

OLHAR E SIGNIFICAÇÃO EM *DOM CASMURRO**

Juracy I. A. Saraiva**

RESUMO

O leitor de *Dom Casmurro* é capturado pelos efeitos de visualidade que o texto instala, mas, simultaneamente, é solicitado a manter o necessário distanciamento crítico para avaliar esse envolvimento sensorial, que resulta das escolhas formais do autor. O processo enunciativo do texto – ora constituído sob o ângulo de Dom Casmurro, ora de Bento Santiago – manifesta-se por um duplo processo de ocularização, sendo possível afirmar que a recorrência ao olhar deixa de ter uma função meramente descritiva para ser responsável pela organização das significações da narrativa. O ato perceptivo do olhar atua na estruturação das personagens, contribui para a natureza mimética do relato, sendo, igualmente, responsável pela concepção epistemológica do texto. Conseqüentemente, a metáfora “olhos de ressaca” recobre a força avassaladora do amor e do ciúme e a da própria narrativa que arrasta o leitor para seu centro, enquanto desvela o processo de produção e de recepção da obra.

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (p. 843)¹

SEDUÇÃO DO OLHAR

O leitor de *Dom Casmurro*, assim como seu protagonista Bentinho, rende-se à voragem dos artifícios do olhar. Ele é tragado por uma força estranha que o absorve, que o seduz com seus sortilégios, fazendo-o circular por casas e ruas, conceber espaços e paisagens, recuperar cores e matizes, delinear rostos e

* Texto apresentado parcialmente no 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizada no Rio de Janeiro, de 8 a 13 de agosto de 1999.

** Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul.

¹ As indicações de página da obra *Dom Casmurro* referem-se sempre a Machado de Assis, *Obra Completa*, organização de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, v. I.

fisionomias, traduzir emoções e sentimentos. Mas, também o leitor é invocado a fugir do encantamento da aventura e a deter-se no entorno dela, onde se denunciam os recursos retóricos, postos em execução para instituir a magia do olhar.

Os efeitos de visualidade capturam o olhar do leitor, porque a narrativa concebe a visão como meio de acesso ao mundo, bem como instrumento de avaliação crítica. Fonte de percepção sensível, é o olhar que organiza a inserção de Bento Santiago em seu contexto, assumindo dupla função: por um lado, sustenta a “intencionalidade”² do protagonista, que, primordialmente, através do olhar, constrói-se, enquanto sujeito; por outro, é fonte de revelação das demais personagens, pois o olhar delas expõe, para Bentinho, os reflexos de seu indevassável mundo interior. Paralelamente, concebendo a “exposição retrospectiva” (p. 944), **Dom Casmurro** empresta o olhar ao relato e, ao instalar a experiência de rever, serve-se do registro da visualidade para oferecer denúncia contra as seduções enganosas do olhar.

Transformada “em ciência da visão” (Bosi, 1988, p. 75), isto é, tornando seu objeto visível, a narrativa promove a convergência do olhar do leitor para o do protagonista e estabelece a crença no narrado através da concretude das representações visuais, embora instale o espaço da percepção crítica do narrador. Portanto, a visão, inscrita no texto, cria sugestões imaginativas que o leitor vivencia, mas, simultaneamente, provoca a passagem da *aisthesis* a *poiesis*, ao mobilizar a reflexão sobre o modo como a experiência do olhar e ver contribuem para a instalação dos sentidos do texto.

METÁFORA VISUAL E A AUDITIVA

O tratamento dispensado ao dispositivo do olhar vincula-se à categoria do **modo**, em que, mediante os procedimentos de elaboração técnico-discursiva, ocorre “a regulação da informação”. “Pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um ou outro ponto de vista” (Genette, s./d. p. 160), afirma Genette que recorre ao termo *focalização* para caracterizar o âmbito de consciência a partir do qual se concebe a representação da diegese. A opção terminológica tem o intuito de abstrair a ênfase, especificamente visual, inerente aos termos *visão* e *ponto de vista*, oriundos do campo das artes plásticas, e de enfatizar o funcionamento múltiplo da percepção, que não se institui unicamente através da sensação visual.

Assumindo posição diversa em relação ao teórico francês, Boris Uspensky (1981) interliga os procedimentos das artes visual e verbal para enfatizar a importância, também nessa última, do lugar do observador, de cujo ângulo resulta a narração. Ambos os teóricos articulam a insurgência do *foyer* à categoria da voz, devendo-se ao segundo a correlação entre o ponto de vista e as posições avaliativa e espaço-temporal

² O termo intencionalidade é empregado no sentido que lhe dá a Fenomenologia husserliana.

do agente perspectivador. Essa convergência se expõe no plano discursivo, em que os traços estilísticos revelam a pluralidade dos ângulos de que se compõem a obra, visíveis, ainda, no tratamento do plano psicológico, em que se manifesta a oposição entre um ponto de vista externo às vivências do protagonista ou delas emergente e, portanto, interno.

Assim, enquanto, Genette rejeita a aproximação conceitual entre as artes verbais e visuais, utilizando, todavia, o conceito de foco e de ângulo, que lhes é comum, e sem ignorar a função que elementos visualmente concebidos assumem na narrativa, Uspensky propõe, a partir das coordenadas espaço-temporais, uma analogia entre ambos os processos de representação, em que a imagem, visualmente instituída, é o termo de comparação da metáfora. “A orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si” (Ricouer, 1995, p. 154) é validada, assim, a partir de enfoques teóricos distintos, que se harmonizam quando integram esse procedimento técnico ao saber, ao avaliar e ao enunciar.

Conseqüentemente, a metáfora visual se concretiza mediante outra, de natureza auditiva, que a expressa: a *voz*. É o dizer que potencializa a passagem do ver ao contar, conjugando-se ambos para manifestar o nível de compreensão sobre o narrado e sua avaliação. O processo de ocularização é o “lugar de origem, orientação, ângulo de abertura de uma fonte de luz que, ao mesmo tempo, ilumina seu tema e capta seus traços” (Ricouer, 1995, p. 158); é também fonte de revelação do sujeito observador, de cujas escolhas dependem a incidência do olhar, a abrangência das nuances de luz e sombra que recaem sobre o objeto e os traços que o conformam. Portanto, o ponto de vista revela tanto o objeto, quanto o próprio sujeito. Todavia, a relação dinâmica que se instala entre esses dois elementos manifesta-se na palavra do agente enunciativo, que traduz a representação do estímulo externo, captado pelo olhar, e a representação do próprio observador. Nesse cruzamento, o visível passa a ser, conceitualmente, legível, e o legível, imaginariamente, visível, porque explicitado pelo processo de enunciação, cujas marcas são instituídas pelo narrador.

UNICIDADE ENUNCIATIVA E DUALIDADE DE PERCEPÇÃO E AVALIAÇÃO

Em **Dom Casmurro**, a situação narrativa é instaurada pelo narrador autodiegético ou autobiográfico, pois resulta de evocações do próprio passado pelo enunciativo, que tenta reconstituí-lo através do discurso confessional. No preâmbulo, que antecede a diegese propriamente dita, o narrador atribui a seus “hábitos reclusos e calados” (p. 809) a ratificação, por seus vizinhos, da alcunha que lhe pusera um poeta melindrado com a pouca atenção dedicada a seus versos. Sem explicar a causa desses hábitos, adota o apelido – **Dom Casmurro** – como título do livro. O livro circunscreve, portanto, o objeto do relato: a vida do homem ensimesmado, cuja solidão é

resguarda pelos limites da casa, onde se situa para “escrever o livro” (p. 809). O “prédio assobradado”, com apenas “três janelas de frente” (p. 810), é o espaço do casmurro, e nele se realiza a identificação do sujeito com suas circunstâncias:

A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. (p. 868)

A alma e a casa, fechadas e escuras, identificadas pelos lexemas de natureza visual, são o retrato do sujeito que, ao escrever o livro retoma a finalidade já anteriormente experimentada, ao reproduzir, no Engenho Novo, a casa em que se criara na antiga Rua de Mata-Cavalos: “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (p. 810). Mas a edificação da casa não realizara o processo utópico de restaurar o passado, tampouco o de reconstruir a identidade do sujeito:

[...] não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem ou outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (p. 810)

A perda da identidade surge, pois, como característica essencial do narrador. É a consciência da inadequação entre a casa do passado e o indivíduo de presente, entre o “rosto” e a “fisionomia”, entre Bento Santiago e **Dom Casmurro** que motiva, aparentemente, o narrador a buscar nas reminiscências o já vivido. Mas como o empreendimento se destina, por antecipação, ao fracasso, pois a recuperação da identidade perdida não é mais possível, constata-se que outra finalidade subjaz à que está expressa.

A coexistência de duplo objetivo, um explícito e outro encoberto, é esclarecida pela cosmovisão do narrador, a qual, por sua vez, atua sobre a enunciação como um dos componentes da circunstancialidade discursiva. Nos capítulos IX e X, o narrador manifesta sua concepção quanto à vida e aos homens, adotando a teoria de um tenor italiano: “A vida é uma ópera e uma grande ópera” (p. 817). A verossimilhança da teoria é, segundo **Dom Casmurro**, uma das razões para sua validação, a que acrescenta a correspondência à sua experiência de vida: “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (p. 819). Não se esgotam aí as considerações quanto à teatralidade da vida humana. O narrador atesta que o destino interage no espetáculo e assume, concomitantemente, as funções de “dramaturgo” e de “contra-regra”: na primeira, determina os papéis e a evolução do espetáculo; na segunda, designa “a entrada das personagens em cena”. (p. 884)

Constata-se, assim, que **Dom Casmurro** concebe a existência humana como exercício contínuo de simulação. Essa visão de mundo distingue-o, na maturidade, não só dos demais homens, como também de Bento Santiago, alguém que ele já foi.

Sendo a base de um conhecimento, ela atua na concepção da narrativa, que se revela como novo exercício de teatralidade, sustentado agora pela lucidez: inquirição e denúncia mascaram-se sob a evocação de sensações, fazendo do relato uma representação dentro da representação, porque o verdadeiro objetivo que orienta a narrativa é a revelação da traição adúltera de que o narrador se considera vítima, e que o autoriza a tomar sua existência como tema do relato. (Starobinski, 1970, p. 257-265)³

Ao apresenta-se como autor, **Dom Casmurro** esconde, por detrás do ato da escrita, o investigador, cuja busca se concentra no desnudamento dos artifícios da simulação, que julga terem sido empregados pela mulher amada. Entretanto, como a sentença já fora por ele emitida – a condenação de Capitu antecede o ato de escrita – torna-se imprescindível coadunar o processo de investigação ao julgamento proferido. Conseqüentemente, a escrita se submete à subjetividade do narrador, que registra, lenta e minuciosamente, o desenvolvimento do inquérito, cuja autenticidade é firmada pelo testemunho do olhar.

Pode-se afirmar, por conseguinte, que sob a unicidade da enunciação duas vias de apreensão conduzem o relato, transferindo para a estrutura textual a dissociação assumida pelo narrador: por um lado, ele procura manter-se próximo à lembrança das sensações, para transcrever as vivências de Bentinho; por outro, permite que a tais vivências se mesquem ponderações decorrentes do pleno domínio dos fatos e da avaliação a que os submete como agente da narração.

Essa relação de continuidade e de ruptura entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado expõe-se na recorrência à visualidade: enquanto Bento Santiago assume, junto com outros atores, a representação de diferentes papéis, cuja expressividade está inscrita no olhar, **Dom Casmurro** pretende desvanecer a teatralidade dos gestos, vistos agora sob o ângulo oferecido pelos bastidores. Em decorrência disso, o processo de enunciação em **Dom Casmurro** é concebido mediante o recurso à focalização interna e externa. Os fatos ora são condicionados pela apreensão subjetiva do eu, evidenciando a ausência de limites precisos entre o enunciador e seu objeto, ora explicitados a partir do ângulo do analista objetivo, que se situa como mero espectador. O duplo movimento de focalização – a introspecção pessoal e a observação alheia – constitui o artifício engendrado para alcançar a confiança do leitor. Entretanto, a relatividade das afirmações do narrador, orientadas por sua cosmovisão e pelo objetivo de incriminar Capitu, invoca o olhar crítico do leitor, que deve transitar do nível das descrições para o das indscrições do texto e aí capturar o jogo de relações especulares.

Da alteridade do processo de focalização, submetido a filtros ideológicos distintos, decorre dupla *ocularização*, marcada ora pelo encontro dialético entre su-

³ Jean Starobinski determina as condições da narrativa autobiográfica, as quais compreendem a posição ideológica ou cultural do sujeito, caracterizada pela importância da experiência pessoal, a transformação do interior do indivíduo, a presença do destinatário e o tom elegíaco ou picaresco do discurso do sujeito enunciativo.

jeito e objeto da percepção, ora pelo distanciamento entre um e outro. Em função disso, a pergunta **quem vê?** apta a evidenciar o agente visualizador, apresenta-se como redutora, sendo necessário ampliá-la para incluir, no objeto da percepção, a ênfase avaliativa que sobre ele recai, impondo-se a seguinte formulação: “quem vê o que é visto, tal como é visto?” (Buescu, 1990, p. 73). A questão, assim expressa, permite não só identificar a obsessiva recorrência ao olhar, como também apreender os investimentos significativos que as relações da visualidade estabelecem na narrativa, seja sob o ângulo do protagonista, seja sob o do narrador, embora se enfatize a impossibilidade de dissociar ambas as perspectivas, quando se define a significação global do texto.

Em decorrência disso, o recurso ao olhar em **Dom Casmurro** deixa de ser mera técnica que instala elementos descritivos. O rever, despertado pela recordação ou pela memória, fundamenta a enunciação, sendo o ato perceptivo do olhar um dos recursos a partir dos quais se organizam as significações da narrativa. Ele atua na estruturação das personagens e na natureza mimética do relato, sendo responsável pela concepção epistemológica que se inscreve no texto.

INCIDÊNCIAS DO OLHAR E SIGNIFICAÇÃO

A análise de Bento Santiago expõe o *voyeur* cujas ações se circunscrevem, primordialmente, ao ver e interpretar o visto. O olhar do protagonista busca decifrar as mensagens dos componentes do espaço físico e, muitas vezes, neles inocula os sentidos que ele mesmo institui;⁴ paralelamente, interpreta gestos, palavras, ações das demais personagens, sobretudo de Capitu, que, não raro, é entrevista metafóricamente como um texto, que deve ser decifrado pela decodificação de seus signos: “Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho” (p. 823). A metáfora, sustentada por semas de natureza visual, que deve declarar a exaltação amorosa em face do objeto de desejo, recai, igualmente, sobre o protagonista e denuncia a convergência entre sua formação religiosa e o erotismo que o anima.

Centro refletor de um jogo de espelhos, o olhar de Bentinho ilumina as demais personagens, mas sobre ele incidem os reflexos do olhar dessas, estabelecendo-se um cruzamento de impressões de que decorre não só a caracterização dos agentes como também a progressão da narrativa. Os seguintes excertos mostram esse procedimento técnico-discursivo, tornado mais evidente pela eliminação das intervenções

⁴ Observa-se a transferência dos sentimentos do protagonista aos objetos no exemplo a seguir: “Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade”. (p. 820)

do narrador, que, ao provocar rupturas na cronologia das ações, esmaecem o papel de vector da narrativa atribuído no olhar:

Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. (p. 822-823)

Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... (...) Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. (...)

Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros. (p. 823)

Com os olhos em mim, Capitu queria saber que notícia me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera. (...)

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. (p. 827)

Os trechos fazem parte da seqüência em que os adolescentes se conscientizam da atração amorosa e se deparam com a impossibilidade de concretizá-la. Ainda atônito ante a descoberta do motivo de seu interesse por Capitu, Bentinho expressa seu fascínio amoroso pelo aprisionamento à imagem da figura feminina, enunciada a partir de um plano de conjunto, que se desdobra em detalhes, visualmente construídos: os apelos à compleição física transitam do registro do vestido e de sua cor à espessura dos cabelos, ao tom da pele, à descrição minuciosa da face. A reciprocidade do sentimento que Bentinho encontra em Capitu se traduz na conjunção dos olhares e das mãos, eles a fundirem uma e mesma emoção e, por isso, termos equivalentes para expressar a ternura.

Constata-se que o fio condutor da diegese prossegue com uma alternância de cenas, em que os olhos interrogativos de Capitu suspendem, primeiro, a estupefação de Bentinho, depois, o enlevo amoroso motivado pela leitura (ou visão) dos nomes Bento e Capitulina inscritos no muro, para provocar a resposta do protagonista. Diante dela, é outra vez o recurso visual que manifesta a convergência entre o estado de ânimo e a ação dele decorrente, nomeando-se a apreensão e a revolta da adolescente por sua “cor de cera”. O observador, que descreve a palidez, desloca-se para os olhos e se concentra nas pupilas, ponto em fuga da inapreensível Capitu, cujo alheamento, em face do mundo exterior, a “boca entreaberta” e a ausência de mobilidade confirmam.

Os excertos demonstram que a sensação visual deflagra o processo de interação entre as personagens e determina os signos que devem traduzir sua significação. A passionalidade de Bentinho, que se mostra na obsessiva concentração do olhar;

a pobreza de Capitu, que instigaria seu desejo de ascensão social através do casamento, bem como sua audácia e capacidade de simulação e reflexão, estão inscritos em signos que apelam à visualidade. A astúcia de Capitu, contraposta à timidez de Bentinho, também se manifesta no espaço dessa seqüência, quando, por sugestão do pai, finge que a rendição dos olhos ao sentimento amoroso nada mais é do que o “jogo do siso”, brincadeira em que os participantes se desafiam através do olhar.

A percepção constitutiva do mundo diegético de Bento Santiago realiza-se – em decorrência de sua peculiar feição –, no espaço em que se entrecruzam o interior e o exterior. A sensação óptica predomina nesse contato, em que o protagonista experiencia um espetáculo de natureza visual, onde o olhar sobre as coisas já não estabelece a divisão sujeito/objeto, mas apresenta cada um deles como efeito da representação do outro. As passagens que seguem demonstram a convergência entre a euforia e a disforia da personagem e os elementos do mundo exterior, demarcada pelos tons da felicidade ou da melancolia, traduzindo, no primeiro caso, o prazer do adolescente oriundo do afeto compartilhado e, no segundo, a condição melancólica do adulto, aprisionado pelas pulsões de morte:

A minha alegria acordava a dele, e o céu estava tão azul, e o ar tão claro, que a natureza parecia rir também conosco. São assim as boas horas deste mundo. Escobar confessou esse acordo do interno com o externo, por palavras tão finas e altas que me comoveram; (...) (p. 900)

Saí, supondo deixar a idéia em casa; ela veio comigo. Cá fora tinha a mesma cor escura, as mesmas asas trépidas, e, posto avoasse com elas, era como se fosse fixa: eu a levava na retina, não que me encobrisse as coisas externas, mas via-as através dela, com a cor mais pálida que de costume, e sem se demorarem nada. (p. 934)

Sendo os olhos a ponte que interliga o mundo interior de Bento Santiago ao exterior, essa função é transferida aos olhos das outras personagens, diante das quais ele se situa como intérprete. Portanto, a ação de descrever o olhar reafirma caracteres do próprio protagonista, embora esse procedimento conflua para a realização do objetivo implícito à narrativa.

Ponto convergente entre Bentinho e *Dom Casmurro*, as remissões à visão ou às sensações ópticas alteram-se por sua finalidade: sob a perspectiva do primeiro, manifestam sensações próprias ou alheias, inseridas no âmbito do tempo vivenciado; sob a perspectiva do segundo, recuperam experiências entre as quais se interpõe distanciamento temporal e novo ângulo avaliativo. O trecho abaixo exemplifica a recorrência ao olhar como manifestação do conhecimento singular de *Dom Casmurro*, que anula o sentido explícito, inerente à emoção dos olhos de Pádua, para traduzir outro, veiculado pelo sarcasmo e ironia: “Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias e esperanças, e vê sair branco o maldito número, – um número tão bonito!”

(p. 863). Expressa sob o ponto de vista axiológico de **Dom Casmurro**, que relaciona “os olhos úmidos” à imagem do bilhete lotérico, a descrição do velho Pádua, no momento em que se despede de Bentinho, denuncia o conluio familiar que levaria o protagonista a um casamento por interesse.

Embora as percepções decorrentes do olhar possam ser atribuídas ora ao narrador, ora ao protagonista, o duplo ângulo avaliativo perpassa a concepção do relato. Essa conjunção é particularmente visível na determinação das qualidades do olhar das personagens, que as apresenta como signos em relação.

O levantamento dos traços distintivos que compõem as personagens comprova que a qualificação do olhar institui sua correlação semântica, definindo também as relações inter-actoriais. As múltiplas referências aos olhos de Capitu – “claros e grandes”, “crescidos e sombrios”, “pensativos”, “ternos”, “diretos”, “lúcidos”, “embuçados”, “olhos de ressaca”, “de cigana oblíqua e dissimulada” – transformam-se em metáfora da personagem. Esses investimentos comprovam seu caráter complexo e contraditório que, todavia, se enfraquece pela equiparação das características de seus olhos as dos olhos de Escobar, “claros”, “um pouco fugitivos”, “dulcíssimos”, “policiais”, “refletidos”. As semelhanças, ditadas pela escolha do narrador, figurativizam significações de natureza noológica como a simulação, a cobiça, o engano, a perfídia. Elas são confirmadas pela existência de Ezequiel, cujos “olhos claros” e “inquietaos” testemunham o engano de que **Dom Casmurro** se diz vítima.

O estabelecimento de semelhanças entre Ezequiel e Escobar, definida pelo recurso ao código pictórico, se efetiva, segundo o narrador, lentamente, tal qual a criação de um quadro, cujo esboço vai sendo completado até alcançar a plenitude do colorido da figura. A ratificação da semelhança se dá através da comparação entre as feições do menino e as do defunto Escobar, impressas no registro fotográfico, sobrepondo-se à analogia, sugerida pelo quadro, o valor indicial da fotografia, o qual lhe garante o estatuto de documento comprobatório. Conseqüentemente, a qualificação comum dos olhos – “claros”, “inquietaos”, “fugitivos” – integra os atores Capitu, Escobar e Ezequiel, que se opõem, segundo o narrador, à realização da profecia: “Tu serás feliz, Bentinho”. (p. 906)

Entretanto, a estrutura circular do texto presentifica o episódio em que Gurgel, pai de Sancha, aponta a semelhança entre Capitu e o retrato de sua mulher, bem como a equiparação dos olhos de Bentinho aos de sua mãe, feita por Escobar, e aos de seu pai, feita por tio Cosme. Devido à interação recíproca, as analogias, em suas contradições, desfazem as certezas e salientam o ponto crucial que subjaz à determinação dos traços de semelhança: a interferência da subjetividade do observador. Bento Santiago con-forma em Ezequiel o retrato de Escobar, impulsionado pelo ciúme doentio que o “fazia desvairar como sempre” (p. 929), e, em decorrência disso, seu depoimento é falacioso, pois é a paixão que determina a identidade. A divergência de opiniões sustentadas pelo olhar não apenas torna relativa a posição do protagonista

como também desestrutura a definição dos papéis actanciais, pois as funções dos atores variam segundo o olhar que os visualiza e a intensidade do sentimento que os qualifica.

A exacerbação dos imperativos do ver conduz à personificação dos olhos que, elevados à condição de núcleo metonímico da personagem, expressam o sentimento e as ações reprimidas dessa, como no trecho em que Bento Santiago rende-se aos olhos “quentes e intimativos” de Sancha: “Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros, uns esperando que os outros passassem, mas nenhuns passavam (...)”. (p. 924)

O caráter ativo de percepção visual também recai sobre Bentinho, objeto submetido ao olhar inquisidor de prima Justina, e, simultaneamente, intérprete dos apelos sensíveis que nele se mostram e que enfatizam a função do olhar como substitutivo das demais sensações corpóreas: “Só então senti que os olhos da prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos”. (p. 833)

Elevada à condição de substituta dos demais sentidos, “a sensação visual, desdobrada e multiplicada” (Buescu, 1990, p. 89) coloca-se a serviço da narrativa: ilumina traços das personagens e a outros ensombrece; aproxima determinados ângulos e a alguns mantém na distância. Além disso, a contextualização do olhar como fonte interpretativa integra ao circuito interno da produção-interpretação, o circuito externo, cujos protagonistas são o autor e o leitor. Cabe, ainda, ao dispositivo do olhar evidenciar as correspondências entre significação e procedimento discursivo, bem como o fundamento epistemológico do texto.

O capítulo *Olhos de ressaca* (CXXIII) sintetiza a importância da percepção visual como recurso narrativo. A pluralidade de orientações do olhar torna visível a opção formal do autor e invoca o ângulo de percepção do leitor, que dimensiona as personagens a partir da reflexividade que delas emana:

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (p. 927)

Inicialmente, constata-se que o enunciador se situa diante do acontecimento diegético enquanto testemunha, atendo-se a narração aos dados observáveis. A referencialidade do fato se constitui pela exposição de ações, sendo a transgressão das fronteiras do visível assinalada pelos modalizadores. Mas a relação predominantemente neutra e exterior aos fatos e personagens deixa-se contagiar pela presença do eu, que transgride sua posição de observador, para atuar como protagonista. A frase inicial do segundo parágrafo da citação expõe o *voyeur* enciumado, cuja natureza suspeitosa caracteriza a maneira do olhar de Capitu, “tão fixa, tão apaixonadamente fixa”, e introduz nas reticências uma hipótese. Esta – corroborada pelo ritmo visual do observador, que ora compara os olhos de Capitu com os da viúva, ora com a sugadora vaga do “mar lá fora” –, cresce a ponto de transformar-se na certeza do adultério.

O jogo de sedução instaurado pelo duplo foco – objetivo e subjetivo – induz a convergência do olhar do leitor para o do narrador e, conseqüentemente, à aceitação da veracidade do relato. Entretanto, a análise da cena sugere um ângulo perceptivo mais amplo, capaz de abarcar os protagonistas em suas inter-relações. A descrição do olhar de Capitu sobre o cadáver de Escobar e a reação de Bentinho diante do que vê compõem uma progressão triangular de pontos de vista: o cadáver é o centro da percepção de Capitu, sobre a qual, por sua vez, incide o olhar de Bentinho, que é descrito a partir de uma terceira visão, a que se integra a do leitor. Visto como aquele que vê, Bentinho tem sua imagem perpassada pela de Capitu e pela do esquife, sendo ambas as personagens determinadas pela qualificação que as correlaciona: “olhos de ressaca”.

Interpretada em toda sua extensão, a metáfora não só conota a força avassaladora do amor e do ciúme, como também, a da própria narrativa, que arrasta o leitor para seu centro, enquanto expõe o princípio que deflagra a voragem. Destacando a convergência entre significação e estratégias discursivas, os “olhos de ressaca” desdobram os efeitos do relacionamento passionai – dos protagonistas e do leitor – e apontam para os processos de produção e de recepção do texto.

Para representar o drama do homem obcecado, preso a sua natureza passional, **Dom Casmurro** dá ênfase ao dispositivo do olhar, instituindo uma relação motivada entre os significantes e a significação do texto e possibilitando a comprovação de que as opções técnicas não são formas vazias de conteúdo. Paralelamente, ao centrar na visualidade o fundamento do relato, a narrativa explicita a ambígua concepção epistemológica que a anima, visto que o olhar é, simultaneamente, engano e revelação. É engano por sua submissão aos efeitos do sensível; é revelação porque, através do olhar crítico e arguto, o espectador se conscientiza da inadequação entre verdade e aparência. Entretanto, ao registrar a impossibilidade de traçar limites entre a realidade do mundo diegético e as alucinações do protagonista; a articulação entre observador e objeto observado; a recorrência ao olhar para concretizar objetivos enco-

bertos, a narrativa confirma que todo conhecimento é precário.

Conseqüentemente, a problemática do olhar conota uma questão essencial: a intangibilidade de uma significação única e a impossibilidade de exaurir os contornos do real. Ao enfatizar que nada é definitivo, porque as afirmações estão aprisionadas ao sujeito, a concepção epistemológica do texto recai, também, sobre esta leitura, relativizando-a.

ABSTRACT

The *Dom Casmurro* reader is overwhelmed by the visual effects emanating from Machado's text but, at the same time, he is invited to keep the necessary critical distance in order to be able to evaluate the sensorial involvement resulting from the Author's formal choices. The text enunciating process – now made up through Dom Casmurro's eyes, now through Bento Santiago's – is made patent by a double ocularization process, making it possible to state that the recurrence of visual impressions, rather than having just a descriptive function, is predominantly responsible for organizing narrative meanings. The perceptive action of seeing both structures the very characters and contributes to the mimetic nature of the narrative while, at the same time, being responsible for the text epistemological conception. As a consequence, the metaphor "olhos de ressaca" (hangover eyes) permeates the relentless power of both love and jealousy, as well as the narrative itself, which pushes the reader towards its center while it unveils the production and reception process of the novel.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado. *Obra Completa*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 807-944: *Dom Casmurro*. v. 1.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 65-87.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. São Paulo: Papyrus, 1995.
- STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. *Poétique*. n. 3, 1970. p. 257-265.
- USPENSKY, Boris. *A poética da composição: estrutura do texto artístico e tipologia das formas compositivas*. Trad. Marta H. Kirst e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, 1981 (mimeo).