau uso, pressupõe a noção de *próprio* nos dois sentidos, presentes na língua de trabalho do teórico francês, explorados pela desconstrução. De um lado, a apropriação pressupõe um valor jurídico de propriedade, de posse legítima da voz sobre o sentido. A apropriação, porque ameaça a propriedade do sentido, é entendida como roubo – uso ilegítimo de termos. A escrita poderia ser entendida como a ave de rapina, de Nietzsche, que rouba, nesse momento, o sentido.

De outro lado, apropriação pode ser um afastamento da pureza de expressão, como afastamento da idéia metafísica de puro e do próprio. Não se poderia dizer o que é de um

objeto sem a pressuposição de sua contaminação. A coisa nunca é vista em si. A apropriação, como ameaça a pureza, é o impuro, híbrido, heterogêneo, heterônomo, mestiço, sem identidade.

2.3.3 A preocupação com a apropriação reflete, portanto, um medo da apropriação, ou seja, medo do roubo, medo da rapina (da *ave de rapina*), em função de uma identidade pura e autônoma de um autor. A escrita, nessa lógica, deve ser dominada pelo perigo que representa, sendo a voz a força que garante a lei e a ordem.

3º. A vida e morte, a luta, a dúvida, a interpretação e incerteza, citadas por Cubas, também podem ser compreendidas como a relação da escrita com a fala porque repete uma relação de um conceito de vida e de morte e da relação senhor e escravo. "Seule la vive parole, dans sa maîtrise et sa magistralité, peut se porter secours, seule elle est expression et non signe servant". (DERRIDA, ED, p. 150):

3.1 De acordo com o senso comum, como ratifica Brás Cubas, a palavra falada, que, no romance machadiano, é chamada de espírito, é viva. A escrita é sem vida. A letra é, para o senso, morta e a palavra viva.

3.2 A fala, ainda seguindo essa "velha fórmula", é *senhora* do sentido. Ela domina o sentido enquanto a escrita é um signo servo, *escravo*.

3.3 A fala tem o poder de socorrer a escrita, considerada desprotegida, longe da voz.

4º A escrita é uma forma de reflexão sobre o outro. A alteridade da escrita, como metáfora de toda alteridade, então, foge ao poder e ao controle da voz:

4.1 Porque, quando se escreve, não se pode controlar o destinatário. O autor não sabe quem vai ler e como vai ler. A proximidade se associa com a possibilidade de coerção do emissor. A voz tem poder de coerção. A distância garante, ao relaxar essa força coercitiva, liberdades. O destinatário do texto escrito não é – e não pode ser - escolhido e selecionado pelo emissor. O leitor se decide, sem pedir permissão ao escritor, ser destinatário do texto. O leitor de *Dom Casmurro* se decide destinatário do livro. A situação pela qual o narrador do livro passa diante do poeta do bonde, quando é obrigado a se manter acordado diante da leitura, representa um momento de coerção da voz.

4.2 Perde-se, com o distanciamento, não somente a dimensão de quem vai receber a mensagem, mas também a previsão do leitor. Perde-se a previsibilidade da reação do leitor. O futuro do texto não pode ser previsto. Ele estará sempre por vir como surpresa.

5º A escrita, apesar de ser acusada de incluir sentidos, é também considerada como perda:

5.1 Quando se escreve, perdem-se elementos para a fala como entonação, sotaque, etc...

5.2 A escrita é uma ptora, um forma de devir degenerativo, em relação à fala. É um processo decadente de transformação.

Essas características selecionadas das noções correntes de escrita, descritas por Bennington, deverão nos auxiliar a ler a condenação da exterioridade, portanto dessa concepção de escrita, no romance de Machado de Assis através da teoria da desconstrução de Jacques Derrida. Os argumentos de condenação da escrita, segundo o teórico francês, pertenceriam a uma longa história de Platão a Lacan. O que significa dizer que perpassam o

momento histórico de Casmurro. De certa forma, representariam uma transformação ou um aspecto do que Nietzsche havia chamado de metafísica da linguagem. Derrida chamará metafísica da escrita fonética ou, como é mais conhecido, logocentrismo, que seria uma estrutura solidária do etnocentrismo, assim como do falocentrismo.

Se, como ele escreve em Gramatologia, "a *história da metafísica* (...) sempre atribuiu ao logos a origem da verdade em geral" (*Gramatologia*: p. 4), é em função do logocentrismo de Casmurro que se deve buscar a "verdade" do romance. E se "a história da verdade da verdade, foi sempre, com a ressalva de uma excursão metafórica de que deveremos dar conta, o rebaixamento da escrita e seu recalcamento fora da fala 'plena' " (Idem: ibidem), a "verdade" de Casmurro deriva de um rebaixamento do signo escrito, da exterioridade e do corpóreo, em função da busca de uma cena ideal. Mas "essa 'verdade' da verdade metafísica não pode mais ser pensada como verdade" (Bennington, p. 38).

Ela se apóia na condenação da exterioridade, de um modo geral, "Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa.", (Dom Casmurro, *Obra Completa*: p. 932) ou de uma exterioridade específica ou da alteridade – seja de Capitu ou qualquer outro personagem do romance: "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" (Dom Casmurro, *Obra Completa*: p. 1035). Casmurro teme e condena o que é exterior, o que é o outro, o que é estranho. Essa condenação, ou temor, da exterioridade tem precedente na chamada história da metafísica.

> Tout corps, em effet, qui reçoit son mouvement de l'exterieur, est inânime ; mais celui qui le reçoit du dedans, de lui-meme, est animé, puisque la nature de l'âme consiste en cela même.
> Platão : Phédre, p. 55

Derrida também critica, na tradição, o que nos textos repete a mesma estrutura platônica na qual a escrita é considerada como um filho bastardo, um filho não legítimo. A voz seria filha legítima de seu autor e a escrita o falso filho. A escrita é ilegítima como Ezequiel. A bastardia da escrita, como a de Ezequiel, precisa ser justificada. A metáfora da escrita (e a escrita como metáfora) seria sempre metáfora de um corpo estranho, a uma exterioridade perigosa, a um centro puro pensante e verdadeiro, o espírito. "A escrita ameaça a pureza da língua" (p. 149). A condenação dessa estranheza da escrita é dissimulada. Ela é uma impureza. Ela age como filho, mas não é um filho legítimo.

Em *Gramatologia*, é demonstrada a associação histórica do conceito de escrita com o de artificialidade. Por oposição à escrita, inventa-se um conceito de natural. Busca-se *fazer crer* numa lei inscrita diretamente no coração como lei natural. A lei natural deveria ser mais legitimada que a lei artificial, além de se apresentar como menos violenta. Essa inscrição natural seria uma espécie de sopro, de voz, espírito ou mesmo inspiração. Seria uma voz como consciência moral, assim como elabora Nietzsche no inicio da *Genealogia da Moral*. Conclui-se que se busca *fazer crer* no sopro, nessa voz, nesse valor moral.

O binarismo metafísico permanece através dessa noção de metafísica da escrita fonética que será desconstruída. É separado, com a voz, o que é considerado natural, verdadeiro, legítimo e empírico, deixando para a escrita, o artificial, dissimulado, o bastardo e mediado. A dissimulação de Capitu e a bastardia de Ezequiel, assim representadas pelo narrador, devem ser rebaixadas como a escrita.

Desta forma, o vivido do outro, de Capitu, Ezequiel ou demais personagens, sem a face física do signo, ou recalcando o significante, perde força de significação. A desconstrução age, intensificando o aspecto físico do signo, seu corpo, a escrita, confundindo e multiplicando esse binarismo, que se infiltra legitimado na linguagem de

Casmurro, interferindo em outros espaços sociais históricos. Ela busca retirar esse recalque do significante.

> Tout cela renvoie, par-delà l'opposition nature/culture, à une opposition survenue entre *physis* et *nomos, physis* et *technè* dont l'ultime fonction est peut-être de *dériver* l'historicité ; et, paradoxalement, de ne reconnaître ses droits à l'histoire, à la production, à l'institution, etc., que sous la forme de l'arbitraire et sur un fond de naturalisme. Mais laissons provisoirement cette question ouverte : peut-être ce geste qui préside en vérité à l'institution de la métaphysique, est-il inscrit aussi dans le concept d'histoire et même dans le concept de temps.
> Derrida : *De la Grammatologie*, p. 50

A diferença entre escrita e fala se conjuga com a construção dos conceitos tradicionais de *physis*, *nomos* e *technè.* A teoria da escrita, do devir da escrita e de sua historicidade, não escapa de uma reflexão sobre o sentido da lei, da instituição e do arbitrário, assim como o do que é recalcado na fundação dessa lei, considerando que "essa estrutura implica a elaboração da lei dentro da ilegalidade" (Bennington, p. 172). Se, para Saussure, o signo é imotivado, arbitrário, instituído, convencionado, Derrida nos encaminha para indagar sobre a convenção subentendida na lei do signo e seus pressupostos ontológicos, apoiados pela noção de voz. A voz seria mais capaz de garantir a identidade do signo, pela proximidade do significante do significado, recalcando o significante e o devir dessa identidade.

A escrita *deveria ser* igual a si, expurgada de qualquer suplementariedade que lhe seja própria ou imprópria. Na escrita, o significante se afastaria do significado, colocando em risco a identidade do signo e a identidade de qualquer signo. Poderíamos reconhecer uma identidade dos signos de Capitu. A escrita pode enganar o leitor pela capacidade do

significante dissimular seu afastamento, como se a exterioridade da escrita fosse o equivalente a um corpo inanimado, a um cadáver, na perspectiva platônica. A escrita, no caso de Casmurro, pode dissimular mais do que Capitu. O desejo de uma identificação fixa da escrita diz respeito à representação do que permanece e se transforma no tempo e na história e o controle desse movimento, desse devir, entendido como dissimulador.

Derrida localiza "o *conceito da escrita* num mundo onde a fonetização da escrita deve, ao produzir-se, dissimular sua própria história" (Gramatologia, p.4). A lógica da identidade da voz próxima a alma recusaria o devir e a suplementariedade da escrita mesmo quando escreve, fazendo o leitor crer, como acontece em *Dom Casmurro*, numa imediaticidade da escrita. A própria, em seu ato, já determina uma relação com a história e com a produção de sentido na história que se tenta recalcar com, entre outras, representação das literaturas canônicas, na busca de representações estabelecidas e eternas. "Daí a narrativa brotar dessa imensa crise, engendrar-se como uma imensa crise do narrar e do modo de produzir sentido (...), numa espécie de esvaziamento da vida, que é a sua falta de sentido histórico ou metafísico" (Facioli: p.33)

O ato de escrever, como o de falar, é condicionado num determinado tempo e espaço. Mas, ao se lançar para o porvir, participando do tempo e de seu devir, a escrita rompe com o condicional, com determinadas representações históricas e com o seu autor que, em relação a ela, fica no passado. A escrita de Casmurro, apesar da encenação de imediatez, rompe com ele. A escrita de Casmurro supera sua presença. Daí, a necessidade do conceito de traço para explicá-la. O sentido, que se pressupõe presente no texto, também devém. Mesmo Capitu, presente no texto, devém a cada nova leitura. Os significantes recalcados pela voz de Casmurro retornam interferindo nas novas leituras. Determinação e transgressão são conjugadas no momento histórico do qual a escrita participa.

> Fica claro aqui que o propósito da desconstrução não é a destruição, e sim *a inclusão de mecanismos que regem*, não o ego com sua compulsão à lógica, mas *o inconsciente, no campo do pensamento*. É o que, em outros momentos, Derrida intitula pensamento do traço. (Rego, p. 145)

A invenção da escrita coincide com a invenção da história, sendo que o próprio conceito de história, de acordo com Derrida, pertence à época fonocêntrica do *se-ouvir-falar*, que constrói o próprio conceito de mundo, de mundano e não mundano, de interno e externo, de tradição, manutenção e revolução. Ela separa o homem de sua pré-história, de seu momento sem história.

O conceito de escrita reage, como explica, à separação do estado de natureza e do estado de cultura, à separação do homem e do selvagem. A teoria do signo de Derrida se confronta, então, com o estruturalismo tanto com a linguística, de Saussure, e quanto com a antropologia, de Lévi-Strauss.

> Pour suivre ce mouvement dans le texte de Lévi-Strauss, choisissons, comme un fil conducteur parmi d'autres, l'opposition nature/culture. Malgré tous ses rajeunissements et ses fards, cette opposition est congénitale à la philosophie. Elle est même plus vieille que Platon. Elle a au moins l'âge de la sophistique. Depuis l'opposition *physis / nomos, physis / techné,* elle est relayée" jusqu'à nous par toute une chaîne historique opposant la « nature » à la loi, à l'institution, à l'art, à la technique, mais aussi à la liberté, à l'arbitraire, à l'histoire, à la société, à l'esprit, etc.

A pretensa inscrição “natural”, como sopro, seria expressão de uma pneumatologia em oposição a um devir histórico da escrita, considerada corpo inanimado. O sopro e o pneuma fariam oposição ao grama e ao grafema. “A duplicidade significante-significado repousa sobre a dicotomia sensível-inteligível e ainda sobre a idéia de uma inteligibilidade

pura, a razão" (Rego: p. 147). Se o sopro, a voz, é a consciência, enfatizado o sentido moral, da alma, pensar a escrita, enquanto *sensível*, é pensar todos os valores morais que, por um binarismo, infiltram na sociedade, separando tudo em dois - até a escrita.:

> Il y a donc une bonne et une mauvaise écriture : la bonne et naturelle, l'inscription divine dans le coeur et l'âme ; la perverse et l'artificieuse, la technique, exilée dans l'extériorité du corps. Modification tout intérieure du schéma platonicien : écriture de l'âme et écriture du corps, écriture du dedans et écriture du dehors, écriture de la conscience et écriture des passions, comme il y a une voix de l'âme et une voix du corps : « La conscience est la voix de l'âme, les passions sont la voix du corps » *(Profession de foi).* La « voix de la nature », la « sainte voix de la nature » se confondant avec l'inscription et la prescription divines, il faut sans cesse retourner vers elle, s'entretenir en elle, dialoguer entre ses signes, se parler et se répondre entre ses pages.
> (DERRIDA, *De la Grammatologie*, p. 30)

Existem duas escritas, como existem dois cavalos, o bom e o mau, sob o controle do cocheiro (*noûs*), de acordo com o exemplo platônico da estrutura da alma. Essas escritas são analisadas através da perspectiva da tradição que pressupõe a ordem e obediência. As duas estão sob controle do logos: uma é boa e sabe obedecer e se referenciar à voz; a outra é desobediente, perigosa, selvagem e violenta.

A obediência é, pelo platonismo, o ato natural dessa escrita, que deve respeitar o sentido dado pelo autor, próximo do logos. A lei que a controla está legitimada pelo cosmo. Nela, não haveria violência fundadora na exigência de se fazer obedecer. A recusa da escrita em seguir sua ordem, contudo, é entendida como violenta. A lei do coração é uma ordem de Deus, ordem ética, como uma voz. É uma vocação mais forte que a vocação:

> A vocação é muito, mas o poder de Deus é soberano. Um homem pode não ter gosto à igreja e até persegui-la, e um dia a voz de Deus lhe fala, e ele sai apóstolo; veja S. Paulo.
> *(Dom Casmurro*: p. 974)

Mas, como percebemos no romance, a escrita contradisse a vocação, o cadáver invade o mundo dos vivos, pois "depois de, praticamente, todos os personagens estarem mortos, Dom Casmurro pretende narrar a memória do vivido – desmemória da morte. Esse processo, também, está presente no ato da escrita, da criação" (Monteiro: p.78). A escrita desobedeceu a essa voz de comando, através de artimanhas e jogos de sedução. A escrita de Casmurro usou dos mesmos meios que critica para alcançar seu objetivo. Dessa forma, ela não se diferencia de seu objeto de condenação.

> A terra lhes seja leve! Vamos à "História dos Subúrbios.
> Dom Casmurro

A crítica da escrita ocorre, por contradição, dentro da escrita. Derrida denomina essa ação de contradição performativa. A pretensa dependência da escrita em relação à voz se evidencia como da voz em relação a escrita. A voz, no raciocínio da contradição performativa, é o *telos* da escrita. A escrita deve retornar-se a ela. Representa o ponto de referência, *regulador* da escrita.

> "O fim da história é a revelação retrospectiva da lei do todo. Essa lei é uma 'verdade' subjacente que liga tudo numa seqüência inevitável que revela um desenho no tapete até então escondido. A imagem da linha tende sempre a implicar a norma de uma estrutura contínua e unificada determinada por um princípio organizador externo." (Miller, 1992: 18.) (apud. Barros: p.115).

A voz deveria permitir o uso da escrita como meio de crítica da escrita. Esse uso está condicionado à perspectiva de redenção na recuperação da fala, da vocação ou apelo. A boa escrita deve se redimir pela fala como Capitu deve se redimir *confessando* em viva voz numa revelação (*parúsia*) final da verdade do romance. "O fato de podermos pensar a verdade como forma de escrita revela a Derrida que *a essência da escrita talvez seja a própria metaforicidade: momento em que a escrita parece revelação, imediatez, mas ao mesmo tempo, se mostra relativa ou transitória*."

É pressuposto, portanto, a admissão de culpa ou dívida diante dessa voz. A culpa do devir da escrita (ou o dever do devir da escrita) precisaria anular-se – a dívida deveria ser paga - ao retornar para a voz, através da revelação final. Ela seria *redimida*. A escrita se apagaria no logos. A voz, enquanto *télos*, pacificaria a inquietação dos traços. Para isso, são introduzidos, em sua noção, um ponto de origem e um ponto de retorno que transforma o devir em um acidente.

Toda transgressão pertencente ao devir da escrita seria absorvido ou reapropriado pela autoridade da voz, o que significa obediência pelos costumes que normatizam o mundo da voz. Mas o romance de Machado de Assis não concede essa *revelação*. Não existe o meio do livro porque o meio é uma construção do periférico. Por isso, como Abel Barros, não podemos seguir a leitura de Santiago, apoiada na idéia de centro deslocado, para fazer o livro revelar algo. A narrativa resiste a sua absolutização pelo saber. O outro resiste à lei do todo.

> L'horizon du savoir absolu, c'est l'effacement de l'écriture dans le logos, la resumption de la trace dans la parousie, la réappropriation de la différence, l'accomplissement de ce que nous avons appelé ailleurs la *métaphysique du propre.*
> Derrida : *De la Grammatologie*, p. 384.

A transgressão da escrita seria pacificada e retornaria à lei, que regula, limitando, o sentido, na busca de sua unidade e identidade. O devir é apresentado como polêmico, impróprio, contra o sentido pacificado, sob o controle da voz. A voz teria, dessa forma, o poder de julgar e perdoar a transgressão da escrita. A voz da consciência, da percepção do real, da moral tradicional, do costumeiro, do habitual e familiar, da alma, senhor, masculino, ativo teriam, pelo sucesso de sua força reativa, o poder de julgar a escrita e, por associação, a inconsciência, o estranho e estrangeiro, o corpo, o escravo, feminino, passional e o passivo.

Dessa trama de relações dentro da *metafísica do próprio*, a voz de Casmurro ganha a autoridade e o poder de julgar não somente Capitu, mas também Ezequiel, José Dias, seus escravos, o próprio leitor ("Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista." Dom Casmurro, p. 999) e ainda narrar o mundo. Qualquer inversão no processo de julgamento, mantendo a pureza da identidade ou da diferença, seja através da narrativa de Capitu, Ezequiel ou outro, tem grande chance de ser entendida como uma perspectiva ressentida.

Derrida, em oposição a esse direito casmurriano, produz um abalo nessa lógica através da *escrita*, (e, por associação, do recalque, da nova moral, do estranho e estrangeiro, do corpo, do escravo, do feminino e do passivo) que basta a si mesma. Na teoria da desconstrução, existe uma crítica ao teleológico, portanto da voz (e, por associação, da consciência, da moral, da alma, do senhor, do masculino, do ativo) como *telos*, parúsia, revelação ou reapropriação. A própria pressuposta *oposição binária* escrita/fala perde sentido. Derrida evita uma pureza de pólos opostos, no seu esforço de evitar a metafísica do próprio.

Nenhum conceito, nenhuma palavra, se fecha dentro de um sistema sem *reenvios*. Cada um guarda *traço* do outro. Cada um se coloca em relação ao outro. A noção de traço, segundo Derrida, é fundamental para compreensão da alteridade na escrita. Somente, depois de mostrar o processo de *contaminação* de conceitos, de sua impureza, pode-se chegar à eficácia da noção de traço e de escrita. Por essa perspectiva, não se percebe esse processo cultural de contaminação enquanto se busca a pureza do ser verdadeiro e o exílio do leproso (Manduca). Enquanto se busca a verdadeira Capitu, também se recalca o processo de contaminação da própria narrativa. Esse processo une Bentinho a Manduca e a todos aos outros personagens. Não existe a grande saúde de um e a doença de outro. A grande saúde é também estar doente. Todos, Bentinho, Capitu, Manduca, são contaminados.

Afinal, "o conceito de que a morte é parte da vida, e o mal, do bem, não é peculiar de *Dom Casmurro*. Encontra-se em toda obra de Machado de Assis" (Caldwell, p.155). Sua escrita é híbrida. Não existe, em sua obra, uma separação própria entre a saúde da voz e o mal da escrita. Se a noção tradicional de escrita reclama os conceitos de repetição, ausência, de risco de perda e de morte, a palavra falada não faz diferente. "Não se pode mais ver o mal na substituição, desde o momento em que se sabe que o substituto é substituído por um substituto" (Gramatologia, p. 384). A fala, repetindo características identificadas à escrita, também pode ser transportada à distância, por meios de comunicação de massa como o rádio, televisão ou internet.

1.2 Traços de outra narrativa: o hibridismo das violetas e dos estercos de porcos

"Encontramos aqui uma lógica de exclusão e contaminação compreensível no quadro do que Derrida chamou arquiescrita ou escrita geral, o sistema geral de relações que explica, por exemplo, que Platão, no *Fedro*, proceda à valorização do discurso vivo contra a escrita justamente através de metáforas tomadas à escrita" (Barros: p. 42). Considerando os dados citados, a fala também pode ser uma forma de escrita.

Ela faz parte da arquiescrita, ao lado da escrita no sentido comum do termo. O conceito de arquiescrita, entretanto, como alerta Derrida, não se assemelha ao de linguagem de Saussure. Inserido nesse conceito, existe uma estratégia de inversão de valores. Uma inversão da produção de sentido entre fala e escrita ganha espaço. A fala também teria surgido a partir de uma noção de escrita. Não se trata mais simplesmente da escrita que surge a partir de uma noção de fala. As duas noções não são mais puras porque a arquiescrita é a impossibilidade do nome puro.

A começar pelo problema da presença do falante, o traço não refere a um objeto a ser identificado num tempo e espaço. O traço se refere a algo que não está mais presente.

> Le concept d'arqui-trace (...)est en effet contradictoire et irrecevable dans la logique de l'identité. La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici — dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons — que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine.
> Derrida : *De la Grammatologie*, p.90

O traço tem relação com o que não está mais aqui, com o que não é mais – com o que não tem ontologia, não *é*. Existe como pista de algo que não pode provar. Todo esse

romance de Machado de Assis é um acúmulo de traços porque existe em função de uma cena original que em nenhum momento se constitui como cena de fato. Não há um objeto identificável e não há identidade pura possível, considerando que o próprio narrador se diferencia, no mínimo, entre Bentinho e Casmurro. A própria narrativa contradiz "a lógica da identidade". Não se tem, por outro lado, a cena (do adultério de Capitu) que termine com os traços. Capitu não é mais, a possível cena do adultério já passou. No momento da escrita, ela nem seria um fenômeno do narrador, mas seu *fantasma* – uma sombra do passado. A leitura de *Dom Casmurro* não permite uma resposta fechada, ontológica, porque o narrador persegue algo que lhe escapou e lhe escapa. A narrativa busca prender o que lhe escapa, o que devém. A escrita de Machado de Assis persegue o traço.

O traço não tem caráter ontológico. Sendo assim, não podemos considerar uma ontologia do texto, nem expectar por uma revelação. No máximo, no caso de Capitu, ele possui caráter *hantológico*[20]. O traço não refere a si mesmo. A lógica da identidade não estrutura o traço, pois não se pode dizer o que ele é. Segundo Derrida, ele assinala algo ausente que pode chegar e ao mesmo tempo algo que já esteve presente e se foi. O traço uniria em si as três noções de tempo: presente, passado e futuro. É, nessa lógica, um anúncio e despedida de outro traço, sem o privilégio do presente ou do ontológico, o que significa sem considerar uma identidade pura a si.

A alteridade do traço contém em si o outro, como perda e como aquele que vai chegar. Mas jamais contém o outro como aquele que se domina plenamente num presente pleno. Em *Dom Casmurro*, o outro também é sempre representado pelo narrador como perda, mesmo que a contragosto. Perda da amada, perda de si mesmo como outro, perda de

---

[20] *Hantologie* - Expressão de Derrida, em relação à ontologia, para uma ciência do estudo dos fantasmas, da representação, da assombração (*hanté*).

um mundo, numa narrativa em tom melancólico. O traço, além disso, pode ser a possibilidade do tempo de se auto-afetar, de si diferir, e fazer do destruído algo a construir – de criar *porvir*. O narrador do livro reage a esse porvir, tentando apagar os sinais de diferença que, entretanto, são repetidos a cada leitura.

A defesa da noção de traço é uma tentativa de evitar que se apague a alteridade do tempo num arquivamento monolítico. Ela cria novas formas de ler os medalhões da sala de Casmurro. Evita que se prenda a uma noção de passado preso à idéia de origem tranqüilizadora, de história linear, de uma infância paradisíaca ou de um paraíso perdido. O amor de infância de Casmurro é uma metáfora nostálgica de origem, a ser usada como uma representação idealizante e pacificadora, da qual o afastamento significa perda de pureza. Escreve na perspectiva da perda do objeto, da falta, da melancolia. Casmurro escreve por um luto da origem, luto pelo centro perdido, mais especificamente luto pela casa da infância.

Essa metáfora de origem introduz ao leitor uma idéia de estrutura – anterior - equilibrada. A representação desse equilíbrio recalca a escravidão, a pobreza dos vizinhos, a humilhante vida do agregado dentro desse sistema solidário. A partir da representação do equilíbrio, é produzida a representação do desequilíbrio, da hybris. Essa desmedida será uma traição ao sistema solidário da representação da origem para Casmurro. Esse desequilíbrio pode ser representado, entre tantas outras formas de traição a estrutura original, pelo fim da escravidão. Na perspectiva do narrador, ele centra também na alteração da representação de Capitu.

A noção de traço evita a idealização de uma cena sem polemos como a citada. Evita o instante pacífico do arquivo. No traço, a voz *não* é mais o telos, *nem* a origem. Ele nos serve para abalar o arquivo como poder da anterioridade. Ele ameaça a tranquilidade da

autoridade do arquivo. O mesmo arquivo que determina suas restrições a Massinissa. O traço aponta para o an-arquivo.

A origem do texto de Casmurro pode ser que venha do estrume de porco. Isso não impede que seja uma violeta. Essa metáfora nos permite pensar as relações de contrários e da propriedade. Permite-nos pensar o devir ativo surgindo do devir reativo. A possibilidade de transformação de significação através do afastamento da origem. Permite-nos pensar a transgressão do que deseja conservar. Eis o *pharmakhon* de Machado.

2. Devir da personagem: Capitu

> Originalmente fazia parte do domínio da moralidade toda a educação e os cuidados da saúde, o casamento, as artes da cura, a guerra, a agricultura, a fala e o silêncio, o relacionamento de uns com outros e com os deuses: ela exigia que alguém observasse os preceitos *sem pensar em si* como indivíduo.
> Nietzsche, *Aurora*, p. 18

2.1 O silêncio e a responsabilidade sobre o adultério:

> – Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.
> Dom Casmurro, p. 949

O devir de Capitu pode ser trabalhado por várias formas. Uma delas é a curiosa forma que o "enigma de Capitu" se desenvolve aos olhos dos leitores de cada época. Capitu é compreendida de várias maneiras, mas quase todas tentando saber, de forma ontológica, quem é Capitu. Tentam sempre responder ao que se colocou como enigma a ser decifrado. Capitu seria a verdade do romance – resposta à questão do narrador.

Em *A Escritura e A Diferença*, Derrida explica que a escritura pressupõe uma responsabilidade diante da angústia de escrever com a mão abandonada. Essa angústia não seria um *pathos* determinado. Ela é a responsabilidade sobre a própria angústia que compreende a escrita como momento de múltiplas possibilidades de significação. A noção de responsabilidade pode ser compreendida tanto como *poder responder* quanto

admissão, e legitimação, de uma questão, que surgiria numa voz e retornaria a ela. “o inevitável do terceiro é a lei da questão” (Derrida, *Adeus a Lévinas*: p. 48)

Quando Abel Barros diz que “não deixa de ser irônico que a mais duradoura e eficaz contribuição da professora norte-americana para os estudos machadianos resulte a resposta que deu(...)” (Barros: p. 369), o que nos chama mais a atenção é a permanência da necessidade da resposta. Com possíveis pretensões feministas, a professora legitima, pelo viés da negação, a questão de Casmurro. Ao negar, ela permanece dentro da questão. Não podemos negar, entretanto, que, como Barros assinalou, ela abriu a perspectiva quanto à responsabilidade da resposta ao texto de Casmurro. Caldwell se indagou sobre a razão de Casmurro transmitir a responsabilidade sobre o adultério de Capitu ao leitor. O narrador assume a total responsabilidade.

Na citação acima, existe um complemento do professor Barros: “resposta que deu a um problema que ela própria reputava subsidiário” (ibidem). Ele descreve a questão de Caldwell em principal e subsidiária, entre central e periférica. A primeira seria saber se Capitu é culpada ou inocente. A segunda seria por que razão Machado de Assis teria deixado a resposta para o leitor, ou seja, para fora do texto. Barros destaca essa passagem para construir sua teoria do pé atrás, deixando a Caldwell o mérito de ter considerado a separação do autor empírico, Machado de Assis, para o autor textual, Casmurro, como estratégia de encontrar a *resposta*.

O *poder responder* (a responsabilidade) uma questão, por legitimá-la, transforma o significado pressuposto de irresponsabilidade. Estamos insinuando “a irresponsabilidade do romancista como responsabilidade da não-resposta” (Barros: p.183). A responsabilidade, como reflete Derrida, implica o *indecidível*, o que, ao se tratar

do romance de Machado, destaca a indecibilidade do leitor sobre Capitu. Essa indecibilidade da leitura incita o leitor à responsabilidade.

Concomitantemente, ela ressalta uma ir-responsabilidade diante do *sopro*, da ordem, da voz – no caso, de Casmurro. A questão sobre o adultério de Capitu proposta pelo narrador é, como demonstrado pelo esforço crítico de respondê-la, irresponsável. Afinal, como nos assinala Alfredo Bosi, ele deve "procurar responder à questão crucial do sentido, que está no horizonte de toda interpretação literária" (Bosi: p.10). Contudo, perguntamos, o crítico deve responder por esse sentido? Ele deve ser responsável por dar um sentido ao livro?

A narrativa de Machado parece testar o leitor ou crítico o quanto ele se sente à vontade para se colocar disponível para usar a autoridade da voz, para dar sentido. Gledson, também destacado por Barros, diz, em relação às personagens do romance, que a narrativa deixa crer que "o crítico as conhecesse melhor do que o autor" (Gledson: p.13 – Apud Barros). O crítico é, desta maneira, testado pela narrativa.

> Et à cet égard, la déconstruction sera tout autre chose qu'une critique qui prétendrait rétablir une vérité contre une erreur, installer une représentation à la place d'une autre ou même destituer une manière de penser au profit d'une autre, en conservant à chaque fois une certaine complicité minimale avec son objet.
> Kambouchner in Ramond, 2005: p. 157

Não se trata, desta forma, de defender Capitu, mas de abandonar a questão. A narrativa de Machado de Assis parece escapar do caminho racional que permitiria como decidir pelo valor dos sinais ou pela substituição de uma verdade por outra verdade. A narrativa machadiana nos adverte muito mais "dos perigos que para um juízo de

culpabilidade ou de inocência representam os impulsos e desejos inconscientes" (Carvalho Filho: p. 26), impulsos e desejos inconscientes estes que são os objetos do julgamento de valor em questão: o adultério de Capitu.

A autoridade da voz, em seu sentido logocêntrico, do crítico, que se crê consciente dos signos, poderia ser abalada pelo quanto de inconsciente há, como nos alerta Carvalho Filho, na formação de qualquer juízo dessa leitura. A afirmação de Capitu – mas também dos personagens em geral, afirmação do devir, do outro, da alteridade, do inconsciente, alteridade no próprio - nos faz levar em consideração a irresponsabilidade e age de modo *polêmico*. O crítico precisaria recusar a autoridade pacificadora, uma forma de violência dissimulada, de sua voz.

> Pois o outro fraterno não está *primeiro* na paz do que se denomina a intersubjetividade, mas no trabalho e no perigo da inter-rogacão; não está primeiro certo na paz da resposta em que duas afirmações *se esposam* mas é chamado na noite pelo lavrar da interrogação.
> (DERRIDA: *A escritura e a diferença*, p. 52).

A tentativa de responder a Casmurro é, como admissão da questão, uma submissão, não somente da autoridade da voz, mas da perspectiva do narrador, de sua voz narrativa, que força o outro a confessar, a dar resposta. Seria, como Derrida escreveu, *o imperativo da resposta*. Supõe aceitar representar uma paz na qual o outro é ocultado, dissimulado ou assimilado no mesmo.

A resposta de Helen Caldwell, portanto, mesmo que significativa ao pretender defender Capitu, está referenciada na questão masculina de Casmurro e pressuposto de que "no século XIX, o sexo feminino não tem o direito da livre expressão de sentimentos" (Passos: p. 38). Legitima a perspectiva de Casmurro no mesmo ato que

desconsidera os “impulsos e desejos inconscientes” de seu próprio juízo. Principalmente, porque ela nega o devir de Capitu, nega a possibilidade de seus desejos inconscientes, ratificando a perspectiva ontológica de Casmurro e o império da consciência. “Capitu não muda, assim como Desdêmona” (Caldwell: p.125).

A teórica americana também pressupõe uma estrutura kantiana, descrita por Abel Barros, na qual “o leitor tem a responsabilidade da decisão mas apenas decidindo a favor da inocência de Capitu toma a decisão justa” (Barros: p.371). A liberdade do leitor pressupõe, de certa forma, a obrigação da resposta. Essa resposta é condicionada, a priori, por um fator moral. Ele tem a liberdade de ser justo com Capitu. Qualquer opção legitima o seu pressuposto moral. Nesse caso apresentado pelo crítico português, ela repete a estrutura do mesmo logos que condena. Como estratégia de leitura de Casmurro, Derrida nos recorda que podemos sempre não responder, recusar essa ordem moral.

Por outro lado, associando Caldwell, como Barros, a outro autor, mas, por outro viés, não se pode deixar de considerar que mesmo “a incerteza serve de manto ao direito do mais forte, à incriminação sem espaço para resposta” (Schwarz, 1997: p.15), pois seria sem espaço para polêmica, para o outro. A própria possibilidade da resposta se transforma em questão para a crítica machadiana. Se a resposta se torna questão, talvez a questão possa ser a resposta. Posso responder? Há esse poder? Mesmo que se possa, deve-se ou não responder a Casmurro? Há um dever de resposta? Havendo esse dever de resposta, a atitude crítica sinalizaria para o *dever* ou para o *devir*?

Se necessária, a resposta, talvez, mais plausível sobre o adultério de Capitu, seja, homeopaticamente, como poderia sugerir Gledson, a mesma de Casmurro em outra situação: “Opinei de cabeça, como me sucedia nas matérias que eu não sabia bem nem

mal. Tudo podia ser" (*Dom Casmurro*, p. 184). Em potência, há sempre o *pode ser*, mas não necessariamente de forma relativista ou niilista de modo a fortalecer a autoridade estabelecida, mas *pode ser* como esvaziamento da autoridade da voz e denunciando a perspectiva da narrativa.

Casmurro possui uma "inteligência ordenadora" (Pimenta: p.39) do mundo, diríamos concordando com Pimenta. Deslocando para um outro campo teórico, Casmurro possui um logos. Sua inteligência ordenadora do mundo se expressa pelo controle do discurso. Essa inteligência ordenadora do mundo, esse logos, permite que ele possa produzir sua ficção. Ele descreve a estrutura violentamente desigual de sua época, a da escravidão como inserida em um espetáculo de ópera.

Se uma ficção tem por objetivo possibilitar um determinado julgamento de valor, a narrativa de Casmurro ameniza os impactos da violência, recalcando, por exemplo, as cenas de escravidão. A desconstrução, desestabilizando a autoridade da voz, visa desrecalcar violências como essas, liberando forças inconscientes, impulsos e desejos, no signo, significados novos não previstos pelo autor. Podemos recusar a resposta no ato da proposição de outra questão ao texto.

2.2 A diferença singular do devir de Capitu e o seu silêncio

> Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (*Dom Casmurro*: p.1065)

> "Capitu não muda, assim como Desdêmona. Otelo muda. (...)
> Bento muda com o *veneno* de Casmurro"
> (Caldwell: p.125. grifo nosso)

Casmurro, como diria Nietzsche, é a expressão moral do temor. Teme o devir, e seus riscos e perigos, em relação ao dever. Teme o devir de seu texto como teme o devir de Capitu. Por medo, precisa controlar a diferença pelos meios que lhe surgem. Ao mesmo tempo, deseja impedir o seu próprio devir, procurando se prender na sua representação de Bentinho, outro de si mesmo que ele *deveria ser*. Ao representar o que Derrida chamou de "nostalgia da origem", estabelece um mito de sua própria origem, da origem de sua identidade, origem de sua família. Este narrador cindido induz o leitor a pensar que é, ao mesmo tempo, Casmurro, tristonho, sem fé, e Bentinho, religioso, esperançoso, mas numa narrativa de retorno ao ponto de partida.

A narrativa, em tal situação, deixa transparecer, entretanto, o devir. O jogo de vozes narrativas, de Bento e de Casmurro, promove um outro devir dissimulado na escritura, ressaltando suas *equivocidades.* Todos os recursos do narrador não evitam sua própria transformação, seu próprio devir. Obstinado na recusa de seu mundo, seu artifício termina por representar um devir reativo, uma negação do mundo e do outro, condenando ao exílio toda diferença, toda singularidade.

Capitu é exilada na Europa, como descrito no Capítulo CXLI, "A solução", desejando a uniformidade. Essa ainda não é, no romance, a solução final, mas têm seus elementos. A vida com o outro era, para ele, um problema. A solução seria não tê-lo por perto, apagando a *relação*. Demonstrando o espaço de um *logos*, a partir das forças reativas, o narrador representa a *moral dos escravos*, incapaz de lidar com a diferença e a singularidade.

> “O singular em estado puro – Capitu era Capitu”
> (BOSI: p.30)

A singularidade de Capitu é fruto da visão singular que o narrador produz dela. É uma singularidade híbrida. Ela representa a singularidade pura para ele porque representada como sua alteridade. Mas Capitu está em relação a Casmurro, contaminando e, por isso, assustando o narrador, que utiliza a idéia de pureza, com essa singularidade.

Casmurro domina o livro. Consegue inverter os valores. Ele é o possuidor da voz. Ele interpreta o mundo e enuncia o adultério de Capitu como a narrativa de um vitorioso na relação. Casmurro se apropria do direito de interpretar Capitu que, na condição de mulher, no final do século XIX, como ressaltou Passos, não tinha direito de expressar seus sentimentos e nem o direito à voz.

Por via literária, ele confirma o pensamento no qual o *escravo* domina, ideologicamente, o *senhor*. Sua narrativa seria um devir reativo que se apropria da singularidade que ela mesma inventa para Capitu. A singularidade de Capitu, para ele, seria um *sintoma*. A leitura descontrutora, como explicada acima, recuperaria as forças ativas recalcadas pela *inteligência organizadora* de Casmurro para produzir o devir ativo ou, mais especificamente, um devir ativo da escritura.

> Tournée vers la présence, perdue ou impossible, de l'origine absente, cette thématique structuraliste de l'immédiateté rompue est donc la face triste, *négative,* nostalgique, coupable, rousseauiste, de la pensée du jeu dont l'*affirmation* nietzschéenne, l'affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence du devenir, l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offert à une interprétation active, serait l'autre face.
> Derrida, ED : p. 427

Casmurro representa o devir reativo de uma sociedade de *escravos*. Ele escreve em busca da presença perdida da casa de infância ou da presença impossível da cena de adultério. Sua escrita expressa nostalgia e culpa. Ele sonha, ao estilo do que Derrida chamou de rousseaunista, com a origem pura no passado. Ao recusar a singularidade, ele fala em nome do gregarismo. Ele busca a si mesmo como presença perdida, presença que já foi plena. Entretanto, sua escrita, depois tantas leituras, consegue cada vez mais se afirmar ao afirmar a inocência do devir. A compreensão da irresponsabilidade diante do texto favorece a afirmação do mundo dos signos sem culpa, sem origem e sem verdade.

O silêncio, mais uma vez de Capitu, liberta sentidos e produz mais abalos. No trecho citado abaixo, vemos um duelo entre a voz alta e o silêncio. Capitu começa por silenciar. Explode em alto tom de voz, mas que não servirá de nada. Ela recupera o silêncio e parece se estruturar para reagir estrategicamente. Mas, como veremos, o silêncio final, dissimulado e mais perigoso é o de Bentinho.

> Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. Naquele tempo jurava muito e rijo, pela vida e pela morte. Jurei pela hora da morte. Que a luz me faltasse na hora da morte se fosse para o seminário. Capitu não parecia crer nem descrer, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. Quis chamá-la, sacudi-la, mas faltou-me ânimo. Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:
>
> – Beata! carola! papa-missas!
>
> Fiquei aturdido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão. É verdade que também gostava de mim, e

> naturalmente mais, ou melhor, ou de outra maneira, coisa bastante a explicar o despeito que lhe trazia a ameaça da separação; mas os impropérios, como entender que lhe chamasse nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus? Que ela também ia à missa, e três ou quatro vezes minha mãe é que a levou, na nossa velha sege. Também lhe dera um rosário, uma cruz de ouro e um livro de *Horas*... Quis defendê-la, mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça... Eu, assustado, não sabia que fizesse; repetia os juramentos, prometia ir naquela mesma noite declarar em casa que, por nada neste mundo, entraria no seminário.
>
> – Você? Você entra.
>
> – Não entro.
>
> – Você verá se entra ou não.
>
> Calou-se outra vez. Quando tornou a falar, tinha mudado; não era ainda a Capitu do costume, mas quase. Estava séria, sem aflição, falava baixo. Quis saber a conversação da minha casa; eu contei-lhe toda, menos a parte que lhe dizia respeito.
>
> (Dom Casmurro: p. 950)

Schwarz assinala sua impressão sobre como se coloca o devir de Capitu, no romance, "ou seja, tudo está em decidir se Capitu foi pérfida desde sempre ou só depois de casada" (Schwarz, *Duas Meninas*: p. 30). Sua questão traduz sobre a permanência ontológica de Capitu, como Caldwell sugeriu por outra perspectiva, ou um devir maligno.

As perguntas sobre o devir de Capitu repetem de certa forma a pergunta segundo o foco do narrador e o pré-formismo que ela sugere: "O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente." A essa questão ele já sugere uma resposta: "se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca" (Dom Casmurro: p. 1072).

Casmurro coloca a questão sobre o devir de Capitu, perigoso e previsto, ao fechar o seu livro: por que aquela menina, “conhecida e íntima da família, viesse a se constituir numa ameaça” (Passos: p. 26)? Mas não poderíamos continuar sua escrita invertendo a questão a ele mesmo, sobre o seu próprio devir?

3 Devir do narrador: Bento/Casmurro

O texto morto, sua autópsia e seus fantasmas

> Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha.
> (Dom Casmurro: p. 943)

> Selon une tradition qui reste ici imperturbable, Rousseau est assuré que l'essence de l'art est la *mimesis.* L'imitation redouble la présence, s'y ajoute en la suppléant. Elle fait donc passer le présent dans son dehors. Dans les arts inanimés, le dehors se dédouble et il est la reproduction du dehors dans le dehors. La présence de la chose même est déjà exposée dans l'extériorité, elle doit donc se déprésenter et se représenter dans un dehors du dehors.
> (Derrida, *Grammatologie* : p. 290)

A própria narrativa de *Dom Casmurro*, como apresentada por vários críticos, acusa um processo de inadequação da representação com o real, da forma e conteúdo ou significante e significado. A linguagem do romance tem a estrutura, nos termos de Garbuglio, do "princípio do desencontro" ou do mal-entendido. O romance evidencia os limites da linguagem para apreender a unidade do real. Poderíamos dizer que o romance representa essa crise da linguagem, da própria obra e na própria obra, que permitira análises como a do próprio professor Garbuglio, as de Haroldo de Campos ou Abel Barros.

A linguagem está questionada em sua capacidade de mimese, capacidade de denotação, designação do real, da coisa em si, assim como na sua possibilidade para produzir o real, a coisa em si, o princípio do encontro entre A e A ou a identidade. A narrativa se produz na pressuposição da existência de algo verdadeiro anterior para se imitar, na hipótese, portanto, da verdade, do logos, sinalizando sua lógica, pelas

reminiscências. “Vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi” (Dom Casmurro: p. 993), fazendo crer que a representação substituirá o representado.

Conhecer, muitas vezes em sua narrativa, como na lógica platônica, é reconhecer. Mas ele próprio, como já demonstrado, denuncia sua incapacidade de rememorar: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição” (Dom Casmurro: p. 994). Conclui sobre a necessidade da repetição para construção da memória, ao mesmo tempo, seu projeto recalca o valor da repetição porque o suplemento auxilia a fraqueza da natureza e impede o contato com a coisa em si.

O problema, da identidade do representante com o representado, do encontro entre as duas pontas, estende-se de Capitu em relação a si mesma, que pretensamente, na perspectiva do narrador, com as metáforas do interior e exterior, esconder-se-ia dentro de uma casca, ou da casa de adulto, que deveria ser idêntica à casa da infância, formando uma corrente de associações. Não conseguindo atingir a coisa em si em sua vida, o narrador recorre à escrita como substituta do que viveu. Através desse uso suplementar, o narrador tenta forjar, de forma mimética, uma unidade que não pré-existe para o seu objeto, mas que é inventada *a posteriori*, já abalando o sentido da mimese.

O projeto de cópia, que corrija a imperfeição do original, de uma representação ideal fracassa porque não existe, no romance, o ideal único, mas sim a duplicidade inicial. Desta forma, jamais poderá se efetuar a união das pontas, uma adequação de forma e conteúdo ou o reencontro. A cópia, a escrita, no romance, tem a função de suplemento

porque precisa introduzir algo que falta no que pretende representar para torná-lo mais real. A duplicidade inicial, ou a suplementariedade de origem, tenta ser negada ou condenada pela voz narrativa, mas surge, por aporias internas ao texto, descrita pelo romance. Isso pode ser exemplificado pelo momento em que o narrador desconsidera a idéia de modelo. “Quando uma pessoa ou um grupo saem bem, ninguém quer saber do modelo, mas da obra, e a obra é que fica” (Dom Casmurro: p. 1045), Casmurro escreve, valorizando o mesmo poder dissimulador da reprodução que condena em Capitu porque ele também faz parte do que Derrida chamou de o jogo não lógico da suplementariedade.

A escritura, como Capitu, representação da artificialidade na própria infância, é a dissimulação de uma presença natural. Essa comparação não absolve Capitu, nem a escrita, porque não se trata, como se fez muitas vezes na crítica do romance de absolver ou não Capitu, mas de apresentar a voz que lhe antecede como não inocente, como provocado por Santiago. Essa linha de pensamento nos permite compreender que Casmurro também dissimula uma presença natural. Ele, como escreve, também não se preocupa com o modelo.

> L'écriture, moyen mnémotechnique, suppléant la bonne mémoire, la mémoire spontanée, signifie l'oubli. C'est très précisément ce que disait Platon dans le *Phèdre,* comparant l'écriture à la parole comme *Vhypomnesis* à la *mnémè,* l'auxiliaire aide-mémoire à la mémoire vivante. Oubli parce que médiation et sortie hors de soi du logos. Sans l'écriture, celui-ci resterait en soi. L'écriture est la dissimulation de la présence naturelle et première et immédiate du sens à l'âme dans le logos. Sa violence survient à l'âme comme inconscience. Aussi, déconstruire cette tradition ne consistera pas à la renverser, à innocenter l'écriture. Plutôt à montrer pourquoi la violence de l'écriture ne *survient* pas à un langage innocent. Il y a une violence originaire de l'écriture parce que le langage est d'abord, en un sens qui se dévoilera progressivement, écriture. L' « usurpation » a toujours déjà commencé. Le sens du bon droit apparaît dans un effet mythologique de retour. Derrida : *De la Gramatologie*, p.55

A mitologia do retorno é uma forma bem clássica de leitura do romance, assim como da suspeita de usurpação por parte de Capitu, seja material ou da própria identidade pura de Casmurro, Bentinho. Ela é muitas vezes descrita como um elemento de desequilíbrio no paraíso de Bentinho, uma catástrofe, artificialidade natural na infância, mas como diria Derrida, sem a infância não haveria a perversidade. “Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde”(Dom Casmurro:p. 946). O narrador deixa confuso se o comportamento que credita a Capitu é natural ou aprendido pois Capitu é a própria confusão. Ela não é identificável. Mistura o certo e o errado, o ingênuo e o perverso, a inocência e a culpa, a fidelidade e a traição ou a identidade e a diferença. Ela produz alternância de lugares.

Casmurro responsabiliza Capitu pela perda de sua própria identidade, ao introduzi-lo a um mundo além do mundo que percebia. Na tentativa de fazer um mundo encontrar outro, desenvolve uma estratégia de retorno para recuperar essa coincidência consigo mesmo, para produzir uma forma de mimese de si em perfeita adequação. Casmurro escreve para recuperar sua presença plena seguindo, como fica claro no romance, o que se poderia chamar de economia da morte, pois escrever é uma relação com a não-presença, com a morte e com a não-consciência. Casmurro escreve para recuperar a si mesmo.

Da mesma forma que fracassa a tentativa do narrador de dar uma unidade aos seus objetos, fracassa a tentativa de dar unidade a si mesmo. A perspectiva do narrador não é única, mas múltipla. Ele se descreve, não em si, não no pressuposto da proximidade a si, mas afastado de si mesmo, entretanto ressentido dessa separação dessas pontas, num esforço de uma reconciliação final, mesmo que considere essa separação de si inevitável. Sua consciência, como uma dobra, é revelada a si mesma. O amor por Capitu é revelado,

através de José Dias, do exterior para o interior. A estrutura causal de sua narrativa, sua racionalidade, visa precariamente compreender ou projetar sua identidade que desde a origem é dupla. Casmurro não entende que

> La raison est incapable de penser cette double infraction à la nature : qu'il y ait du *manque* dans la nature et que *par là-même* quelque chose *s'ajoute* à elle. D'ailleurs on ne doit pas dire que la raison est *impuissante à penser cela* ; elle est constituée par cette impuissance. Elle est le principe d'identité. (...) Le supplément est l'image et la représentation de la nature.
> Derrida : *Grammatologie*, p. 214

Na perspectiva narrativa, essas representações *deveriam ser* natureza, coisa em si. Ele pretende lhes dar uma lei e uma causalidade. Mas elas transgridem, suplementam o que falta. Através dessas representações, podemos questionar, mesmo que estranhamente, próximos e distantes, ao lado de uma longa tradição de Schwarz a Carvalho Filho, a capacidade do narrador de reconhecer e construir, ou mesmo, desejar parecenças. Salientamos nessa crítica o ponto que diz respeito ao processo de percepção do narrador. Como obter uma adequação da forma e conteúdo ou a identidade do signo com a coisa, sem considerar a possibilidade de o que é e de sua hipotética percepção, considerando que o próprio conceito de conhecer é metafísico.

A certeza sensível de Casmurro, “ou seja, a objetividade em geral, a relação de um ‘Eu’ em geral com um ente-objeto em geral” (Derrida, Margens: p. 160) é descrita, várias vezes, por ele próprio como frágil, como vemos nesse exemplo no qual erotismo, sensibilidade e razão constroem um movimento próprio de linguagem, mas abalando a confiança no seu realismo.

> Creio que foi "manha" que ele disse; eu fiquei "nos joelhos arranhados". Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda; a algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível...
>
> Vou esgarçando isto com reticências, para dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada. A cabeça ia-me quente, e o andar não era seguro. *Dom Casmurro*: p. 993

Mas Casmurro não compreende que aquilo que almeja descrever, seu objeto, ou a unidade desse objeto, sendo tanto o exemplo das meias ou do possível adultério de Capitu, está presente no dizer, construído por ele mesmo, e não num significado transcendental, numa idealização de Capitu, para o bem ou para o mal, como culpada ou inocente. Através dessa frágil lógica de semelhanças, às vezes, para o narrador, "adivinhadas", imaginadas sempre, ao sintetizar o seu sensível inquieto para o inteligível pacificador, ele constrói uma lógica causal, no mínimo dupla, como descreve Garbuglio, para determinar *responsabilidades*.

Ele se sente impotente diante do "poder de traição imputado à linguagem, dada a faculdade que ela possui de construir formas de ilusão, imagens que somente existem nela e depois dela, conduz a um desencontro inevitável entre o proposto e o alcançado, entre o que se desejou e o que se conseguiu" (Garbuglio: p.465). A traição da linguagem, na construção de formas de ilusão, como explica Nietzsche, é a condição da própria linguagem ou, com Derrida, a inadequação constitui a linguagem. Lamentar a ilusão ou a inadequação, em função da capacidade de dizer a verdade, é lamentar a própria vida ou a própria linguagem.

Casmurro não é um narrador volúvel, como descrito por Schwarz "que a todo momento está se desidentificando da posição que ocupava na frase anterior"(Idem:p.316), mas um narrador que concebe a linguagem como impedimento para a construção da

identificação. Para que ele se desidentificasse, deveria existir um momento de identificação evidente ou da identidade pura. Não há esse momento no romance. Ele se reconhece, desde o início do romance, separado de si mesmo, incapaz de dizer Eu sou Eu (Casmurro é Bento). Ressentido, busca, das formas que pode, atar suas duas pontas, mas não consegue criar um ponto de referência fora da linguagem, "le point de non-remplacement est aussi le point d'orientation de tout le système de signification" (Derrida: *De la Gramatologie*, p.376).

O narrador, reconhecendo a sua incapacidade de realizar a síntese, atar essas pontas, espera que venha do outro esse ato. Transmite ao leitor, outro do narrador, a impossível responsabilidade de reconciliar o dito com o dizer, o representado com o representante. Sua preocupação em atar pontas, unir significante com significado numa linguagem que trai, repetindo os termos de Garbuglio, aponta, por uma metáfora bem específica, as suas formas de reconhecimento no seu sistema de semelhanças – a relação com a morte.

> "O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias" (*Dom Casmurro*, p.932).

A autópsia que, etimologicamente, refere-se ao ato de ver com os próprios olhos, direciona-nos outra vez para a tradicional questão do olhar de uma consciência imediata, seria algo próximo ao aspecto fenomenológico, analisado recentemente pelo professor Bosi. Mas, por outro lado, o termo também nos remete para a relação do corpo e a alma que o anima, sensível e inteligível, da letra e do espírito e, da percepção daquilo que a alma dissimula do corpo ou o espírito da letra.

Na autópsia, deve-se se examinar o corpo inanimado como a “arte inanimada”, sem, como citado acima, o sentido ligado à alma no logos. Ele ainda pode pretender reconhecer uma lógica causal que determine a morte, mas será sem obviamente poder contar com a voz do morto. Terá de contar somente com a exterioridade do corpo. A pintura esconde a cor da barba que ainda é exterioridade do corpo. A pintura é exterioridade da exterioridade.

Ao autopsiar reage ao cadáver numa perspectiva diferente da do verme citado no romance de Machado. Enquanto o último guarda o silêncio, despreocupado com o sentido, o especialista, ao autopsiar, introduz um sentido póstumo, que se pretende passar por verdadeiro sem auxílio da voz.

> É a relação com a minha morte (com o meu desaparecimento em geral) que se esconde nessa determinação do ser como presença, idealidade, possibilidade absoluta de repetição. A possibilidade do signo é essa relação com a morte. A determinação e o apagamento do signo na metafísica é a dissimulação dessa relação com a morte que, no entanto, produzia a significação.
> (Derrida: *A voz e o fenômeno*, p.63)

Através da relação com a morte, retomamos a da repetição, do signo, da significação, da dissimulação e da presença. A narrativa, sugerindo o autopsiar como forma de decodificação das representações, nos libera, ao nos afastarmos da voz de Casmurro, um processo de significação diferente da sua versão dos fatos. Reforça, simultaneamente, a noção de um corpo morto, sem *sopro*, sem vida, um significante sem significado.

Diante desse texto-cadáver, poderíamos agir, como o verme, de forma niilista, esvaziando o sentido do texto, pois “os vermes não transmitem nem o livro nem a leitura, não julgam nem decidem: se interrogados, roem o roído, como se apenas reiterassem uma condição de destinatários definitivos” (Barros: p.154). Em outra perspectiva, poderíamos,

antecipando aos vermes, fazer uma inútil autópsia, nostálgica, na tentativa vã de recuperar o *sopro* ou de colocá-lo novamente em pé, ou na produção de sentido por outros meios. A leitura, nessas formas, se propõe como decodificação sobre o *que passou*, sobre o que *não é mais*.

> la première supplémentarité qui permet en général la substitution du signifiant au signifié, des signifiants à d'autres signifiants, ce qui ultérieurement donne lieu à un discours sur la différence entre les mots et les choses. Supplémentarité si dangereuse qu'on ne la montre qu'indirectement, sur l'exemple de certains de ses effets dérivés.
>
> Derrida : *De la Grammatologie*, p. 376

Outra pintura importante, referindo-se, como "efeito derivado", à origem, a mãe, descreve o casal paterno através de uma perspectiva diferente da influência da morte na narrativa. O retrato dos pais funciona como outro suplemento de origem. É a representação de sua mãe e de seu pai. Este, já morto em sua infância, assustava o garoto Bentinho com seus efeitos de real. "Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno" (*Dom Casmurro*, p.32).

Bentinho é assombrado por essa imagem de seu pai antes de morrer. A relação fenomenológica do sujeito-objeto, no momento da apreciação do quadro, está invertida. Casmurro não está na condição de quem olha seu objeto, como olha Capitu ou José Dias. O retrato olha Bentinho. Bentinho sofre o olhar do pai. Está passivo diante do olhar daquele que não pode ser realmente visto. Bentinho experimenta a relação dissimétrica do olhar. Desse outro lado do chicote, experimenta a relação violenta de ser olhado.

Entretanto, não recusa exercer – e nem a conceder ao leitor - a mesma força de olhar para os seus personagens.

O espectro o olha e ele não pode olhar o espectro exceto como representação sem ontologia. Seu olhar impõe uma lei a Bentinho da qual ele não pode fugir. Como em Hamlet, Bentinho é perseguido por este fantasma da lei. Casmurro é fascinado pela idéia de copiar o modelo de casamento que pressupõe que o retrato represente. Ele cria um significado para o que recebe como significante.

Essas histórias de fantasmagoria nos permitem descolar seu discurso da idéia de coisa mesma. "Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado", (*Dom Casmurro*, p. 206). O narrador faz referência às suas suspeitas de ciúme. Poderíamos passar de uma leitura baseada num discurso ontológico – que busca saber quem é Capitu – para um discurso *hantológico*, investigando aquilo que *não é*, que não tem ontologia.

4 A escrita testamentária

> Nisto olhei para o muro, o lugar em que ela estivera riscando, escrevendo ou esburacando, como dissera a mãe. Vi uns riscos abertos, e lembrou-me o gesto que ela fizera para cobri-los. Então quis vê-los de perto, e dei um passo. Capitu agarrou-me, mas, ou por temer que eu acabasse fugindo, ou por negar de outra maneira, correu adiante e *apagou o escrito*. Foi o mesmo que acender em mim o desejo de ler *o que era*. (grifo nossos)
>
> *Dom Casmurro*

> Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas.
>
> *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

> Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.
>
> Machado de Assis, "O Enfermeiro"

Considerando a lei da verdade (a lei da identidade do signo com a coisa sob a lei do temor da castração pela figura paterna e da diferenciação entre os sexos no momento da constatação da distancia entre o pré-saber e a percepção), que pode ser reconhecida na noção de mimese, ou seja, na pretensa adequação da linguagem ao referencial externo, ao tempo real de enunciação, como podemos ler a frase: "Eu estou morto"? Geoffrey Bennington, num livro introdutório a obra de Derrida, recorre a esta frase para explicar o caráter *testamentário* da escrita para Derrida.

Através dela, podemos descrever uma possível ruptura da escrita com o que se convenciona como real, com a coisa que *deveria ser* representada, a verdade que Derrida

chamou, em *La Dissémination*, de o fantasma da escrita escondida numa cripta. Atentamos principalmente ao fato de que "eu estou morto" pode ser traduzido por "eu não sou mais" ou "eu não tenho mais presença". O verbo ser relativiza seu poder em função do devir. A relação com a morte descreve nesse enunciado uma forma de relação com a alteridade que vai além do ser, da ontologia, escapando a noção, chamada por Lévinas de tradicional, da morte como passagem ao nada (*Totalité et Infini*: p. 258). Esse caráter testamentário, na obra de Derrida, jogo entre presença e ausência, é uma das formas do devir da escrita.

Ele, o caráter testamentário, está dentro de um sistema de conceitos. Apresenta-se como uma *potencialidade*, que necessita da sobrevivência do texto que atesta, por meio de uma assinatura, na ausência do autor, como uma marca que deve se identificar, por repetição, a um padrão de escrita de seu próprio nome, garantindo valor de verdade num outro contexto, pressupostamente de ausência do autor, necessitando também da sobrevida do destinatário sobre o emissor para que a força da vontade deste, através de alguma estrutura de lei, em acordo com a estrutura do texto e da assinatura, se cumpra, por força, sobre o outro, transmitindo assim o legado. Qualquer interferência, embargo ou modificação de um desses elementos produz devir no sentido do texto, apagando ou alternando suas potencialidades, o que não significa eliminação do caráter testamentário - do fim do processo de transmissão (ou fim da tradição, da cultura ou de uma história literária).

A escrita, ao possuir esse caráter testamentário, portanto, sempre *pode* sobreviver a quem escreve, como um filho, repetindo a metáfora platônica, mesmo que bastardo pode sobreviver ao pai. Ela, entretanto, também pode desaparecer antes de seu autor, antes do pai, como no caso de Ezequiel. Sempre existe a possibilidade, como fez Capitu, de apagar o

escrito. Enquanto *traço*, a escrita está sempre marcada pela ausência, pelo desaparecimento, pelo apagamento, mesmo que sobreviva ao instante e ao simultâneo, aqui e agora, da voz.

> Cette historicité de l'oeuvre n'est pas seulement le *passé* de l'oeuvre, sa veille ou son sommeil, par lesquels elle se précède elle-même dans l'intention de l'auteur, mais l'impossibilité pour elle d'être jamais au *présent,* d'être résumée en quelque simultanéité ou instantanéité absolues.
> Derrida, *L'écriture et la difference* : p. 26

A escrita age dessa forma enquanto o desejo de ler, epistemofílico, como nos exemplifica Casmurro, sempre é "desejo de ler o que era", o que já passou, que não está mais presente – "o escondido na cripta". No caso de Dom Casmurro, não somente seu possível filho Ezequiel (assim como dona Glória, José Dias, Capitu e todos os demais personagens importantes) está escondido na cripta, agindo como um fantasma da sua escrita e interferindo na noção de verdade que dele pode ser retirada, mas a paternidade em geral, pela ausência de seu pai, cujo nome só aparece uma vez no romance, e pela citada crise do paternalismo, além da própria paternidade na busca da cena única da concepção de Ezequiel, está nesta cripta e que, pelo que insinua a narrativa, tornou-se, na Europa, segredo com Capitu.

Considerando a mencionada impossibilidade da escrita de estar presente, resumida em uma instantaneidade ou simultaneidade, o desejo de ler o que era é desejo de ler o segredo, o *criptografado* – desejo de decriptografar. É desejo do devir, desejo do significante em devir, do que não está no mesmo tempo, não está presente no aqui e agora, não é simultâneo, não é *simul*, desejo, portanto, da dissimulação ou desejo das "sombras" e da "ilusão" – e da "dissimulada" Capitu – que também produz o desejo de escrever.

> Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: "Aí vindes outra vez, inquietas sombras..."?
> *Dom Casmurro*: p. 933

A *possibilidade* de apagamento do escrito, desse significante, assim como a possibilidade de si mesmo, é possibilidade do desejo, do significante do desejo e desejo do significante, mas também desejo de leitura, nesse significante, do que era. Casmurro deseja ler o que era. Casmurro deseja ler o significado por detrás do significante produzido por Capitu. Ele é *afetado* por uma característica fundamental da escrita que é o seu apagamento.

Seu livro, por sua vez, é também sobre o apagamento de signos que dissimulam uma cena que poderia já ter acontecido. O romance dissimula como pretensamente Capitu dissimularia. Na sua própria estrutura, como descreveu Barros, existe uma descrição do signo que engana, que segreda (cripta), que se corrige, que trai o segredo, que se altera, que se apaga, pois não há alteração sem apagamento. O desejo epistemofílico de Casmurro do que era pode ser, como explicado por Culler, reconhecido no desejo do leitor – como exemplifica Silviano Santiago - de saber o que era Casmurro.

O signo aparenta apagar o que deveria representar. Entretanto, o processo mimético da obra se torna mais complexo quando lembramos que aquilo que deveria representar talvez não tenha acontecido, não tenha tido nunca ontologia. A *cena originária*, como o romance pode nos exemplificar, é desnecessária para sua legibilidade, sendo o texto *citacional*. O signo vive em deriva e produz realismo, sem revelar aí qualquer contradição. O narrador nos seduz para o jogo da procriação de Ezequiel.

O romance gira em torno de uma cena que nunca teve presença plena para o narrador. De nenhum modo, foi um fenômeno para Casmurro. Ele apenas imagina a cena como perda, como significante de um objeto perdido, ao qual sobrevive. Silviano Santiago nos ensinou, destacando o que chamou de "consciência pensante do sexagenário", que o narrador tem consigo a intenção do que escreverá. Não pensamos assim. Ele, de início, escreve sobre algo que ainda não sabe o que será e, mesmo depois de materializar um tema, ainda não pode, pela escrita, recuperar na integridade seu objeto. Pensamos assim não porque acreditamos que tinha ou não intenção de escrever sobre Capitu, mas porque acreditamos que escrevia sobre o próprio desaparecimento. Casmurro de algum modo escreve "eu estou morto", pede ao leitor que decodifique sua criptografia.

Esse aspecto testamentário da escrita, relação no tempo de sobrevivência de um a outro, pela teoria de Derrida, relaciona-se tanto, por um lado, com a consciência do sujeito sobre um objeto (Casmurro sobre Capitu, por exemplo, como sobrevivente a ela), ou seja, sua intencionalidade, quanto, por outro lado, com a constituição da subjetividade através da morte, da perda, do desaparecimento de todo traço, de tudo que se marca sobre a terra e do próprio marcar.

A narrativa do "sexagenário", de acordo com o próprio, possui um intervalo de tempo, afastamento entre o que se diz e o que se pretende representar, de quarenta anos entre as pretensas pistas do adultério e a consciência, como descreve Derrida, em *A Escritura e a diferença*, voltada para o passado.

A possibilidade da própria morte e da morte de seus signos propulsiona Casmurro a produzir novos signos que, como ele assinala no romance, sabe do futuro desaparecimento destes. Os medalhões da sala possuem, concordamos com Gledson, relação com a história, mas também são signos do próprio desaparecimento da história. Eles produzem tanto a

rememoração quanto o esquecimento, processo do qual a presença/ausência ou memória/esquecimento de Massinissa fornece exemplo.

Ele está lá enquanto *possivelmente* desaparece da história, tornando-se ausente e imperceptível à consciência do leitor, perdendo sua força de significação, no mesmo gesto que deseja seu retorno (*désir de la présence*). Como os possíveis signos do adultério, o retorno de significação de Massinissa à consciência, nesse desejo de presença, revela uma alteração da significação.

> Or l'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l'émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence. Ce devenir — ou cette dérive — ne survient pas au sujet qui le choisirait ou s'y laisserait passivement entraîner. Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir est la constitution même de la subjectivité. A tous les niveaux d'organisation de la vie, c'est-à-dire de *l'économie de la mort.* Tout graphème est d'essence testamentaire.
>
> Derrida : *De la Grammatologie*, p. 100.

Dentro dessa descrita *economia da morte*, imaginemos que um escritor sexagenário, prestes a perecer, deixa a frase "Eu estou morto", pressupondo um destinatário que vai lhe sobreviver para ler a mensagem. Já não é mais Casmurro que sobrevive a Capitu e, da forma que lhe é possível, trabalha o seu luto, mas o leitor que sobreviverá a Casmurro. Esse escritor se destina ao porvir, ao que ainda não é, que ainda não tem ontologia, na expectativa da sobrevida do que pretende dizer (do que tem *intenção* de) naquele momento, mas que só acontecerá após seu desaparecimento – ao menos, após seu ato de escrever. Ele não representaria um objeto perdido, mas o que virá a ser, sobre o qual sua consciência não poderá agir. O *sentido* dessa mensagem ganhará a verdade somente quando seu autor estiver morto, quando sua consciência tiver desaparecido. Apenas nesse momento, ela

efetuará sua mimese. A verdade (a consciência, o logos, o eidos) não apresentaria uma relação de anterioridade com a escrita.

Avaliando outra possível situação, se um terceiro, um outrem, talvez o próprio destinatário do texto, embargue esse projeto de morte, que se imagina *previsível*, do emissor, no intervalo entre o tempo da escrita e o tempo da leitura, o sentido da frase, independente da intenção do autor, devém. Ela se diferencia de sua origem. Não seria, contudo, exatamente o caso de dizer que o escritor mentiu. A oposição binária verdade ou mentira não caberia aqui. O porvir construiu novos significados para a frase além do binarismo. A interpretação, tornando-se ativa, seria libertada da necessidade da autoridade da voz. Não precisaria reconhecer o signo transcendental por detrás da volubilidade da narrativa. Esse intervalo de tempo da escrita e da leitura questiona a lei da verdade da mimese e da identidade do signo com a coisa, no mesmo gesto que relativiza o poder de verdade da consciência, do logocentrismo, em relação à escrita. A adequação da frase ao real dependeria pretensamente de acontecimentos entre o intervalo da escrita e da leitura.

O intervalo, pela teoria de Derrida, é fundamental para compreensão da escrita, de sua transgressão ao direito à verdade e da possibilidade da desconstrução. O que dá direito a alguém de escrever que está morto, no momento presente – ou mesmo que estará em "oito dias"? Preso a um contexto, a uma determinada condicionalidade, às leis do tempo e do espaço, ninguém tem o direito de dizer essa frase. Por nossa experiência, o morto, exceto talvez Brás Cubas, não tem a possibilidade de escrever uma frase como essa.

> Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade.
>
> Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: p. 626

Como vimos, já explorada por Machado de Assis, num capítulo que se intitula curiosamente "Óbito do autor", em livro anterior a *Dom Casmurro*, a linguagem nos permite uma determinada contradição que aquilo que chamamos de real não possibilita. O texto literário, sem ressentir a perda de um objeto real a que deve representar, está emancipado. Brás Cubas pode dizer que está morto. Essa já é uma grande transgressão da escrita de Machado de Assis: o óbito ou a morte do autor.

A frase citada de Derrida é uma aposta com o tempo diferente do modo apresentado por Cubas, mas que nos encaminha, neste momento, à mesma reflexão. Ela, pela lógica, ganhará o direito de ser considerada verdade somente depois da morte de quem a pronunciou, recorrendo à credibilidade do leitor através de uma forma de *promessa*. A frase seria uma mentira que, graças ao seu devir, se tornará verdade. Do falso, virá o verdadeiro porque não são diferenças puras. A *dissimulação* se torna verdade. No exemplo, o autor dissimula a sua vida quando diz que está morto, o que nos permite pensar que o valor moral negativo atribuído à dissimulação não se repete em todas as condições. Nem sempre o que se esconde pode ou deve ser interpretado moralmente como mal. A escrita pode, enquanto dissimula, carregar forças afirmativas que, se e quando tornadas verdadeiras, poderá perder. A escrita, após a morte do autor, terá a verdade que o logos, a voz desse autor, não pode mais ter.

O possível autor da frase em questão ("Eu estou morto"), por outro lado, ainda pode não desejar que ela se torne verdadeira, que não ganhe logos. Talvez, deseje então a

dissimulação. Pode desejar que não se cumpra mais a promessa, ou seja, deseja perjurar, trair, adulterar, dissimular. Dessa forma, ele desejaria a dissimulação, o perjúrio, a adulteração, a causalidade e a lógica da diferenciação no lugar da lógica da identidade e do logos. A escrita de Machado parece tomar esse caminho *estrambótico* que, verificada por Facioli e também por Brayner, "questiona a própria racionalidade de uma hierarquia culturalizada do real" (Bosi et alli. *Machado de Assis*: p.314). A escrita machadiana ataca a própria violência da razão.

Essa decisão do autor não pressupõe uma queda na estrutura binária se lembrarmos que, segundo Nietzsche, a razão, ou logos, é dissimulação do devir da vida. A escolha assim, através desse perjúrio à lógica da identidade, produziria na frase um devir afirmativo da vida. "Machado elege uma outra lógica de ambivalência, que nós poderíamos chamar de uma lógica de paradoxo"(Idem:ibidem). A tensão da lógica do paradoxo liberta a interpretação dos sentidos.

Num processo necessariamente *polêmico* de leituras críticas e contraditórias ou não da obra de Machado de Assis, de Romero a Gledson, de Bosi a Barros, podemos pressupor que os signos demonstram como um intervalo de tempo interfere para que eles se tornem verdadeiros ou falsos em sua própria contradição, em seu próprio paradoxo ou aporia, na tensão interna de sua significação sem síntese. A interferência do tempo (necessária para a modificação da compreensão da frase "eu estou morto") é um pressuposto, mais perceptível quando um escritor reflete sobre a escrita, para a modificação da verdade do texto, o que significa, verdade de Capitu, da mulher e da Capitu como verdade. A dissimulação feminina seria lida como verdade feminina.

Estes signos estariam dissimulados no texto, pois, como sabemos, "um texto só é texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a

regra de seu jogo" (Derrida, *Farmácia de Platão*: p. 7). Eles teriam se ocultado através de um falso problema, que se nos apresentou durante muito tempo como a lei do texto: a traição de Capitu.

De outro modo, Capitu – enquanto verdade da mulher - quebra sua promessa de verdade para Bentinho, pois não se pode dizer o que é. A quebra da promessa dessa verdade revela, pelo texto, a impossibilidade de uma verdade. Os signos no romance *inverteriam* o estatuto do verdadeiro com esse problema, abrindo espaço para afirmação futura das diferenças - das Capitus - pretendida pela teoria de Derrida.

Por giros interpretativos, o falso problema, apresentado por Casmurro, se torna verdadeiro ao seu leitor para se tornar falso e depois novamente verdadeiro. No eterno retorno à leitura, ele se diferencia. O texto de Casmurro passa a ser outro sem jamais poder recuperar uma unidade ou propriedade original porque se inicia num *suplemento original*, que é a representação.

Os signos, pelo espaçamento, escapariam à consciência do autor e agiriam após sua morte, servindo para denunciar o machismo, a violência e a cumplicidade com escravismo que não estavam conscientes ao narrador. Eles se *emancipariam.* Escapariam da autoridade da voz, no devir-ausência e devir-inconsciente do autor como sujeito. No romance, consideramos, para evitar a reintrodução de um julgamento de valor na atribuição de autoridade, que a escrita escapa da voz de Casmurro como Casmurro escapa de Machado de Assis.

Lucette Petit percebe no romance machadiano o mesmo problema de autoridade na leitura que nós. Entretanto, ela relaciona, diferente do que pretendemos, consciência e autoridade, de um lado, e inconsciência e submissão, por outro:

> (...) cochilamos muito bem, não opomos a menor resistência, aceitamos sem procurar as causas, a razão do título da obra que Dom Casmurro nos propõe a ler em sua companhia e, sobretudo, nos submetemos à sua autoridade. Na verdade, e não há menor dúvida a esse respeito, a obra se coloca sob o signo da submissão.
>
> Petit in Saraiva(org) : p.140

Aceitamos a lógica de Casmurro porque inconscientemente estamos de acordo com ele. Mas temos que tomar cuidado para não retornarmos aos corretos argumentos de Carvalho Filho de 1958 sobre os perigos dos instintos inconscientes nos julgamentos de inocência e culpa como de Capitu. Quando concordamos com Casmurro, uma força inconsciente condena ou absolve Capitu, mas a imposição da consciência, da vigília, a esses elementos não reverterá a percepção da personagem. Assumiríamos de outra forma a razão de Casmurro. Daríamos, ressentidos, novamente razão a Casmurro.

Investigamos, porém, o caráter insubmisso da própria escrita, sua alteridade enquanto outro que *resiste*. Sua força de *resistência* à lei da voz, da consciência, resistência a acusar plenamente Capitu ou mesmo absolvê-la, tornando *irresponsável* a leitura, e, simultaneamente, sua resistência a se *reduzir* a essa questão. Por suas estratégias de recusar a racionalidade de Casmurro, sua consciência e autoridade, a escrita, diferente da leitura responsável, estaria sob o signo da insubmissão, numa forma de transgressão silenciosa da escrita de Machado. Desta forma, poderíamos dar razão a Casmurro, porque Capitu, como ela própria nos demonstra, não precisaria dela, da voz e do dizer.:

> – Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.
>
> Dom Casmurro: p. 1065

A escrita poderia então, de forma insubmissa, agir contra a intenção do autor – ou dos autores. Considerando que o conceito de intenção pressupõe o de consciência, a própria noção de devir-inconsciente do autor significa o devir ao menos da noção de intenção. Isso nos leva à proposição da professora Sonia Brayner, quando diz que a intertextualidade em Machado de Assis "elimina a possibilidade de toda uma vetorização para o futuro do pensar" (Bosi et alli. *Machado de Assis*: p.314), ou seja elimina a previsibilidade do autor quanto ao devir de seu texto e possibilidade, ainda nos seus termos, de "doação de sentido" (Idem:ibidem) de seu texto, o que, em outros termos, significa uma crítica ao conceito fenomenológico de *intencionalidade* da consciência sobre seu objeto – do mesmo modo que serve de crítica a argumentos como de Petit.

Nesse momento Sonia Brayner se coloca mais dentro da teoria da desconstrução que Silviano Santiago, preso, como destacou Abel Barros, a uma lógica do engano. Nesse sentido, Santiago escreveria, contra o engano, contra a dissimulação, em função da lógica do desvelamento, do desvelar, da vigília e da verdade. Santiago recupera, no caminho oposto ao indicado por Brayner, a intenção do autor, consciente sobre o seu meio de livro. Apesar de, num artigo brilhantíssimo, apontar para uma leitura contra imposição interpretativa do "ressentimento mulato", como tentamos aqui, seguindo seus passos, fazer, Santiago escreveu:

> Um livro pode ter tantas páginas quantas queira o autor. Seu tamanho depende sempre das *intenções* (o grifo é dele) de quem escreve (...)
> Santiago: p.35

Ou :

> Parece-me enfim que a *intenção*(o grifo é nosso) de Machado de Assis ao idealizar Dom Casmurro era (...)
> Idem : p.40

No caso de alguns escritores como o de Machado de Assis, estamos de acordo que somos tentados a crer que havia uma intenção de desconstruir a intenção, recaindo no *valor* da consciência – e da sua racionalidade, considerando que a lógica, segundo Derrida apoiado em Freud, obedece à consciência, à vigília (em oposição ao *cochilo*, citado acima) e ao princípio de identidade. No debate entre Brayner e Schwarz (Bosi et alli. *Machado de Assis*: p.319), tendemos a aceitar, ao lado da professora, que o narrador "está na própria mudança", no próprio devir do texto.

Schwarz também argumenta com a mobilidade do narrador, contudo ele parece manter o valor da consciência, descrevendo, como Santiago, um narrador que engana. Podemos também concordar com a possibilidade de existência ou construção do narrador que engana, volúvel, mas ele não pode ser um signo transcendental, uma chave de explicação melhor que qualquer outra. O narrador resulta, como destacou Brayner, do próprio texto e o engano é condição da vida – não privilégio de Capitu ou Casmurro.

Se o texto devém, segundo a própria Brayner, sem a possibilidade da vetorização do futuro pensar, ou seja, sem a garantia de que outra consciência reconheça os valores da consciência que pensou antes, não há como atribuir ou defender *a posteriori* uma consciência da narração, uma vigília, que pode enganar ou pode dizer a verdade. Crer que uma consciência engana, que seja volúvel, é ainda crer na consciência e na previsibilidade. O próprio narrador, consideramos, também é enganado pela linguagem que pensa usar.

A própria professora Brayner, entretanto, seduzida pela lógica da consciência, escreve sobre Machado de Assis que "ele está construindo um narrador que se desconstrói, enquanto texto". Poderíamos perguntar: quem é esse sujeito que constrói, fora do texto, para que o texto desconstrua? A impossibilidade da previsibilidade ou da vetorização do futuro pensar faz da consciência do autor uma projeção da consciência do leitor, sua

representação ou fantasia. “Ele está construindo” significa que eu represento o meu Machado de Assis como um construtor que desconstrói.

Através das epígrafes citadas, - tentamos escapar ao auxílio da voz do autor - a descrição da consciência do próprio desaparecimento, ou seja, do devir-ausência e do devir-inconsciência do autor, parece investir e seduzir um raciocínio como o de Brayner. A consciência que busca se desconstruir, e desse modo, almejando a manutenção de seu poder, conseguir, no mesmo gesto que pressupõe o seu desaparecimento, uma tentativa de associação, nessa possibilidade testamentária da escrita ainda dominar o porvir por imposição de leis.

> Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.
> Machado de Assis: “O enfermeiro”

O conto tem um efeito parecido à frase analisada por Bennington (“Eu estou morto”). Este trecho de abertura do conto “O enfermeiro”, publicado poucos anos antes do romance aqui em questão, demonstra uma consciência da proximidade da morte como parece ter nosso narrador sexagenário, Casmurro. A proximidade da morte parece denunciar o comportamento dos narradores em relação aos signos, ao seu controle e à possibilidade de dizer a verdade (dizer o que é). A morte se infiltra, introduzindo novos sentidos aos signos. Como uma viúva, a escrita portará, após o desparecimento da voz, o sentido do qual ela, a voz ou a consciência, tem ciúme.

> (...) senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte. Escrevi dois textos. O primeiro queimei-o por ser longo e difuso. O segundo continha só o necessário, claro e breve.
> *Dom Casmurro*: p. 1063

Os trechos citados sinalizam um desejo de controle sobre o signo após o devir-ausência do autor. Simulam o esforço de um autor, tentando eliminar toda lógica do paradoxo, para manter a "vetorização do futuro pensar", que parece desobedecer a sua vontade. Demonstram o desejo, por meio do controle desse vetor, de posse ciumenta do sentido na sua ausência. Sinalizam o ciúme das potencialidades da escrita sem a autoridade da voz para dominá-la, afinal, como sabemos, a escrita (a potência da escrita) pode se apresentar onde a voz não pode mais (a impotência da voz). Os narradores, cada um com seu caso de consciência, desejam a propriedade da língua, apropriar-se dela. Casmurro teme a emancipação do signo como teme a emancipação de Capitu ou mesmo da representação de Capitu. Mas a emancipação de Capitu só ocorre através de Casmurro.

> La libération, l'émancipation, la révolution, ce sera nécessairement le second tour. Il affranchira du premier en confirmant un héritage en l'intériorisant, en se le réappropriant - mais seulement jusqu'à un certain point, car c'est mon hypothèse, il n'y a jamais d'appropriation ou de réappropriation absolue. Parce qu'il n'y a pas de propriété naturelle de la langue, celle-ci ne donne lieu qu'à de la rage appropriatrice, à de la jalousie sans appropriation. La langue parle cette jalousie, la langue n'est que la jalousie déliée. Elle prend sa revanche au coeur de la loi. De la loi qu'elle est elle-même, d'ailleurs, la langue, et folle. Folle d'elle-même. Folle à lier.
> Derrida : *Le monolinguisme de l'autre*, p. 46

No caso de "O enfermeiro", a narrativa tem um caráter testamentário e, ao mesmo tempo, descreve o efeito de um testamento. Ela tanto pressupõe o devir-ausência do

narrador quanto descreve uma cena após a morte de seu antigo patrão autoritário e da recepção de seu testamento. É um conto sobre ruptura e tradição, herança e roubo. As significações do texto, escapando a *univocidade* pretendida pelos autores, se multiplicam. A relação de poder – e propriedade - da voz sobre a escrita se dobra sobre si mesma nesse conto. Ninguém, entre o roubo e a herança, possui controle absoluto sobre nenhum objeto e sobre o sentido de nada. A língua, como nos disse Jacques Derrida, se torna louca de sua própria lei.

Tanto a análise da frase citada por Derrida quanto a dos trechos citados de Machado de Assis nos explicam que a leitura não exige a morte, mesmo que possa incluí-la. Em "O enfermeiro", conto no qual não sabemos quem é o paciente quem é o agente, as duas situações se sobrepõem. A leitura, portanto, não necessita do parricídio de fato. Nem mesmo a ausência concreta do autor é exigida para que ela seja realizada porque a ausência sempre está marcada no espaçamento da escrita. Desde que haja escrita, há o traço da morte, do devir-ausência e do devir-inconsciência do autor.

Apesar da morte do autor, explica Bennington, a leitura pode se realizar e mesmo ampliar sua capacidade de significação na sua ausência. A leitura desafia a morte do autor. A escrita pressupõe sempre esta possibilidade de sobrevida (*survivre*). Ela pressupõe sempre também a possibilidade a mais de vida. Ela é *afirmativa* diante de uma ausência e morte do autor. A escrita se apresenta diferente da idéia negativa tradicional de escrita, associada à letra morta, negação da voz viva. Ela, ao contrário do narrador Casmurro, não *ressente* a perda da origem.

CONCLUSÃO

A escrita não é o puro ato (energeya) de escrever. Ela remete a todo o campo de significação no qual existe uma rede solidária de conceitos contra os quais a escrita sofre uma ação e necessita de sua dissimulação para desconstruí-los. A escrita não é puro ato, pois não há espaço nem para o puro nem para o empírico, porque a escrita vive também sua dynamis, em sua potência. O ato de escrever pode se incorporar à história, buscando causar um abalo de uma determinada ideologia porque seu sentido é fugir de seu contexto.

A obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, exemplifica a escrita como crítica de uma complexa relação representacional ideológica e de fuga desse contexto. Esse livro, que repete várias referências ao processo de escrita, pareceu-nos poder transmitir dissimuladamente a capacidade de corroer as estabelecidas representações ideológicas do seu tempo de criação, a capacidade de desconstruir uma estrutura de poder, que buscava recalcar o devir, no seu interior, revelando o desequilíbrio de seus elementos centrais. A voz narrativa, de um representante da elite de sua época, busca sintetizar o seu mundo, em seus termos, unir as pontas. Nesse projeto, ele admite visualizar brechas que permitem a crítica literária, associada à teoria da alteridade, entrever o *outro* silenciado, recalcado, sem direito de existir.

Com a preocupação central na relação da escrita e alteridade, a inquietação da análise era saber como a escrita poderia se situar em defesa das alteridades *esquecidas* por um sistema ideológico. Capitu poderia ser uma metonímia ou uma dissimulação das outras formas de alteridade. O texto nos pareceu uma defesa disseminada e dissimulada da

alteridade dos personagens, percebida por traços e da multiplicação da dissimulação sem uma origem pura.

O conceito de escrita e de seu devir foi necessário para verificar como o devir da escrita se apresentou no texto machadiano. Um *aparente* abandono momentâneo do texto foi o percurso para que os temas pudessem ser reavaliados, questionados e lidos com seu desenvolvimento próprio e impróprio. Guardamos esta distância momentânea da obra para que o retorno a ela, de forma elíptica, pudesse produzir a *diferença* desejada – porque a *distância* também revela a alteridade.

A origem grega do conceito de devir, localizada tanto por Hegel quanto Nietzsche, em Heráclito, abalava uma concepção estável do mundo construída para recalcá-lo. Essa noção, com essa característica, tem um potencial político e literário. Esse passo nos foi útil para compreender que nem tudo que foi ou é deve permanecer. A sociedade e suas representações construídas por sistemas, como a literatura, tais quais percebemos podem e serão alteradas, mesmo contra o *desejo de poder* ou contra a nossa *intenção*. Pelo devir, temos a primeira possibilidade de introduzir uma esperança de mudança social, de mudança de um sistema ideológico, imprevista, sem o controle do futuro. O devir, no seu lugar em relação ao pensamento ontológico, seria a possibilidade de questionar a certeza da mimese do discurso central em *Dom Casmurro*. A linguagem não tem relação *direta* com seu objeto, mas o alcança de forma *oblíqua*. A autoridade do narrador começa a ser desconstruída.

A noção de devir incomoda a noção de lógica e da sua causalidade, presentes na voz central do texto. A associação do conceito grego de logos, entre lógica e fala, margeou a compreensão da relação da escrita e devir. A voz narrativa de Dom Casmurro em oposição

à escrita dos outros personagens demonstrava sua herança. O termo *Logos*, em grego, é a tradução de discurso, retórica oral, assim como *dike* representa a justiça advinda desse logos, do discurso, da voz. Casmurro estava do lado da voz, do logos, de uma escrita que tinha como *telos* a oralidade. Ele representava a *dike*, essa noção de justiça, tanto por essas características, quanto pelo fato de também ser um advogado, que, contra a orientação do narrador, consultando o dicionário, podemos ver que é aquele que pede auxilio pela voz. Casmurro é a lei – a voz da lei. Quem discordasse de sua interpretação, de sua mimese do mundo, discordava também da lei – assim como da voz. Seria um fora da lei – seria uma escrita.

A escrita é compreendida, por Derrida, como um abalo da lei. Como o devir, ela é criminosa. Ela é uma *hybris*. Sendo assim, ela é desmedida, fora da lei, enquanto a voz, seria o logos, a representação da lei e da lógica. Passamos a nos preocupar com a escrita como um problema de lei. A escrita está em relação àquilo (voz) que proíbe a alteridade, a diferença, o híbrido. Por essa razão, sentimo-nos seduzidos pela leitura de um romance no qual o narrador é um advogado, Casmurro, treinando sua mão para controlar a escrita, como ele assinala. Essa forma de leitura, por certo aspecto tradicional, da relação da literatura e direito no romance, nos permitiu compreender como Casmurro estava apoiado pela metafísica da escrita como violência dissimulada.

Entre a voz e a escrita se estabeleceu historicamente uma relação binária semelhante à de natureza/cultura, *physis/nomos*. Pela crítica a todo binarismo cultural, percebemos que essas separações respondem a necessidade de uma confirmação ideológica que precisa de um contrário no qual representará seu mal, seu limite, seu outro. Nessa lógica binária, o outro estaria submetido à lógica do mesmo. Capitu, nesse raciocínio, responde à estrutura

complexa, mas binária, construída por Casmurro. Seria preciso ir além dos binarismos para alcançar a alteridade pretendida. Vimos de várias formas que o devir sempre era representado como aparência, dissimulação, ilusão, obliqüidade, enfim, como mal. A escrita, portanto, como devir, seria também o mal, a ilusão, a mentira - uma ameaça para a autoridade da voz estabelecida. A escrita tem relação com Capitu.

O movimento que une o devir a escrita, seguindo a teoria apresentada em *Gramatologia*, por Derrida, seria encontrado, entre outros exemplos, em três momentos da historia do pensamento: Platão, Rousseau e Hegel. Ele age como esquecimento de sua origem. Esse esquecimento da *origem* é uma dissimulação – a *primeira* dissimulação da escrita. Ela perde o *imediato*, o espontâneo.

> Violência do esquecimento. A escrita, meio mnemotécnico, suprimindo a boa memória, a memória espontânea, significa o esquecimento. É bem precisamente isso que dizia Platão em *Fedro*, comparando a escrita à fala como a hypomnesis à mneme, o auxiliar lembrete à memória viva.
>
> (*Gramatologia*, p. 45).

Num passo seguinte, associada a escrita à violência, ao esquecimento, à técnica, ao auxiliar, era preciso interferir na perspectiva platônica. Derrida esclarece que o inverso da escrita - considerado como natural, na tradição platônica, a voz - também é violento. O esquecimento é uma mediação. Em outros termos, o esquecimento é uma saída do *em si*, do imediato – início do devir da consciência. A escrita, como esquecimento, cumpre essa mesma função. Ela *desnaturaliza* o logos, o que é considerado natural, e vai à busca do outro, do estranho, da alteridade. Não há razão para temer o esquecimento da história e na

história porque é um processo histórico. O esquecimento de Massinissa interfere na relação da historia no romance justamente pela demonstração de seu esquecimento.

> Esquecimento porque mediação e saída fora de si do *logos*. Sem a escrita, este permaneceria em si. A escrita é a dissimulação da presença natural, primeira e imediata do sentido à alma no *logos*.
>
> (idem)

Enquanto dissimulação da presença natural, a escrita corrompe (*ptora*), porque produz devir, a natureza – aquilo que deveria ser natural. Ela desnaturaliza o que representamos como natural. Produz diferença no que poderia ser em si, no logos. Essa corrupção está em ser ela justamente uma mediação, uma saída em direção ao exterior, para fora de si, em direção ao estranho, ao outro. A escrita é, por si só, a busca do outro, do que ainda não é. A escrita de Casmurro destruirá sua perspectiva de imediatez do mundo, pois ela lhe escapa, sai de sua casmurrice, sai do *em si*, de seu ensimesmamento. Revelando que sua própria escrita é uma forma de mediação com o mundo, consegue demonstrar que ele também precisa dessa mediação – precisa da escrita, precisa do devir, precisa da dissimulação e de Capitu. Conclui-se que é impossível ser puramente *ensimesmado.*

Uma das principais vias para a escrita descentralizar a perspectiva de mundo de Casmurro é a própria dissimulação, compreendida *afirmativamente*, de Capitu. Essa estratégia não significaria absolver ou culpar Capitu de adultério, pois não se pode considerar o livre arbítrio diante do desejo – seja o de Capitu, de Casmurro ou, pela epistemofilia, do leitor. Significa apenas apresentar a dissimulação e a violência presentes também na linguagem nada inocente do narrador que busca recalcar esse desejo.

> Sua violência sobrevém à alma como inconsciência. Assim, desconstruir esta tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escrita. Antes, em mostrar por que a violência da escrita não sobrevém a uma linguagem inocente.
>
> (idem)

O discurso de Casmurro não é inocente. Dissimula uma violência contra a alteridade de vários personagens e, principalmente, contra a de Capitu. Casmurro projeta sua própria dissimulação em Capitu. A voz narrativa desse romance tenta apagar toda diferença na unidade de sua fala. Aquilo que não se reduz à unidade, que não une pontas, é de responsabilidade de Capitu, de Ezequiel, do outro. A desconstrução de sua fala é literária e política, pois tenta desautorizar as representações interessadas da realidade, quando introduz no texto o respeito da alteridade.

A alteridade - a escrita - é Capitu. "Capitu era naturalmente o anjo da escritura" (*Dom Casmurro*: p. 1015). Sendo escrita, Capitu herda algumas associações que Derrida nos esclarece, seguindo a análise que faz de *Fedra* de Platão:

> L'écriture présente, mon cher Phèdre, un grave inconvénient, qui se retrouve du reste dans la peinture. En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont l'apparence de la vie; mais qu'on leur pose une question, ils gardent dignement le silence. La même chose a lieu pour les discours écrits: on pourrait croire qu'il parlent comme des êtres sensés.

Derrida destaca no texto platônico a questão do silêncio da escrita em relação à voz. Capitu é de certa forma tanto esse silêncio submetido quanto um silencio transgressor. Sua resposta ao marido é o silêncio. Esse silêncio nos afirma também outra forma de resistência – a da arte. A escrita, como a pintura, apresenta, na tradição platônica, um mundo de

aparência. A escrita é um momento, nessa concepção, que deve ser ultrapassado para se encontrar a verdade. Ela é, mais uma vez, a dissimulação, o erro.

Se, através do texto de Nietzsche e Derrida, a mentira, a dissimulação são invenções metafísicas para conceber também seu oposto, a verdade, percebemos o jogo representacional nesse discurso. Casmurro, ao apontar em Capitu as características da escrita, da dissimulação, do silêncio, repete o discurso metafísico de poder contra o outro, contra a alteridade, para produzir sua verdade.

Se, de acordo com Platão, a escrita, sem o autor, sem a voz, corre sempre o risco de ser injuriada, por uma causa justa ou não, Capitu, acusada de adultério, passa pela mesma situação. Ela ainda está errada, nessa perspectiva, porque não pode se defender sozinha. Precisa do auxilio da voz, ou seja, de quem a acusa, para se defender. Capitu, enquanto escrita, está sem defesa, fora do âmbito do direito.

Derrida considera essa impotência da escrita uma forma de garantir o respeito ao outro, num sentido de justiça que extrapola o direito. Recorrendo à voz, a escrita abdicaria de sua diferença. Se Capitu recorresse à lógica de Casmurro, ela também estaria legitimando a violência do narrador contra ela mesma, contra todo outro que fosse colocado no lugar dela. A defesa que Helen Caldwell faz de Capitu está completamente dentro dos valores morais de Casmurro. Sua *impotência* (a da escrita ou de Capitu) em se defender, através da teoria de Derrida, seria a *exposição* corajosa à violência do outro.

Por metonímia, Capitu representa todos os grupos sociais que não possuem direito a voz na sociedade. Ela representa aqueles que estão fora do direito. Ela representa toda aquela alteridade sem voz, os submetidos pela autoridade da voz, dos que tem direito à voz. Em outras palavras, ela representa o traço submetido, a imagem sem voz, a escrita. A

compreensão de seu devir, do devir da escrita, do devir de Capitu é a compreensão do ato de rebeldia contra uma estrutura representacional do poder, baseado na autoridade da voz. A escrita, enquanto Capitu, é a tentativa de fazer representar todos os que estão silenciados. O romance, para nós, ficou entendido como tentativa de fazer representar. É uma romance sobre as estratégias de representação, sobre a necessidade de compreender a relação entre "força e significação".

O narrador propõe, como centro puro, a casa materna. A casa materna era a casa da voz materna, da lei natural, como verificamos em Rousseau. A casa de Dona Glória é o refúgio tanto de Bentinho quanto de Casmurro. Era o lugar da segurança da lei. Nela, não deveria haver espaço para o estranho. Mas os elementos estranhos são apontados pelo próprio narrador, exemplificado não somente no agregado José Dias, mas nos outros agregados como tio Cosme ou prima Justina. O estranho, o outro, já estava presente na casa materna. Contudo, somente Capitu é denunciada como estranha, pois ela interfere nessa casa de modo singular. Essa denúncia respeita uma lógica de poder que percorre todo o romance. O novo elemento estranho na casa seria o próprio filho de Capitu: Ezequiel.

Se a escrita, associada à Capitu, destaca sua dissimulação, com Ezequiel, a escrita apresenta sua idéia de bastardia. Platão assinalava que a escrita era bastarda, pois não possuía um pai que a protegesse. Ezequiel era considerado por Casmurro também como bastardo, na incerteza de sua paternidade. Ao invés de protegê-lo, Casmurro chegou a pensar em matá-lo, como se um autor, por medo de um mal-entendido, destruísse o que escreveu.

Ezequiel também representa o *esquecimento de sua origem*, a incerteza da origem, da paternidade. Essa incerteza da paternidade é também incerteza sobre o signo, que abala a

certeza de toda e qualquer verdade do romance ou toda e qualquer certeza. Casmurro não pode dizer “isto é”. Associado ao profeta bíblico, o texto de Ezequiel, na Bíblia, é um pensamento do exílio, do fora da casa, uma crítica à Jerusalém (mais tarde, *Capitolina*, como o apelido de Capitu) – principalmente do esquecimento de seus valores. No romance, Ezequiel abala a tranqüilidade da casa de Casmurro.

Capitu, Ezequiel e todas as outras alteridades na narrativa ampliam, mesmo que silenciosamente, a perspectiva da voz narrativa. Criam diferença dentro dela mesma, criam estranhamento dentro da casa. Casmurro não pode se considerar proprietário de sua casa e de sua linguagem. O que mais compreendemos após essa leitura do texto é que o trabalho de interpretação depende, principalmente, de uma solidariedade ou traição inicial a uma perspectiva. O leitor pode se render à perspectiva de Casmurro como se fosse lei, mas, se *desejar* e lhe houver força para dar uma nova significação, uma nova interpretação, terá opções de trair a representação que ele propõe. Como o desejo de leitura do romance não se fechou, ainda há traços na obra que desejamos seguir em outra pesquisa por vir.

BIBLIOGRAFIA:

Obras de Machado de Assis:

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa em quatro volumes.* Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2008.

Obras sobre Machado de Assis:

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Lisboa, Editora Relógio d'Água, 1998.

------. A formação do nome. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

------. *Singular experiência: para uma revisão dos contos de Machado de Assis*. Scripta, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 13-19, jan./jun. 2000.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

------. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo, Ed. Ática, 1999.

------. "A Máscara e a Fenda". In: *Et alii Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.

------, GARBUGLIO, José Carlos, CURVELLO, Mario, FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros: antologia e estudos. São Paulo, Ática, 1982.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis – um estudo de Dom Casmurro*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Ateliê Editorial. São Paulo . 2002.

CAMPOS, Haroldo de. "Arte pobre, Tempo de pobreza, Poesia menos": In: ------. *Os Pobres na Literatura Brasileira.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: ------. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

------. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador.* São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

FACIOLI, Valentim. Um defunto estrambótico. São Paulo: Nankim editorial, 2002.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1974.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. Freud e Machado de Assis. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

GLEDSON. John. *Machado de Assis: ficção e história.* Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

------. *Machado de Assis: impostura e realismo/ Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

------. Por um novo Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUIMARAES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo : Edusp/Nankin, 2004.

JOBIM, José Luís (org). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2002.

KAISER, W. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Trad. Coimbra: Armênio Amado, 1948.

LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro : Uape, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2000.

------. *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: Ficção e Utopia*. São Paulo: Cultrix. 2001.

MONTEIRO, Valéria Jacó. *Dom Casmurro : escritura e discurso – ensaio em literatura e psicanálise*. São Paulo : Hackers : Cespuc, 1997.

MURICY, Kátia. *A Razão Cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

NOVINSKY, Anita. *O olhar judaico em Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1990.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Capitu e a mulher fatal: analise da presença francesa em Dom Casmurro. São Paulo: Nankim editorial, 2003.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. São Paulo; Editora Nacional, 1936.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 273-98.

PIETRANI, Anélia Montechiari. O enigma mulher no universo masculno machadiano. Niteroi, RJ: EdUFF, 2000.

RIEDEL, Dirce.Côrtes. *O tempo no romance machadiano.* Rio de Janeiro; Livraria São José, 1959.

------. *A Metáfora: O Espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1974.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade.* In: _____. *Mal-estar na modernidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTIAGO, Silviano. « A retórica da Verossimilhança » in : ------. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAIVA, Juracy Assman (org). Nos Labirintos de Dom Casmurro. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

SCHÜLER, Donaldo. Plenitude Perdida: uma analise das sequencias narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis. Porto Alegre: Ed. Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1989.

-------. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª edição. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

------. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

------. *Duas meninas*. São Paulo, Brasil : Companhia das Letras, 1997.

SECCHIN, Antonio Carlos et alii... *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SENNA, Marta de. *O Olhar Oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1984.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário.* Petrópolis, Vozes, 1996. 434 p. 801

VENÄNCIO FILHO, Paulo. *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura Brasileira de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

XAVIER, Terezinha Nucci. *A Personagem Feminina no Romance de Machado de Assis.* Rio de Janeiro, Presença, 1986.

Obras teóricas:

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

AGOSTINHO, Santo. *As confissões.* Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis : Vozes, 2002. 17a edição.

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político – Uma introdução.* Trad. Mauro Gama, Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro : Ed. Jorge Zahar, 1997.

ARAUJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso – introdução à filosofia da linguagem.* São Paulo : Parábola editorial, 2004.

ARISTOTELES. *Metafísica* – ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução Marcelo Perine. São Paulo : Ed. Loyola, 2001.

------. *Arte retórica e Arte Poética*. Tra. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 14ª edição.

------. *De l'interprétation*. Trad. J. Tricot. Paris : Vrin, 1959.

------. *Economique*. Trad. A. Warttele. Paris : Belles Lettres, 1968.

------. *A Política*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo. Martins Fontes, 1998. 2a edição.

------. *Tópicos*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

-----, Horacio e Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo. Cultrix, 1995. 6a edição.

ARRUDA, Angela(org). *Representando a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

ARTAUD, Antonio. *Van Gogh – o suicidado da sociedade*. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim.

AUERBACH, Erich. « A cicatriz de Ulisses », in ------. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo : Ed. Perspectiva, Edusp, 1971. (pág. 1-20)

AZEVEDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a dissolução da Moral*. São Paulo : Discurso editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.

BADINTER, Elisabeth. *Sobre a Identidade Masculina.* trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1993. 2a edição.

BEBE, Pauline. *Isha: dictionnaire des femmes et du judaïsme.* Paris: Calmann-Lévy, 2001.

BENNIGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Paris : Seuil, 1991.

BORRADORI, Giovanni. *A filosofia em tempos de terror – diálogos com Habermas e Derrida*. trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004.

BOURDIEU, Pierre. "La Domination masculine". *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n°84, septembre 1990

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. 2o volume. 2a edição. Edição Saraiva. São Paulo. 1968.

CARVALHO, José Geraldo Vidigal de. *A igreja e a escravidão : uma análise documental*. Rio de Janeiro : Presença Edições, INL, 1985.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia – dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo : Cia das Letras, 2002. 2a edição.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução – teoria e critica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro : Ed. Rosa dos tempos, 1997.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura*. Trad. Lenita Esteves. Rio de Janeiro. Imago, 1996.

DEBRAY, Régis. *Deus : um itinerário – material para a história do Eterno no Ocidente.* Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo : Cia das Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles. Guattari, Felix. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia.* Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim.

------. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, sd.

------. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.

------. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

------. *Le pli – Leibniz et la baroque*. Paris: Minuit, 1998.

DERRIDA, Jacques. *L'archeologie du frivole*. Paris : Ed. Galilée, 1976.

------. *L'autre cap – La démocratie ajournée*. Paris : Minuit. 1991.

------. *Artaud le Moma*. Paris : Galilée, 2002.

------. *La carte Postale*. Paris: Auber-Flamarion, 1980.

------. *Circonfession*. Paris. Ed. Le Seuil, 1991.

------. *De l'esprit*. Paris. Ed. Galilée, 1987.

------. *Do espírito*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP : Papirus, 1990.

------. *Donner la mort*. Paris. Ed. Métailié, 1992.

------. *Donner le temps*. Paris. Ed. Galilée: 1991.

------. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Paris : Galilé, 1988.

------. *Eperons- les styles de Nietzsche*. Paris : Flamarion, 1978.

------. *A Escritura e a Diferença*.trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1995.

------. *De l'esprit – Heidegger et la question*. Paris : Galilee, 1990.

------. *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. Trad. Antonio Romane e Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001.

------. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1997.

------. *Feu la cendre*. Paris. Ed. Des Femmes, 1987.

------. *Fichus*. Paris : Galilee, 2002.

------. *Force de loi*. Paris. Galilée, 1994.

------. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1999

------. *De la Gramatologie*. Paris : Minuit, 1992.

------. *Heidegger et la question*. Paris: Ed. Flammarion, 1990.

-----. *Margens da Filosofia.* Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.

------. *Mal de arquivo – uma impressao freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Relume-dumara, 2001.

------. *Mémoires d'aveugle*. Paris. Louvre, 1990.

------. *Otobiographies : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: ed. Galilée, 1993.

------. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papirus, 1995.

------. *Politique d'Amitié – l'oreille de Heidegger*. Paris : Galilée, 1994.

------. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Autêntica, 2001.

------. *Préjuges – devant la loi, in Faculté de Juger.* Paris. Ed. Minuit, 1985.

------. *Schibboleth*. Paris: Ed. Galilée, 1986.

------. *Spectres de Marx*. Paris: Ed. Galilée, 1993.

------. *Sur parole*. Paris: Éditions de l'aube, 1999.

------. *Torre de Babel.* Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte : ed. UFMG, 2002.

------. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.* Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

------. *Ulysse Gramofone – deus mots sur Joyce.* Paris : Galilee.

------. *Voyous- deux essais sur la raison.* Paris : Galilee, 2003.

------; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecendo o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. Granja Viana: Ateliê. São Paulo: Unesp, 1998.

------. FOUCAULT, Michel. *Três tempos sobre a história da Loucura.* Trad. Pedro Leite Lopes, Vera Lucia Avellar Riberio e Maria Ignes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-dumara, 2001.

------. SEFFAHI, Mohammed (dir.). *Autour de Jacques Derrida – de l'hospitalité*. La Callonne : Editions la passe du vent, 2001.

------. NANCY, Jean-luc. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilee, 2000.

------. WIEVIORKA, Michel. *Foi et Savoir - suivi de Le siècle et le pardon.* Paris : Seuil, 2000.

DEWS, Peter. « Adorno, pós-estruturalismo e a crítica da identidade » in Et alli. *Um mapa da Ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Contraponto, 1996.

DIOGENE LAERCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres.* dir. Marie-Odile Goulet-Cazé, trad. J.-F. Balaudé, L. Brisson, J. Brunschwig, et al., Paris, LGF, 1999.

EAGLETON. Terry. *A ideologia da estética.* Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 7a edição.

------. *O Nascimento da Clinica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro : Ed. Forense

Universitária, 1998. 5a edição..

------. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 22ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

------. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

-----. *História da Sexualidade I - A vontade de saber*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'água, 1994.

------. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 19998. 2ª edição.

-----. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 1996.

------. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

------. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5ª edição. São Paulo: Loyola, 1999.

FRAENKEL, Béatrice. "L'auteur et ses signes" in ZIMMERMANN, Michel (dir.) *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture medievale*. actes du colloque de Saint-Quentin-em-Yvelines. Paris, 2001.(pág. 413-427).

------. *La signature- Genèse d'un signe*. Paris : Gallimard, 1992.

GERARD, André-Marie. *Dictionnaire de la Biblie*. Paris: ed. Robert Laffont, 1992.

GLENADEL, Paula e NASCIMENTO, Evandro (org). *Em torno de Jacques Derrid*a. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

GRAMMONT, Guiomar de. *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante – em Kierkegaard*. Petrópolis : Catedral das Letras, 2003.

GRIMBERG, Carl. *Historia universal (v. 4) - das origens de Roma a formação do Império*. trad. Jorge de Macedo. Publicações europa-américa, 1989.

HABERMAS, Jurgen. *L'avenir de la nature humanie*. Trad, Christian Bouchindhomme. Paris. Gallimard. 2002.

------. *O Discurso filosófico da Modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HADAS-LEBEL, Mireille. *Jérusalém contre Rome*. Paris, ed. Du Cerf, 1990.

HEGEL, Gerog W. F. . *L'esprit du Christianisme et son destin- precede de l'esprit du judaism.*. Trad. J. Martin. Paris : Vrin.

HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas – introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo. Ed. Madras, 2001.

KAYSER, Paulette. *Emmanuel Levinas : la trace du féminin*. PUF Paris 2000.

KIERKEGAARD, Soren. *Crainte et tremblement*. Trad. Charles Le Blanc. Paris : ed. Payot & Rivages, 2000.

KOFMAN, Sarah. *Lectures de Derrida*. Paris. Ed. Galilée, 1984.

KLOSSOWSKY, Pierre. *Nietzsche e o Círculo vicioso.* Trad. Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

LARROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. *Habitantes de Babel – políticas e poéticas da diferença*. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte : Autêntica, 2001.

LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée.* Paris. Ed. Garnier-Flammarion, 1969.

------. *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*. Paris. Gallimard, 1995.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

------. *Totalité et infini – essai sur l'exteriorité*. Paris. Ed. Le livre de Poche, collection Biblio essais, 1987.

MAÏMONIDES, Moïse. *Le guide des ègares*. Traduction de S. Munik. Paris, Verdier, 1979.

MAJOR, René. *Lacan avec Derrida*. Paris : Flammarion, 2001.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Volume I. São Paulo : T. A. Queiroz, 1992. 4a edição.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

MEYER, Michel. *Language et Littérature – essais sur le sens*. Paris : Puf, 1992.

------. *Questionnement et historicité*. Paris : Puf, 2000.

MICHAUD, Ginette. « Une pensée de l'inconditionnel » in Montandon, Alan (org). *Le livre de l'Hospitalite : acceuil de l'étranger dans l'histoire et les cultures.* Paris : Bayard, 2004.

MOTT, Luiz R. B.. *A influência da Espanha na formação religiosa do Brasil*. Salvador : Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

NAULT, François. *Derrida et la théologie : dire Dieu après la déconstruction*. Montréal : Médiaspol. Paris : Cerf, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal - prelúdio a uma Filosofia do futuro.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2000. 2ª edição.

------. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário Silva. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

------. *O Anticristo – anátema sobre o cristianismo*. Trad. Artur Morão. Edições 70, 1999.

------. *Autora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2004.

------. A gaia ciência. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2001.

------. *Genealogia da Moral – uma polêmica.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2001.

------. *Crepúsculos dos Deuses ou Como se filosofa com o martelo.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2006.

------. *Ecce Homo- como alguém se torna o que é.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2000. 2a edição.

------. *O Nascimento da tragédia – ou Helenismo e pessimismo.* Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo : Ed. Companhia das Letras, 1999. 2a edição.

NORRIS, Christopher. *Derrida*. Cambridge : Harvard University Press, 1987.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica – de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995. 2ª edição.

PATOCKA, Jan. *Essais Hérétiques sur la philosophie de l'histoire*. Trad. Erika Abrams. Paris : Verdier, 1999.

PEIRCE, C. S.. Escritos Coligidos. Trad. Armando Mora de Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, col.Pensadores, 1980.

PLATÃO. *Phèdre*. Trad. Claude Moreschini et Paul Vicaire. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

PLUTARCO. *Como tirar proveito de seus inimigos*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

RAJA GABAGLIA, Júlio de Barros. « As ciências juridicas e sociais » in *Livro do centenário*. Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Imprensa Nacional : Rio de Janeiro, 1902

RORTY, Richard. *Ensaios sobre Heidegger e outros.* Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ROUSSEAU, Jean-jacques. *O contrato Social.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1999. 4a edição.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification – essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : José Corti, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo. Cultrix. 1997, 20a edição.

SCHEINDLIN, Raymond P.. *História Ilustrada do povo judeu.* Trad. Miriam Groeger. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SHOPENHAUER, Arthur. *Como vencer um debate sem precisar ter razão*. Trad. Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro. Ed. Topbooks, 2003. 4a edição.

SHÄFER, Peter. *Histoire des Juifs dans l'Antiquité.* Paris, ed. Du Cerf, 1989.

SILVANO, Petrosino. *Jacques Derrida et la loi du possible*. Paris: Cerf, 1994.

STEINER, George. *Extraterritorial.* Trad. Júlio Castañon Guimarães. 5ª edição. São Paulo: Cia das Letras,1990.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

------. *Ideologia e Escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil Colonial*. Petropolis, RJ : Vozes, 1986.

VATTIMO, Gianni. *Les aventures de la différence*. Trad. Pascal Gambelloni, Riccardo Pineri e Jacques Rolland. Paris : ed. Minuit, 1985.

------. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

YERUSHALMI, Yosef Hayim e BRENER, Frédéric. *Marranes*. Paris: Ed. La Différence, 1992.

WEBER, Max. *Le judaïsme antique*. Trad. Freddy Raphaël. Paris: ed. Pocket, 1998

WHITROW, G. J. "Conceitos concorrentes de tempo". In : ------. *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ZIMA, Peter Vaclac. *La déconstruction : une critique*. Paris : PUF, 1994.

Periódicos :

BARBOSA, João Alexandre. *Magias parciais de Dom Casmurro.* Cult. Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, n. 24, p. 60-63, jul. 1999.

L'histoire (Les civisations disparuies de Méditerranée). Número 265, Paris, maio 2002.

Lumière & Vie. *Judaïsme: la question chrétienne* : número 196, Paris, maio, 1990.

Magazine Littéraire. Paris: nº. 419. Abril, 2003.

Magazine Littéraire. Paris: nº. 430. Abril, 2004.

Magazine Littéraire. Hors-série. nº. 3. 4º trimestre de 2001.

RIBEIRO, Luiz Felipe. *Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino...* . Ipotesi – revista de estudos literários / UFJF - vol. 1, no 1. Juiz de Fora: Edufjf, 1997

SENNA, Marta de. *Estratégias do embuste: relações intertextuais em "Dom Casmurro"*. Scripta, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 167-174, jan./jun. 2000.

SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. *Uma machadiana paródia ao naturalismo.* Nova Renascença, O porto, v. 15, n. 56, p. 49-52, jan./mar. 1995.

WERNECK, Maria Helena. *Veja como ando grego, meu amigo: o corpo e a arte na correspondência de Machado de Assis*. Scripta, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 137-146, jan./jun. 2000.