

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS**

**INTERPRETAÇÃO E IMAGINÁRIO: UMA ANÁLISE DA FICÇÃO DE
TRIBUNAL NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *DOM CASMURRO*, A PARTIR DE
BLANCHOT**

Murilo Aparecido Lorençoni Lima

**DOURADOS-MS
2025**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS

**INTERPRETAÇÃO E IMAGINÁRIO: UMA ANÁLISE DA FICÇÃO DE
TRIBUNAL NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE DOM CASMURRO A PARTIR DE
BLANCHOT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Grande Dourados
– Faculdade de Comunicação, Artes e
Letras, para obtenção do Título de Mestre
em Letras.

**Discente: Murilo Aparecido Lorençoni
Lima**

**Orientador (a): Prof. Dr. Renato Nésio
Suttana**

**DOURADOS-MS
2025**

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

L732i Lima, Murilo Aparecido Lorençoni

INTERPRETAÇÃO E IMAGINÁRIO: UMA ANÁLISE DA FICÇÃO DE TRIBUNAL NA
RECEPÇÃO CRÍTICA DE DOM CASMURRO A PARTIR DE BLANCHOT [recurso eletrônico] /
Murilo Aparecido Lorençoni Lima. -- 2026.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Renato Nésio ~~Suttana~~.

Dissertação (Mestrado em ~~Letras~~) Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Ficção de tribunal. 2. Helen Caldwell. 3. Imaginário e vazio. 4. Maurice ~~Blanchot~~. 5. Cultura
e Fronteiras do Saber. I. ~~Suttana~~, Renato Nésio. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

(Fornecido pela Seção de Pós-Graduação)

“O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor”.

William Faulkner

Dedico esta obra à Grazi, minha parceira de vidas que deu asas a este sonho antes mesmo que eu aprendesse a sonhá-lo — e, se o leitor quiser, que a tome por cúmplice do meu delírio metódico.

AGRADECIMENTOS

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis escreve que “*A vida não se arranja à toa; não se come vento*”. Com o escoar da areais do tempo, pude comprovar essa máxima em minha própria vida.

Ingressar no mestrado sempre foi um sonho na minha caminhada acadêmica que não se realizava por diversos motivos: financeiros; horários; o corte de bolsas acadêmicas pelo governo Bolsonaro; a distância dos programas, etc. Mas nada se arranja à toa no costurar do tecido da vida. Depois de estudar o código penal, o código civil e outros *codex*, foi justamente o código da vida que, após mais de sete anos de tentativas (a maior parte delas bem-sucedidas, mas não concretizadas por um dos diversos motivos elencados acima), me colocou onde eu deveria estar: entre os livros, junto da literatura, voando nas asas de Ícaro e provando vinhos doces em Westeros.

Sendo assim, pude entender o que Fernando Pessoa disse quando escreveu que “*o sonho é o que temos de realmente nosso, de impenetravelmente e inexpugnavelmente nosso*” e, agora, posso registrar nessas linhas os meus agradecimentos a quem me manteve firme nessa caminhada.

Nesse sentido, agradeço aos meus pais, que nunca me negaram um livro e me possibilitaram viajar desde a Terra Média até a Vila da Glória no Rio de Janeiro. À minha irmã, exemplo de determinação em demonstrar que o sonho, como dito por Pessoa, é realmente aquilo que temos de mais potente em nossa alma. Especial agradecimento aos professores do Programa de Mestrado em Letras da UFGD, sobretudo ao professor Paulo Custódio, com suas aulas provocadoras e filosóficas, por todo apoio que foi além dos livros, meu muito obrigado. À professora Leoné Astride Barzotto, cujo bom humor e amor pela causa animal eram motores para motivar as longas viagens de Naviraí para Dourados. A Renato Nésio Suttana, orientador e guia nos estudos de Blanchot, minha gratidão. Aos membros da Banca Avaliadora, minha eterna gratidão.

À CAPES, que financiou essa pesquisa e à UFGD que se manteve resistência em tempos em que a Universidade Pública foi desacredita: obrigado, vocês pavimentaram o meu sonho.

À Debora Tavares e Caio Rubini: imortais aos olhos de quem aprende, carregue vocês comigo.

À Graziela Cardoso, minha parceira incondicional. Na tradição grega, Morfeu é quem dá forma aos sonhos. Na nossa casa, foi você quem lhes deu chão. Este mestrado, sonhado por mim, realizou-se por ti.

A todos aqueles que um dia decidiram pegar uma caneta e escrever algumas palavras em um pedaço de papel contribuindo para esse emaranhado de ideias que chamamos de literatura e que, mais uma vez, me salvou e mostrou que um leitor vive mil vidas.

Obrigado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MAURICE BLANCHOT E O ESPAÇO DO IMAGINÁRIO	22
1.1 Duas versões do imaginário em Blanchot: o trabalho do negativo e a perpetuidade	32
1.2 O Vazio e a obra.....	36
2. LEITURA DA RECEPÇÃO CRÍTICA SOBRE DOM CASMURRO COMO UMA FICÇÃO DE TRIBUNAL: DA CULPA DE CAPITU ATÉ A LEITURA COMO LIVRO	
ESPELHO	42
2.1 A recepção crítica pré-Caldwell: o paradigma da culpa e a construção do imaginário.....	47
2.2 A virada Caldwell: a inocência de Capitu, a falibilidade do narrador e uma nova imagem de Capitu	53
2.2.1 A inocência de Capitu e a falibilidade do narrador	63
2.2.2 O autor como testemunha de acusação	64
2.3 De jurado ao banco dos réus: a virada da posição do leitor na crítica	66
2.3.1 Entre forma e sociedade: o veredito do leitor	66
2.3.2 O leitor como cúmplice	68
2.3.3 A ponte com as viradas anteriores	70
2.3.4 O legado do debate e a inconclusão como essência	71
3. O IMAGINÁRIO MACHADIANO	73
3.1 Ciúmes, Dom Casmurro e o imaginário machadiano	74
3.2 A tríade do imaginário machadiano	76
4. TÁTICA TEXTUAL E O ESPAÇO DO IMAGINÁRIO: ENTRE MACHADO, CALDWELL, CASTRO ROCHA E BLANCHOT	81
4.1 A obra como máquina de imagens no imaginário	87
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
6. REFERÊNCIAS.....	95

INTERPRETAÇÃO E IMAGINÁRIO: UMA ANÁLISE DA FICÇÃO DE TRIBUNAL NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE DOM CASMURRO A PARTIR DE BLANCHOT

RESUMO - A presente dissertação investiga os modos como *Dom Casmurro* (1899) foi lido e relido como uma “ficção de tribunal” ao longo de sua recepção crítica. Sustenta-se aqui que a ambiguidade duradoura do romance decorre do pacto entre forma narrativa e o imaginário literário, conforme teorizado por Maurice Blanchot. O estudo tem três objetivos: (i) mapear a recepção anterior a 1960 que consolidou a culpa de Capitu como dogma; (ii) analisar a ruptura inaugurada por Helen Caldwell, que desloca a suspeita para o narrador Bentinho e reabre o “caso”; e (iii) articular essa virada com conceitos blanchotianos de imagem, vazio e presença da ausência, conectando-os à leitura machadiana recente (especialmente a “poética da emulação”, proposta por João Cezar de Castro Rocha). Como método, combina-se história da recepção (levantamento e discussão de críticas centrais), leitura atenta de episódios-chave associados ao léxico judiciário e o enquadramento teórico em Blanchot, com apoio em categorias retóricas e na tríade *interpretatio–imitatio–aemulatio*. Os resultados identificam três fases: (i) uma etapa inicial (até 1960) que pressupõe Capitu culpada e Bentinho fidedigno; (ii) a inflexão caldwelliana que problematiza a confiabilidade do narrador e reconfigura a narrativa como peça de acusação; e a (iii) consolidação contemporânea da ambiguidade, em que o romance passa a operar como tribunal sem veredicto, sustentado pela lógica do imaginário e do vazio. Conclui-se que *Dom Casmurro* mantém sua vitalidade justamente por convocar o leitor ao papel de jurado, ou seja, a forma encena um julgamento interminável cuja força estética e histórica está no que não se resolve. Busca-se assim contribuir para os estudos machadianos e para o debate sobre imagem, ausência e recepção literária.

Palavras-chave: Ficção de tribunal, Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, Dom Casmurro, Helen Caldwell, Imaginário e vazio, Maurice Blanchot.

INTERPRETATION AND THE IMAGINARY: AN ANALYSIS OF COURTROOM FICTION IN THE CRITICAL RECEPTION OF *DOM* *CASMURRO* IN LIGHT OF BLANCHOT

ABSTRACT – This dissertation examines how the Brazilian classic *Dom Casmurro* (1899) came to be read as a kind of “courtroom fiction” and argues that the novel’s enduring ambiguity emerges from the pact between narrative form and the literary imaginary theorized by Maurice Blanchot. The objective is threefold: (i) to map the pre-1960 critical reception that consolidated Capitu’s alleged adultery as dogma; (ii) to analyze the rupture inaugurated by Helen Caldwell’s 1960 study, which repositions Bentinho as an unreliable narrator and reopens the case for Capitu’s innocence; and (iii) to relate this reception shift to Blanchot’s concepts of image, void, and the “death of the author,” proposing that the novel sustains itself in the space of absence that the reader necessarily fills. Methodologically, the research combines reception history, close reading of key chapters with “judicial” rhetoric, and a theoretical framework anchored in Blanchot to articulate how image (as presence of absence) structures both the text and its criticism. The results identify a tripartite trajectory: an initial phase that treats Capitu as definitively guilty and Bentinho as trustworthy; a caldwellian turn that turns suspicion upon the narrator and reframes the book as an argumentative plea and a subsequent consolidation of ambiguity as a scholarly norm linked to Blanchot’s imaginary/void. The conclusion is that *Dom Casmurro* persists not by resolving the “case,” but by staging an inexhaustible space where form invites judgment without delivering verdict, it means that the novel’s vitality arises from its constitutive void, which converts readers into jurors and transforms the fortune of the work into a history of interpretive oscillation with the thereby contributing both to Machado studies and to debates on literature’s relation to image, absence, and reception.

Keywords: Courtroom fiction, Literature, Culture, and Frontiers of Knowledge, *Dom Casmurro*, Helen Caldwell, Imaginary and void, Maurice Blanchot.

INTRODUÇÃO

Desde a publicação de *Dom Casmurro* (1899), a possível traição de Capitu ocupa lugar central no debate crítico brasileiro, de modo que a personagem mais famosa de Machado de Assis tem sido objeto de escrutínio da crítica e do público desde então. Até o fim da década de 1950 prevalecia, quase como dogma, a leitura que dava o adultério como fato consumado.

Sendo assim, dada a ocasião do lançamento do livro, Bento Santiago surge como uma personagem construída sob o signo da candura e da confiança, predisposto ao sacrifício e à entrega afetiva. Seu amor por Capitu, cultivado desde a infância, revela não apenas um traço de constância, mas também a vulnerabilidade de quem se deixa guiar pelo sentimento. Em contraposição, Capitu é concebida pela crítica como uma das figuras mais emblemáticas e enigmáticas da obra de Machado. Nos seus olhos, ao mesmo tempo sedutores e dissimulados, o narrador (e aqui falamos de Bento e não de Machado) projeta a síntese de graça e perfídia, o fascínio acompanhado da suspeita. A insídia, apresentada por Bentinho como algo quase inato, configura-se como característica essencial da personalidade de Capitu, marcada pela astúcia e pela dissimulação.

A personagem de Capitu é aí descrita como alguém para quem a dissimulação não constitui escolha deliberada, mas antes uma necessidade vital, comparável a um processo orgânico. A sua suposta tendência à mentira aparece, assim, naturalizada, como se fosse inseparável de sua constituição íntima. Nesse retrato, constrói-se a ideia de uma subjetividade marcada por uma “amoralidade vertiginosa”, isto é, uma disposição que ultrapassa o campo das convenções éticas e se aproxima de uma inocência instintiva, quase animal.

O texto a apresenta como uma figura primordialmente regida pelo desejo e pela volúpia, movida por uma energia intensa e contínua, insensível aos limites do senso de culpa ou à noção de pecado. Capitu é, portanto, delineada como corpo e impulso, sem desfalecimentos morais, imagem que a distância do ideal romântico da mulher submissa e a aproxima de uma representação ambígua, ora de fascínio, ora de ameaça.

Nesse contexto, a narrativa bentista reforça a imagem de Capitu como de mulher ardilosa e enganadora, capaz de ocultar com habilidade e prudência a suposta relação adúltera mantida com Escobar. Tal leitura, todavia - podemos dizer hoje -, deriva da ótica subjetiva do narrador, que atribui à esposa uma índole pérfida e instintivamente traiçoeira, encobrindo as próprias fragilidades de sua perspectiva.

Cumpramos observar, nesse ponto, que *Dom Casmurro* se constrói como o discurso de um homem ressentido que, à maneira do Otelo shakespeariano, não concede à mulher a possibilidade de defesa. Bento Santiago narra e julga, acumulando o monopólio da fala e, com ele, o poder de erigir uma verdade que se pretende incontestável. A assimetria enunciativa, ou seja, um narrador em primeira pessoa que controla retrospectivamente os fatos, seleciona memórias, organiza indícios e os interpreta segundo seu afeto ferido, produz um regime de suspeita permanente sobre Capitu, convertendo a ambiguidade dos sinais em prova moral e interditando o contraditório.

Antes de prosseguir, convém explicitar uma distinção que atravessa silenciosamente toda a argumentação e que, se não for enunciada, tende a produzir confusões de leitura. Em *Dom Casmurro*, o adolescente Bentinho, o adulto Bento Santiago e a persona que escreve sob a alcunha Dom Casmurro não se recobrem, ainda que se atravessem. Bentinho é o corpo afetivo em formação, vulnerável ao olhar e ao ciúme, e é nele que a narrativa costuma procurar a pureza da origem. Por sua vez, Bento Santiago é a consciência retrospectiva que organiza a memória como forma de prova, selecionando cenas e inflexões com pretensão de verossimilhança. Por fim, *Dom Casmurro* é o efeito literário dessa retrospectiva, isto é, a máscara autoral que toma para si a autoridade do sentido, ao mesmo tempo em que anuncia a arbitrariedade do próprio gesto.

A advertência inaugural, em que o narrador recusa os dicionários e determina a acepção do título, revela essa vontade de comandar a interpretação, porque ele desloca a norma para o uso e faz da linguagem um tribunal que decide antes de julgar. O romance começa, assim, por produzir seu próprio regime de leitura, quando diz ao leitor que “Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado

e metido consigo” e, logo em seguida, transforma essa autodefinição em método, ao declarar: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro” (Assis, 2008, p. 01).

Essa chave de leitura, centrada na culpabilização da personagem feminina e na confiabilidade tácita do narrador, prevaleceu por muitas décadas na recepção do romance, até a inflexão crítica ocorrida a partir da década de 1960, quando estudos dedicados à estrutura narrativa e à focalização, com destaque para a intervenção decisiva de Helen Caldwell, que reinterpreta o livro sob o prisma do “Otelo brasileiro” e tensiona a autoridade de Bento, deslocaram o eixo interpretativo: em lugar de uma Capitu “essencialmente” perversa, avulta o problema do narrador pouco fidedigno, da memória ressentida e do texto que encena a impossibilidade de um julgamento definitivo. Desde então, a crítica passou a enfatizar o jogo de versões e lacunas do relato, questionando a hegemonia do olhar masculino e reabrindo o caso Capitu como problema de leitura, não como veredito.

Conforme elucidado acima, a unanimidade no veredito contrário à Capitu começou a ruir em 1960, quando a tradutora norte-americana Helen Caldwell lançou seu revolucionário ensaio intitulado *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, contestando fortemente o veredito da crítica em condenar Capitu e deslocando o eixo da discussão, o qual passa a ser a dúvida, e não a certeza, o condutor da interpretação do livro de Machado.

Por seis décadas a crítica havia condenado Capitu, sem lhe dar direito a um devido processo legal. Foi então que Helen Caldwell reabriu o caso e renovou o debate acerca do que se pode considerar como um dos maiores mistérios da literatura brasileira, ligado ao livro de Machado de Assis. A partir dessa reflexão, podemos observar que a recepção crítica de *Dom Casmurro* ganhou outras cores e passou a ser lida não mais como um libelo de acusação, mas sob o prisma da ambiguidade narrativa e de uma possível não confiabilidade do narrador no que diz respeito à descrição da protagonista.

É nesse ponto que a intervenção de Helen Caldwell adquire uma espessura que não se reduz ao expediente, quase anedótico, de “defender Capitu”. Seu gesto crítico nasce de uma sensibilidade histórica que percebe, na naturalização do veredito, um sintoma de cultura, isto é, a permanência de uma

estrutura patriarcal de leitura em que a mulher é julgada sem contraditório, por meio de uma voz masculina tomada como padrão de verdade. Não é fortuito que estudos recentes recordem Caldwell como “precursora do movimento feminista nos Estados Unidos”, e que associem esse traço ao interesse da ensaísta pelas relações de poder e submissão que atravessam a figura feminina na tradição crítica de *Dom Casmurro* (Santos; Borges; Arruda, s.d., p. 80).

Nesse ponto, quando a leitura se desloca para a pergunta sobre quem narra e como se narra, a moral do adultério cede lugar a uma epistemologia do testemunho, e o romance se abre como cena em que a defesa não é apenas tema, mas forma, pois a própria narração se constitui como peça processual destinada a produzir convicção.

Nessa reconfiguração, a crítica de Caldwell não apenas reabre o caso, como altera a topologia do julgamento, deslocando o centro de gravidade do enredo para o dispositivo que o faz legível. Como observa Paulo Franchetti, ao retomar a “ficção do tribunal” nomeada por Abel Barros Baptista, o movimento caldweliano explicita aquilo que o romance já insinuava de modo oblíquo, a saber, que a leitura é convocada como instância de decisão. Em formulação que Franchetti transcreve do ensaio de Caldwell, “os capítulos CXXXVIII-CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. [...] no capítulo final (CXLVIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A ‘narrativa’ de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria” (Caldwell, 2002, p. 99-100 apud Franchetti, 2009, p. 289).

O que se torna visível, então, é que a retórica do narrador trabalha para administrar suspeitas, distribuir silêncios e orientar a percepção do leitor, como se o texto fosse, a cada página, uma audiência prolongada. Daí a força de passagens em que o próprio Bento reconhece a tentativa de controlar a suspeição, ao confessar: “Por outro lado, leitor amigo, nota que eu queria desviar as suspeitas de cima de Capitu” (ASSIS, 2008, p. 35). E, mais adiante, quando a narrativa já se aproxima do seu núcleo corrosivo, o narrador converte a leitura em responsabilidade moral, como se o ato de prosseguir fosse cúmplice do dano interpretativo, advertindo: “se, apesar do aviso, quiser ir até o fim, a culpa é sua; não respondo pelo mal que receber” (Assis, 2008, p. 94). A imagem que propomos de uma ficção de tribunal não é, portanto, apenas metáfora crítica, ela

se materializa na própria economia enunciativa do romance, que faz do leitor uma instância simultaneamente seduzida e coagida, atraída pela promessa de prova e condenada à ausência de certeza.

Quando se aproxima do imaginário, essa ficção do julgamento ganha uma dimensão propriamente estética, porque a prova, em *Dom Casmurro*, raramente se organiza como fato, mas como imagem, e a imagem, aqui, opera como força de captura. O célebre episódio dos “olhos de ressaca” mostra como o texto substitui a evidência pela experiência e transforma o olhar em movimento que puxa, envolve e faz desaparecer. O narrador descreve as pupilas de Capitu como “a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” e confessa que a onda “vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me” (Assis, 2008, p. 27).

O que se apresenta como lembrança íntima se formula como figura de arrastamento, em que o sujeito perde o chão e só resiste agarrando-se a detalhes do corpo, como se a realidade recuasse diante da potência imagética. Não por acaso, no mesmo movimento, o narrador interpela o leitor e antecipa sua reação, chamando-o “desgraçado leitor”, gesto que expõe, ao mesmo tempo, a vontade de compartilhar a experiência e a vontade de governá-la (Assis, 2008, p. 27). É precisamente nessa dobra, em que a imagem substitui a prova e a memória se oferece como dispositivo persuasivo, que a leitura blanchotiana do vazio se torna operatória, pois aquilo que falta, a certeza do fato, volta sob a forma de presença insistente, espectral e irrefutável, a presença de uma ausência que insiste em pedir sentença.

Helen Caldwell (2021) sustenta em seu ensaio que as acusações de Bentinho contra Capitu são infundadas e motivadas pelo ciúme, destacando ainda um artifício estrutural em *Dom Casmurro*, qual seja, a apropriação do papel de narrador de *Otelo*, de Shakespeare, para conferir credibilidade ao protagonista machadiano. Assim, Machado de Assis teria elaborado uma charada literária, cuja solução estaria em perceber o paralelismo entre Bentinho e o trágico mouro, ambos conduzidos à suspeita pela insegurança e pela manipulação.

Caldwell inicia sua análise ressaltando o tema do ciúme na obra machadiana, relacionando-o ao enredo de *Otelo*, peça citada em diversos textos

de Machado. Em seguida, examina as motivações da escrita de Bento Santiago, interpretando os capítulos finais como de natureza quase judicial, em que Capitu surge implicitamente como ré. A autora sublinha que, ao interrogar a esposa sobre a paternidade de Ezequiel, Bento registra reações de espanto e indignação, compatíveis com a inocência, e que a única prova apresentada, a semelhança física com Escobar, baseia-se em percepções subjetivas do narrador. Dessa forma, Caldwell conclui que Bento não oferece evidências concretas da culpa de Capitu, reforçando a leitura de que suas acusações derivam mais de seu ciúme do que de fatos narrativos.

Esse trabalho visa perguntar-se como essa nova leitura se consolidou e por que ela se mostrou tão persuasiva? Para responder, articular-se-á a história da recepção da obra antes e depois de 1960 a um segundo eixo teórico, qual seja, o imaginário e o vazio na estética de Maurice Blanchot.

Blanchot concebe a imagem literária como “morte da coisa” e, simultaneamente, como sobrevivência espectral que só existe no movimento da perda. À frente, examinaremos em detalhes esse conceito, por ora, baste apontar que ele oferece uma chave para compreender os silêncios, lacunas e incertezas que estruturam o romance machadiano. Se a narrativa se sustenta sobre um vazio constitutivo, como sugere Blanchot, a posição do leitor diante desse vazio torna-se decisiva, e é exatamente o que Caldwell explora ao duvidar de Bento Santiago.

Partindo dessa convergência, este trabalho tem três objetivos principais, a saber: mapear a recepção crítica de *Dom Casmurro* até 1960, evidenciando o consenso favorável à acusação de adultério; analisar a ruptura promovida por Helen Caldwell, mostrando como ela contribuiu para firmar uma nova interpretação, centrada na ambiguidade; e, por fim, relacionar essa virada interpretativa aos conceitos de imagem e vazio propostos por Blanchot, demonstrando que o romance encena, na forma e no conteúdo, a experiência do indizível.

Em síntese, a dissertação argumenta que o gesto de Caldwell não apenas reconfigurou a leitura de *Dom Casmurro*, mas também exemplifica como o vazio, um lugar da perda e da projeção imaginária, opera como motor da criação de imagens na literatura. Ao iluminar esse ponto de contacto entre crítica, ficção e

teoria, esperamos contribuir tanto para os estudos machadianos quanto para a compreensão das relações entre imaginário e recepção literária.

Ao mobilizar o pensamento de Maurice Blanchot como segundo eixo teórico, este trabalho não o toma como moldura geral, nem como repertório de conceitos aplicados a *posteriori* para “explicar” uma leitura já pronta. A proposta é operar Blanchot como método, isto é, como um conjunto de procedimentos interpretativos capazes de tornar visível, no interior do próprio romance e na sua recepção crítica, um regime de leitura marcado pela indeterminação, pela produção de imagens e pela exigência de tomada de posição do leitor. Em outras palavras, se a recepção crítica de *Dom Casmurro* parece insistir em estabilizar uma sentença, o que se busca aqui é descrever, com precisão, como o texto cria as condições dessa vontade de veredito e, ao mesmo tempo, como ele a frustra ao instaurar uma experiência de leitura que se realiza na presença do que falta, no campo do que não se deixa reduzir a prova.

Para isso, a análise assume três operadores de leitura, articulados a partir do que os estudos sobre Blanchot destacam como um modo específico de compreender a obra literária como espaço de experiência, e não como simples objeto de comprovação. O primeiro operador é a imagem. A imagem, aqui, não é entendida como ornamento nem como ilustração, mas como um modo de presença que desloca a relação com o real, porque “faz existir” aquilo que não pode ser restituído como fato, convertendo o acontecido em figura, e a figura em insistência interpretativa. Essa transformação é decisiva em um romance que, desde o capítulo “Olhos de ressaca”, produz uma imagem que substitui a prova, ou seja, o narrador declara não encontrar “imagem capaz de dizer” o efeito daqueles olhos sem “quebra da dignidade do estilo”, e recorre à formulação que se tornou matriz de leitura, “olhos de ressaca”, para nomear aquilo que o excede e o captura (Assis, 1899, p. 26). O ponto metodológico é simples: quando a narrativa substitui prova por figura, ela desloca o julgamento do terreno do verificável para o terreno do imaginário e é nesse deslocamento que a crítica, muitas vezes, lê como se estivesse diante de um processo.

O segundo operador é o vazio, entendido como lugar produtivo da indeterminação. O vazio não é “falta” no sentido de deficiência, nem é uma lacuna que o comentário preencheria com segurança final, ele é, antes de tudo,

a condição formal que permite ao texto manter aberto o jogo de projeções, suspeitas e hipóteses. O romance insiste em organizar a memória como montagem, e a montagem como seleção interessada. Já no início, ao explicar a origem do título e o gesto de escrever, o narrador se apresenta como alguém que controla a cena e administra o acesso do leitor ao que será narrado. Deste modo, o cansaço, o fechar dos olhos, o recorte do episódio no trem e o modo de narrar o encontro introduzem o leitor num pacto em que a consciência do narrador é a via de acesso ao passado, mas também o filtro que o constitui (Assis, 1899, p. 01). O vazio, aqui, é o que impede que a narrativa se converta em relato neutro, de modo que não é possível separar, sem resto, o que foi vivido do que foi reconstruído e é justamente essa impossibilidade que se apresenta como motor que reabre o julgamento a cada leitura. A contribuição de uma abordagem blanchotiana, tal como explorada nos estudos que aproximam Blanchot do “espaço do imaginário”, é insistir que a obra não se deixa exaurir pelo livro enquanto soma de informações, pelo contrário, ela cria um campo de experiência em que a ausência é constitutiva, e, precisamente por isso, ativa o leitor como parte da operação (Suttana, 2013).

O terceiro operador é a fascinação, entendida como captura do leitor por um regime de leitura em que a hesitação não é defeito, mas funcionamento. Em *Dom Casmurro*, a autoridade do narrador não atua apenas por argumentos; ela atua por sedução discursiva, por proximidade, por uma intimidade fabricada que transforma o leitor em cúmplice. Quando a crítica, por longo tempo, aceitou como natural a suspeita dirigida a Capitu, isso ocorreu não apenas por “conteúdo” moral, mas porque o romance construiu uma forma de adesão ao narrador, oferecendo ao leitor uma posição confortável para julgar. O método, aqui, é deslocar a pergunta do “o que aconteceu?” para “como somos conduzidos a querer um veredito?”. Ao fazer isso, descreve-se os mecanismos de captura da leitura e, em seguida, observa-se como certas intervenções críticas, como a de Helen Caldwell, atuam como ruptura dessa fascinação, ao tornar visível o artifício do tribunal e ao reposicionar o foco do julgamento.

Dessa forma, cada capítulo analítico é conduzido por uma palavra-guia da filosofia blanchotiana que explicita qual operador está em jogo. No capítulo dedicado à recepção crítica, por exemplo, o operador “vazio” permite mostrar

como a leitura pré-1960 tende a estabilizar um veredito ao reduzir a indeterminação a indício, convertendo a ausência de prova em prova indireta. Já no capítulo em que se discute a virada de Caldwell, o operador “fascinação” ajuda a compreender por que a suspeita contra Capitu foi historicamente plausível, uma vez que a crítica lia não apenas o enredo, mas o narrador, sem descolar a sedução da autoridade. Por fim, ao articular o imaginário machadiano e a poética da emulação, o operador “imagem” descreve como o romance fabrica figuras insistentes que substituem o factual por uma presença que permanece, fazendo com que o julgamento sobreviva ao próprio debate sobre sua possibilidade. O que se pretende, com isso, é tornar o trabalho interpretativo verificável no próprio texto crítico e não apenas citar Blanchot, mas operar a leitura como ele permite, para que a o trabalho exponha seus procedimentos com a mesma clareza com que analisa os procedimentos do romance.

Para reduzir sobreposições terminológicas e garantir coesão ao longo do texto, adota-se, por fim, a seguinte estabilização conceitual, que funciona como referência local quando termos próximos retornarem nos capítulos: 1) vazio, entendido como campo de indeterminação estrutural que ativa a leitura e impede o fechamento do sentido; 2) presença da ausência, entendido como modo de existir da imagem literária, que persiste sem se converter em algo estático e fixo; 3) imaginário, entendido como regime em que a obra opera quando a imagem e o vazio substituem a verificação por uma experiência de leitura (Suttana, 2013, p. 174-176).

Já quando este trabalho fala em “imaginário machadiano”, refere-se a um sistema histórico-formal de recorrências, isto é, a um conjunto de motivos, cenas e dispositivos narrativos que reaparecem e se reconfiguram na obra de Machado, orientando tanto a leitura quanto a recepção. Exemplos disso são: o ciúme como tática de interpretação, a duplicidade do olhar, o triângulo amoroso, a economia do indício, o jogo entre memória e versão, e a capacidade do narrador de transformar a vida em caso. É nesse sentido que a tradição crítica de *Dom Casmurro* se torna legível como ficção do tribunal, pois ela reage não apenas a um enredo, mas a uma forma de narrar que produz imagens moralmente carregadas e convoca o leitor a julgar (Franchetti, 2009, p. 289).

Assim, imaginário em Blanchot é um operador ontológico da imagem e do vazio ao passo que o imaginário machadiano é o nome dado aqui ao modo como a forma do romance, ao reiterar certos motivos e estratégias, condiciona o horizonte interpretativo da recepção.

O corpo teórico deste trabalho possui a seguinte estrutura:

No Capítulo 1 — Maurice Blanchot e o espaço do imaginário: expõe os conceitos de obra, imagem como presença da ausência, morte do autor e “trabalho do negativo”, articulando solidão essencial, inspiração/fora e a distinção obra vs. livro. Delimita como a imagem instaurada pelo texto abre um vazio operativo que sustenta interpretações múltiplas, chave que será aplicada ao “caso Capitu”.

No Capítulo 2 — recepção crítica de Dom Casmurro como ficção de tribunal: Propõe uma trajetória em três atos (pré-Caldwell; virada Caldwell; reconfiguração do leitor), analisando a passagem do paradigma da culpa à ambiguidade como norma crítica. Mostra como categorias de gênero, psicologismo e determinismo ampararam a condenação de Capitu, enquanto a intervenção de Caldwell reposiciona o réu: Bento/narrador.

No Capítulo 3 — O imaginário machadiano: Propõe uma síntese de temas (ciúme, duplicidade, olhar) para modelar uma “tríade do imaginário machadiano” e conectá-la à maquinaria de imagens do romance. Reforça que o núcleo estético é a ambiguidade produtiva que transforma leitor em co-autor do julgamento.

No Capítulo 4 — Tática textual e espaço imaginário: Machado, Caldwell, Castro Rocha e Blanchot: Costura teoria e leitura, unindo a poética da emulação (*interpretatio-imitatio-aemulatio*) e a imagem/vazio de Blanchot para explicar como *Dom Casmurro* opera como “máquina de imagens”. Argumenta que o livro subsiste no entre (forma que julga/forma que não decide), mantendo a ambivalência ativa.

No Capítulo 5 — Considerações finais: Reafirma que a vitalidade do romance está em transformar leitura em julgamento e julgamento em experiência de imagem de modo que cada geração reabre o processo. Aponta limites e desdobramentos possíveis, destacando que a ambiguidade é dispositiva, não falha, e que o vazio é o motor de sua recepção.

Com isso, pretende-se comprovar a hipótese inicial de que Machado de Assis, e sobretudo *Dom Casmurro*, não apenas resiste ao tempo, mas o atravessa, como se a obra fosse menos um objeto fixo do passado e mais uma forma de presente que retorna. A cada leitura, o romance reconfigura seu próprio tribunal, desloca as certezas, renova as suspeitas e faz do veredito uma cena sempre adiada. É nesse ponto que a investigação encontra o eixo da imagem e do vazio: a imagem como aquilo que se oferece e, ao mesmo tempo, escapa; o vazio como condição de novas interpretações, não por falta, mas por excesso de possíveis. Assim, o que se busca demonstrar é que a força de *Dom Casmurro* está justamente nessa permanência inquieta, nessa continuidade que não se fecha, onde a tradição não repousa, mas disputa, e onde o tempo, em vez de encerrar, reabre.

1.0 MAURICE BLANCHOT E O ESPAÇO DO IMAGINÁRIO

Neste capítulo, descrevem-se os operadores de imagem, vazio e fascinação a partir de Maurice Blanchot, de modo a transformá-los em procedimentos de leitura aplicáveis ao romance e à sua recepção (Suttana, 2009, p. 01; Suttana, 2013, p. 01; Almeida, 2017, p. 01).

Falar de Maurice Blanchot é adentrar um território de sombras, feito de silêncio e de linguagem, que se desfaz no instante em que se afirma. Figura esquiwa da cena literária, deliberadamente reclusa, Blanchot cultivou durante décadas a reserva e o anonimato, como a sugerir que a vida não deve, ou não pode, competir com a obra. Ainda assim, em maio de 1968, rompeu esse isolamento para apoiar os estudantes nas ruas de Paris, gesto que revelava não uma militância convencional, mas a fidelidade a uma experiência de pensamento que sempre recusou fronteiras rígidas entre filosofia, literatura e política. Como pensador da literatura, Blanchot nunca aderiu a uma escola determinada, de modo que sua escrita se tornou, paradoxalmente, uma das matrizes subterrâneas do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, alimentando vários autores posteriores.

Em *O Espaço Literário*, publicado originalmente em francês (*L'Espace littéraire* - Paris: Gallimard, 1955), Blanchot (2011) articula o que talvez seja sua meditação mais radical sobre a ideia de *obra literária*. Em seu livro, composto por uma série de ensaios sobre o imaginário, a inspiração, a autoria e a leitura, toma de empréstimo vozes de poetas e prosadores como Mallarmé, Kafka, Rilke, Hölderlin, não para interpretá-los em chave crítica, mas para deixar-se conduzir por eles até os limites do dizer. A obra literária, para Blanchot, nasce de uma solidão essencial, lugar onde o autor se confronta com o vazio que o ultrapassa. Nesse espaço, a literatura não é comunicação, mas experiência do impossível. Isso quer dizer que nela a morte se anuncia, não como tema, mas como

condição. A obra exige do escritor um abandono, uma espécie de desaparecimento, o que Blanchot chama de “a morte do autor”, para que o texto viva por si, independente da vida que o gerou.

Sendo assim, temos que em Blanchot (2011), a solidão do artista, aquela que imaginamos como recolhimento, hábito, disciplina e método, é apenas o vestíbulo de uma solidão mais radical, ou seja, a solidão da própria obra. O escritor afasta-se, cala-se, organiza rotinas, mas tudo isso só tem sentido porque, ao escrever, ele se aproxima de um *fora* que não lhe pertence. Desta maneira, pode-se dizer que ao escrever, o autor se aproxima da região impessoal em que a obra se separa de quem a produz e de quem a lê, instaurando uma presença que já não se confunde com o sujeito nem com a sua biografia.

Tendo em vista essa reflexão, conforme explanada acima, Blanchot (2011) afirma, com aparente simplicidade, que a obra “é”, ou seja, não é acabada nem inacabada, não depende da chancela da fama nem da interpretação autorizada, não se completa por aplauso, comentário ou perícia. Ela simplesmente se afirma como uma existência silenciosa e anônima, resistente a qualquer apropriação. Nesse sentido, o escritor fabrica um livro, ou seja, um objeto, um volume, páginas encadernadas. Contudo, a obra excede o livro e só se manifesta quando, através dele, a palavra ser se pronuncia. O ser ao que nos referimos não quer dizer que o livro é uma doutrina, mas que se apresenta como acontecimento de linguagem que abre um espaço de intimidade entre quem escreve e quem lê.

Em outro termos, seria nesse espaço entre (onde o livro é meio e a obra é acontecimento) que a solidão essencial se mostra presente. Sendo assim, o autor é levado a se desapossar do que fez, o leitor é despossuído de si ao entrar nesse campo, e a obra, anônima e soberana, simplesmente continua a existir, afirmando a sua potência de ser a partir da qual todos os outros aspectos (autoria, leitura, livro) se tornam possíveis.

Todo esse pensamento pode ser resumido através das palavras do próprio Blanchot (1997, p. 11), quando diz que “aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado.” Ao afirmar-se como evento, a obra abre o espaço da literatura, preenchendo-o com imagens cuja relação com a realidade é de afirmação e apagamento, aproximação e recuo diante do mundo em que apenas é.

A obra é, portanto, um evento do ser propiciado pela imaginação. Nela, a imagem e o imaginário não são, pois, meros ornamentos da representação, mas sim forças que, ao se afirmarem, desestabilizam a própria realidade do mundo. A imagem abre o espaço da ausência, convocando aquilo que não está, e, nesse movimento, dissolve a segurança do real. O imaginário, por sua vez, não é simples fantasia, mas a dimensão onde a obra se sustenta, em perpétua oscilação entre presença e desaparecimento. O *espaço literário* é, nessa perspectiva, um campo de tensão entre o silêncio e a fala, entre a obra e sua impossibilidade, entre a morte que ronda e a sobrevivência da escrita.

Comumente, tendemos a ver a imagem como uma recuperação do real ou uma reprodução das formas na mente quando se volta para o exterior, remetendo sempre a uma realidade que a antecede. Maurice Blanchot, no entanto, conforme mencionado, apresenta uma concepção distinta de imagem e imaginário, considerando o contexto daquilo que podemos chamar de experiência literária. Segundo o autor, a literatura não trata de presenças concretas, mas sim de imagens, ou seja, aparições que tornam presente o que está ausente. A imagem literária não é apenas uma representação visual; ela envolve uma transformação do real, onde o objeto real "morre" enquanto coisa e renasce como imagem no âmbito do imaginário.

Para compreender a dimensão do imaginário no pensamento de Blanchot, é necessário retornar ao conceito de imagem proposto pelo autor. Segundo ele, a imagem resulta de um distanciamento do objeto, ou seja, primeiro o observamos e depois o imaginamos (Blanchot, 2011). Há um afastamento do objeto, que é posteriormente recuperado através da imagem (Almeida, 2012). Essa negação e recuperação da coisa ocorre por meio do uso da linguagem.

Desse modo, Blanchot (1997, p. 257) pontua que "a imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem." Na sua concepção, a imagem é "produtiva", pois ao aniquilar a coisa ela põe em movimento o inteiro espaço do imaginário, cuja extensão coincide com a realidade. O imaginário não é assim uma negação do real, mas a sua afirmação mais decisiva, cujas consequências é preciso sondar.

Ainda no que tange a imagem, pode-se dizer que a imagem não se oferece à nossa vontade interpretativa, ela coloca seu interlocutor em uma posição de passividade e fascinação, ela toca no nosso poder de atribuir sentido. Por isso é ambígua e, ao mesmo tempo apaziguadora, porque “humaniza” o informe não-ser. É vertiginosa, pois nos expõe a um exterior vago e vazio, em que essa “mentira brilhante” que se lhe recrimina se converte em afirmação.

Como sublinha Suttana (2009), não se trata nem de símbolo, nem de metáfora, nem de alegoria. A alegoria opera por correspondências horizontais, o símbolo aponta para uma transcendência, as figuras de linguagem pertencem à tecnologia do discurso. Já a imagem, ao contrário, nos mantém na pura imanência da ausência, no ponto em que a presença só subsiste ou, como diria Blanchot (1997, p. 255), como rastro de um desaparecimento.

É nesse ínterim que Blanchot (1997, p. 22).) resume todo o explanado ao dizer que "o que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem."

Blanchot (1997) chama fascinação o afeto próprio da imagem porque, diante dela, o sujeito perde a iniciativa, ou seja, em vez de atribuir sentido, ele é mantido num “movimento imóvel”, um estar-presos que não avança para o significado nem recua para o nada. É por isso que a fascinação aparece ligada à “paixão da indiferença” (BLANCHOT, 2011, p. 265). Ou seja: paixão, porque o sujeito é afetado; indiferença, porque o que o afeta não se oferece ao regime das escolhas e interpretações. A imagem, nesse registro, não é um signo a decifrar, mas aquilo que suspende a decifração e retém o olhar — a “versão de fascinação” do imaginário que Blanchot (2011) contrapõe à primeira.

Em outras palavras, a imagem é ao mesmo tempo apaziguadora e vertiginosa. Apaziguadora, porque parece “humanizar o informe não-ser”, oferecendo uma presença “domesticada” do ausente. Vertiginosa, porque expõe o sujeito a um “exterior vago e vazio”, onde o referente se retirou e resta apenas o rastro do desaparecimento (Blanchot, 2011, p. 255). Nessa zona, a linguagem já não garante um sentido, mas também não cessa, ela dura como neutralidade, como insistência impessoal que continua a nos chamar sem nos esclarecer — o que Blanchot condensa na enumeração do “ora... ora...” ao caracterizar o jogo do imaginário (ver citação direta da página 26).

Assim, a tríade imagem – passividade – fascinação funciona como nó conceitual para pensar a obra. Se a “imagem de fascinação” neutraliza a nossa vontade de significar, então a obra não se realiza como um conteúdo a aprender, mas como acontecimento de linguagem, ou seja, algo que nos chega, nos desposui e abre um espaço ao mesmo tempo de intimidade (porque nos toca) e de estranhamento (porque se subtrai ao nosso domínio). Daí a consequência decisiva para a poética: a obra excede o livro-objeto; ela acontece quando, através do livro, a linguagem entra nesse regime de neutralidade onde presença e ausência co-persistem.

A linguagem, embora negue a essência do objeto, também conserva sua presença de alguma forma. Ao mencionar a palavra "gato", o termo nega o objeto real, mas ao ser designado pela linguagem, nomeadamente pelo vocábulo "gato", essa negação não transforma o objeto em outro ser, ela preserva o sentido atribuído a este existente denominado "gato". Esse sentido é sustentado dentro da totalidade da linguagem. Blanchot caracteriza isso como um movimento de morte, entendida no sentido de negação (Blanchot, 1997).

Nas palavras de Blanchot (1997, p 313), temos que

a palavra, se exclui a existência do que designa, remete-se ainda a ela pela inexistência que se tornou a essência dessa coisa. Nomear o gato é, se o quisermos, fazer dele um não-gato, um gato que cessou de existir, de ser o gato vivo, mas não por isso fazer dele um cão, nem mesmo um não-cão. Essa é a primeira diferença entre a linguagem comum e a linguagem literária.

Nesse sentido, Blanchot (1997, p. 310) elucida que “palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime”. Aplicado ao exemplo anterior do gato, pode-se dizer que “a linguagem corrente chama um gato de gato, como se o gato vivo e o seu nome fossem idênticos, como se o fato de nomear não consistisse em reter dele somente a ausência, o que ele não é” (Blanchot, 1997, p. 313).

Nesses termos, para Blanchot, a morte não é apenas tema ou metáfora, mas condição fundamental da obra. A literatura só se abre plenamente quando atravessa a experiência da morte, mas não a morte biográfica, e sim aquela que dissolve a presença do autor em favor da sobrevivência da escrita. É nesse ponto que Blanchot distingue o livro da obra. O livro é objeto, produto acabado, passível de circulação, crítica e classificação. Por sua vez, a obra permanece sempre em devir, habitada pela ausência e pelo inacabamento, exposta ao impossível.

A inspiração, nesse horizonte, não é um lampejo súbito, um estalo de gênio que irrompe no silêncio, mas um estado ontológico, uma abertura do escritor ao “fora”, ao espaço impessoal onde a palavra se oferece e se retira ao mesmo tempo. O escritor não cria por soberania, mas por exposição àquilo que o excede e que o despossui. Por isso, uma vez escrita, a obra retira-se da vida daquele que a produziu. Ela entra em uma solidão essencial, separando-se do autor, como se instaurasse um hiato irreduzível entre quem escreve e o escrito. Nesse sentido, denota-se “uma extrema atenção às palavras, à sua aparência, à sua essência”, e, enfim, o sentimento de que a literatura e a poesia são o lugar de um segredo que talvez se deva preferir a tudo, até mesmo à glória de fazer livros.” (Blanchot, 2018, p. 80).

Essa solidão, longe de ser um traço psicológico, é a própria condição da obra. Ela invalida qualquer tentativa de reduzir a literatura a um reflexo do contexto ou a uma biografia do autor. A obra existe por si, sem necessidade de validação externa, e só se torna verdadeiramente obra quando a palavra encontra sua materialidade no livro e, sobretudo, quando se abre à leitura (esse outro espaço em que o texto ganha existência fora do autor).

Pode-se dizer que quem escreve já não existe mais na obra, de modo que o autor é silenciado, a obra se emancipa, e o leitor passa a habitar o vazio deixado por esse desaparecimento.

Em Blanchot, portanto, a literatura é esse paradoxo, que exige a presença do escritor para nascer, mas só encontra sua essência no instante em que o escritor deixa de estar. A obra é, ao mesmo tempo, sobrevivência e ruína, permanência e despossessão vida que só pode florescer sob o signo da morte.

Desta forma, conceitos como solidão, morte e inspiração não devem ser compreendidos em sua acepção psicológica ou metafórica, mas em termos ontológicos, isto é, como dimensões constitutivas do ser em sua relação com a obra literária. A morte, nesse horizonte, não é apenas destino biológico, mas condição necessária para que a escrita se torne possível. Isso quer dizer que ao escrever, o autor experimenta um desapossamento radical, uma espécie de “morte de si”, pela qual deixa de existir como sujeito soberano para que a obra venha a ser. Do mesmo modo, a inspiração não se apresenta como súbito estalo ou iluminação romântica, mas como exposição a esse fora impessoal, em que a

palavra não pertence mais ao escritor, mas ao movimento da própria literatura. Assim, a arte -- e, nesse caso estamos falando especialmente da literatura -- só se constitui verdadeiramente ao preço dessa anulação do eu.

Sobre a morte de si para que a obra ganhe vida e *seja*, Blanchot (1997, p. 86-87), ao falar de Kafka, argumenta desta maneira:

O que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente. Em todas essas boas passagens, deveras convincentes, trata-se sempre de alguém que morre e que considera isso muito cruel, vendo aí uma injustiça [...] Mas, para mim, que creio poder estar contente em meu leito de morte, tais descrições são secretamente um jogo, regozijo-me até por morrer no moribundo.

Nessa seara, é essencial que se ressalte a distinção blanchotiana entre duas formas de morte, que configuram também dois modos de compreender a obra. A primeira é a *morte possível*, sendo aquela que o pensamento humano concebe como fim natural, evento que encerra e, ao mesmo tempo, abre a possibilidade de um novo início, como o sacrifício de um herói que, ao morrer, consagra o sentido de sua vida. Essa morte possível está inscrita no tempo, pertence ao campo do finito e, por isso mesmo, pode ser narrada, representada, simbolizada.

Em contrapartida, há a outra morte, ou segunda morte, que não se deixa apreender pela experiência comum. Essa morte não inaugura nem conclui, não se localiza em qualquer cronologia, mas pertence ao domínio do interminável. É a morte própria da obra de arte no espaço literário, ou seja, aquela que a retira de qualquer fechamento definitivo e a expõe a uma abertura incessante de sentidos. Trata-se de uma morte sem começo e sem fim, inacessível ao ser humano, mas que sustenta a vida da literatura na esfera do imaginário. É por ela que a obra se torna inesgotável, continuamente reinterpretada (como no caso de *Dom Casmurro*, cujas leituras se multiplicam ao longo do tempo, aumentando sempre os mal-entendidos a seu respeito), cada qual renovando a obra sem jamais esgotá-la (Blanchot, 2011).

Nesse sentido, a obra literária é sempre interminável, de modo que não se encerra no livro físico, nem na intenção do autor, mas permanece como campo de forças aberto ao devir. Publicar o livro é, para Blanchot, dar fim ao trabalho da escrita, entregar a obra ao espaço indeterminado da leitura e da interpretação,

mas não é, propriamente, dar fim à obra em si. Neste ponto, Blanchot nos mostra que a literatura, para existir, exige esse duplo movimento da morte, sendo ele a morte do autor, que permite o nascimento da obra, e a “segunda morte”, que assegura sua perene transformação, impedindo qualquer sentido último ou absoluto. A solidão da obra é, portanto, a de um ser que sobrevive apenas em sua separação, um espaço onde a morte não aniquila, mas funda a possibilidade mesma de escrever e de ler (Blanchot, 2011).

Blanchot (2011, p. 279) afirma que o distanciamento é essencial, pois o objeto transformado em imagem torna-se “inapreensível, inatural, impassível,” e não apenas uma coisa distante, mas a própria coisa como distanciamento. Segundo Blanchot (2011), a imagem é paradoxal e ambígua, caracterizada pela ausência que se apresenta como presença. Em *O Espaço Literário*, é dito que a imagem surge quando o objeto concreto deixa de ser plenamente acessível. Isso não significa um vazio absoluto, mas sim a persistência de uma aparência com aspectos do objeto original, mesmo ausente em sua forma efetiva.

Suttana (2009, p. 265) menciona que, para Blanchot, “a imagem é, ao mesmo tempo, morte da coisa e apropriação no movimento da perda, presença do ser e ausência no simulacro”. Em outras palavras, o objeto se transforma em imagem ao passar por uma “morte” enquanto entidade material, mantendo sua essência de um modo diferente. A imagem, nesse contexto, incorpora a ausência do objeto, funcionando como um simulacro deste.

No pensamento de Maurice Blanchot (2011), o conceito de imaginário refere-se precisamente a esta esfera onde a imagem prevalece, um espaço distinto no qual a realidade tangível é transformada pela ausência, assumindo a forma de uma representação não concreta. O imaginário, portanto, não deve ser visto como mera fantasia ou ficção descompromissada, mas sim como um regime específico de existência da imagem, no qual o ser simultaneamente afirma e nega sua própria substância.

A abordagem da imagem como presença na ausência influencia a compreensão da literatura. Segundo Blanchot (2011), a literatura apresenta os objetos apenas em forma de imagem. Renato Suttana (2009, p. 265) resume tal ideia afirmando que, segundo este filósofo, essa concepção de imagem “abre

caminho para compreendermos a literatura como posse do mundo em sua totalidade, configurada como perda e dispersão no imaginário”.

Suttana (2013, p 172) destaca que, para Blanchot (1997), o espaço não é uma categoria física, mas uma dimensão do imaginário. Ele deriva da relação da obra, sustentada pela imagem, com a realidade. A obra surge no mundo como um "evento desagregador".

A arte, segundo a leitura de Blanchot feita por Suttana (2013, p. 173), tem o poder de "representar pela ausência e de manifestar, pelo distanciamento". Esse poder afasta as coisas para poder dizê-las, mantendo-as à distância para que se esclareçam. Uma alternativa para isso seria a posse da coisa em si, mas, ao que tudo indica, tal experiência não é possível, pois perder a imagem para avançar imediatamente à coisa seria perder a coisa também, à qual só tenho acesso mediante a imagem que nos permite entrar no espaço da posse. Mas a posse mesma é, sempre, dada pelo afastamento, pela ausência ou vazio.

Paradoxalmente, a obra se afasta do mundo não para recusá-lo, mas para se aproximar dele mais profundamente. Esse movimento de afastar para aproximar é o que constitui a espacialidade da obra. Suttana (2013, p. 172) esclarece que

o espaço - noção fundamental para Blanchot - é, assim, o lugar da errância, do equívoco e da incerteza, sendo a sua melhor metáfora representada pelo topógrafo do romance *O castelo*, de Kafka, que talvez tenha oferecido a Blanchot o ponto de partida e a síntese concreta do seu pensamento.

Veja-se a análise que Blanchot faz da experiência do topógrafo em *O castelo*, de Kafka: o topógrafo vê o castelo, tem contato com seus habitantes, sabe da sua existência, mas não pode entrar nele. Se entrasse, provavelmente encontraria só uma mixórdia de salas e corredores destituídos de qualquer interesse. Essa é a grande questão implicada pela reflexão acerca do imaginário.

A obra literária abrange toda a realidade, sem incorporar os seres de forma objetiva no texto. A literatura captura o mundo através da abstração. Dessa forma, para Blanchot (1997), imaginário e real se sobrepõem. A principal distinção reside no fato de que o real impõe limites, enquanto o imaginário possui a capacidade de se expandir e transitar livremente. É exclusivamente no âmbito do imaginário que se torna possível conceber a noção de *totalidade*. Ela pode

incluir qualquer elemento, mas apenas como representação simbólica, não como presença concreta.

Sendo assim, em Blanchot, a imagem não deve ser reduzida ao estatuto de simples representação, de reflexo mimético do real. A imagem é, antes, aquilo que se dá como “presença da ausência”, ela afirma o que já não está, sustenta o desaparecido por meio de uma negação que o conserva. A obra literária, nesse sentido, é um lugar paradoxal, ao mesmo tempo em que está “morta”, pois separada de seu autor, entregue a uma solidão essencial, é também viva em sua passividade, aberta à infinitude de interpretações (segunda morte). Sua finitude material, o livro, não esgota a infinitude da obra, que permanece sempre à disposição do leitor, convocando-o à tarefa interminável de lê-la, interrogá-la e reinventá-la,

Para entender essa lógica podemos pensar em uma fotografia, isso porque ao contemplar o retrato de um morto, reconhecemos a existência daquele que não existe mais. A imagem confirma a ausência, e é precisamente nesse hiato, entre o que se mostra e o que se perdeu, que reside sua força inquietante. A contemplação da fotografia não é um ato de domínio do olhar, mas de fascinação de modo que somos capturados pela ausência tornada visível, imobilizados diante do vestígio que não devolve o ser, mas o retém como sombra.

Esse movimento também acontece com a literatura, ao tornar-se obra, ela se instala nesse espaço ambíguo, onde a presença não se sustenta sem a ausência, e onde a morte não significa término, mas condição de permanência. A passividade da obra, que nada reivindica para si, é justamente o que possibilita a atividade inesgotável do leitor. A imagem literária, como a fotográfica, não restitui o objeto perdido, mas abre um espaço de fascínio em que o ausente continua a nos convocar, de modo que ele é sempre outro, sempre distante, sempre além de toda apropriação.

Desta maneira, o espaço literário não se confunde com um território delimitado, mas deve ser compreendido como o espaço do imaginário, lugar de errância, de equívoco e de incerteza, onde a obra se abre ao indeterminado e recusa qualquer fechamento definitivo. Diferentemente do que acontece com a nossa experiência das coisas *reais* - vide o exemplo do gato, que sempre pode indicar um gato real, *este* gato, ou todos os gatos existentes - a obra nos abre

para uma experiência da imagem seu objeto, sem coisa real a que se referir, a qual é ao mesmo tempo específica de um mundo fechado na obra e também de um mundo que não existe, mas é experimentado como real. Ao contrário do mundo empírico, submetido a leis e causalidades, o espaço literário é aquele em que a linguagem se liberta da função utilitária e instrumental para tornar-se pura experiência. Nele, a palavra não espelha o real, mas o dissolve, abrindo uma dimensão em que o possível e o impossível coexistem (Blanchot, 2011).

Esse espaço, embora seja produto do trabalho humano, corporifica a morte e testemunha a ausência. A literatura, ao nascer da linguagem, já carrega em si essa marca, sendo que escrever é, de certo modo, despojar o mundo de sua materialidade, convertendo o que é vivo em palavra, em sombra. O ato de nomear não conserva a plenitude da coisa, mas a aniquila como presença imediata, transfigurando-a em conceito. Ao nomear, o objeto desaparece enquanto coisa para reaparecer como signo. A linguagem, portanto, cria o mundo não pela preservação do ser, mas por meio de sua ausência, de modo que cada palavra confirma o desaparecimento do que nomeia (Blanchot, 2011; 1997).

É nesse processo que Blanchot reconhece aquilo que denomina o “trabalho do negativo”, ou seja, a operação pela qual a linguagem constrói a realidade ao preço de sua perda. O imaginário, nessa perspectiva, é a primeira figura desse negativo, sendo certo que ele não reproduz o real, mas o subtrai, o retira da presença imediata para instaurar um outro espaço, suspenso entre ser e não ser. A literatura, como espaço do imaginário, é assim a experiência radical desse paradoxo, ao mesmo tempo em que nega a realidade sensível, abre a possibilidade de um mundo sempre outro, sempre por vir, onde a ausência não é privação, mas condição da criação.

1.1 Duas Versões do Imaginário em Blanchot: O trabalho do negativo e a perpetuidade.

Com base na noção de imagem, já trabalhada nos parágrafos anteriores, Blanchot apresenta duas concepções do imaginário. Na primeira, a imagem surge posteriormente ao objeto, que permanece presente em sua imagem e semelhança. A segunda concepção, conforme ensina Marcela Moura Almeida

(2012, p. 57), considera que “a imagem se realiza através da experiência da ausência enquanto ausência, aberta ao indefinido, ao desconhecido, ao fora. Espaço em que a imagem se torna real, realidade da ficção”.

Com relação a essa duplicidade do conceito de imagem, Blanchot (2011, p. 28) elucida que

aqui se fala em nome da imagem, “ora” fala ainda do mundo, “ora” nos introduz ao meio indeterminado da fascinação, “ora” nos dá poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, nos retendo assim a um horizonte rico de sentido, ora nos arrasta lá para onde as coisas estão presentes, mas em suas imagens, e lá a imagem é o momento da passividade, não tem nenhum valor, nem de significado nem de afetivo, é a paixão da indiferença.

Podemos resumir de forma mais sucinta pontuando que, se a primeira versão do imaginário é o “trabalho do negativo” (afirmação pela exclusão), a segunda versão é a “perpetuidade”, onde a morte não é um poder, mas uma experiência incessante de ausência como presença. A literatura vive na tensão entre o dar sentido e o mergulhar no que não está dado (Blanchot, 1997). O distanciamento, tanto temporal quanto geográfico e cultural, é crucial para uma compreensão mais profunda da obra, permitindo questionar narrativas estabelecidas e revelar novas dimensões de sentido, como exemplificado pela leitura de Caldwell de *Dom Casmurro*.

Sendo assim, ao falar de duas versões do imaginário, Blanchot intuiu o conceito de imagem tanto como ausência orientada para a posse (uma versão hegeliana do conceito), quanto como ausência sem possibilidade de posse, isto é, orientada para si mesma. É semelhante à loucura, com a diferença que a imagem e a posse estão misturadas, não se distinguem, enquanto na literatura podemos sempre retornar ao mundo concreto e dizer: é tudo imaginação.

O imaginário, no coração do que Blanchot chama de espaço literário, delineia-se como o próprio espaço da errância, do equívoco e da incerteza. Isso porque a literatura mergulha suas raízes numa linguagem que já é, em si, afastamento e distanciamento. Nesses termos, distinguem-se duas versões complementares e tensionadas de imaginário, sendo a primeira ligada ao “trabalho do negativo”, em que a negação e a morte operam como trabalho da verdade no mundo, isto é, como a capacidade humana de recusar o ser imediato

das coisas para reconduzi-las à esfera das ideias, das imagens e dos objetos, ou seja, gesto de transformação que supõe perda, despossessão e esvaziamento.

Por seu turno, a segunda versão do imaginário, definida como a perpetuidade do que não suporta começo nem fim está no domínio da fascinação e da suspensão temporal, onde o “Eu” se dissolve na neutralidade de um “Ele” sem rosto e em que a morte deixa de ser poder para insinuar-se como o interminável e o incessante. A literatura transita entre essas duas versões, de modo que oscila entre o movimento que separa, nomeia e limita (o negativo que dá forma) e a deriva que neutraliza, desindividua e perpetua (o fascínio que desfaz a forma), fazendo de uma obra um lugar em que a presença se afirma apenas ao preço de sua própria retirada e onde o sentido se abre à medida que se apaga (Blanchot, 1997).

Assim, o espaço literário é simultaneamente laboratório do negativo e zona de fascinação. É nele que a escrita, enquanto afastamento e distanciamento, encena a experiência limite de dar figura ao mundo enquanto permite que essa figura se desfaleça no sem-fim, mantendo a obra suspensa na tensão entre a verdade que se faz por perda e o neutro que insiste, interminável.

Em outras palavras, a escrita ao se distanciar e recuperar a imagem de uma Capitu adúltera, também colocou essa imagem no imaginário sem fim, de modo que ela ficou suspensa, interminável, assim como a própria obra. E justamente por estar suspensa no espaço do não fim, é possível dar a essa obra um novo começo, uma nova reinterpretação.

Blanchot (1997, p. 263) elucida o explicado ao pontuar que, no que diz respeito às duas versões do imaginário, “essa duplicidade provém do duplo sentido original que traz consigo a potência do negativo, e do fato de que a morte é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim”.

Ao refletir sobre o espaço literário e do imaginário, Blanchot entende então que a obra, ao nascer, desfaz a centralidade daquele que a engendrou, conforme já fora explanado neste trabalho. Contudo, reafirma-se aqui que é nesse gesto que se consolida a “morte do autor”, de modo que a obra, ao existir, nega a instância que a produziu e passa a pertencer a um outro tempo, o da linguagem que se emancipa. A ideia de morte do autor diz respeito apenas à relação do

indivíduo empírico que escreve com a obra em si. Quanto ao autor, ele é incorporado à obra e passa a fazer parte dela como uma de suas instâncias fundamentais.

Dessa constatação pode-se fazer uma aproximação da figura do autor em *Dom Casmurro*. Ele não apenas se anula como sujeito, mas também impõe à narrativa uma construção unilateral da imagem de Capitu. Sua escrita é o gesto de transformar uma presença viva em figura literária, não a Capitu real, mas a Capitu narrada, moldada pela suspeita de adultério. Essa operação, que reduz a pluralidade da personagem a uma única característica, exemplifica o que Blanchot chamaria de “trabalho do negativo”, ou seja, a linguagem que, ao nomear, subtrai e que ao fixar, apaga.

No entanto, ao se pensar no segundo conceito de imaginário e de morte, essa imagem não é definitiva, justamente porque a obra se abre ao inacabado. Embora Bentinho busque fixar Capitu na condição de culpada, a literatura não se encerra em sua versão. A crítica de Helen Caldwell demonstrou isso ao reabrir a obra e mostrar o vazio deixado por essa narrativa acusatória. Se Bentinho tentou impor um único sentido, Caldwell recuperou a indeterminação constitutiva do literário, revelando que a obra não cessa de falar além de seu autor.

Suttana (2013, p. 180) recorre a outro texto de Blanchot (1997), *A literatura e o direito à morte*, para explicar a origem do imaginário. O ato de nomear suprime a realidade da coisa para transformá-la em ideia. A linguagem se funda sobre a ausência do ser. Deste modo, pontua-se que

a seu modo, pode-se dizer que ela [a literatura] não lida com ideias, nem tampouco devolve o ser às coisas [...]. Antes, ocorre que a sua linguagem se estabelece numa espécie de região intermédia, onde o falar é ao mesmo tempo a profundidade do ser que retorna à linguagem, mas é também a essência da linguagem, a ausência de ser convertida em imagem" (SUTTANA, 2013, p. 180).

Nesse movimento, confirma-se a intuição blanchotiana de que a literatura é sempre maior do que a voz que a escreve, pois se inscreve no espaço do interminável, no espaço do imaginário. Deste modo, *Dom Casmurro* sobrevive não pela autoridade de Bento Santiago (o qual pode ser assimilado a uma imagem de autor, ainda que, de fato, não seja o verdadeiro autor da obra), mas pela possibilidade de contestá-lo. O romance permanece vivo justamente porque cada leitura recoloca em jogo o que foi dito e o que foi negado, mostrando que a

morte do autor (do verdadeiro autor e não da imagem de autor de Bento) não é o fim da obra, mas a condição de sua perpetuidade.

1.2. O vazio e a obra

De acordo com Marcela Moura Almeida (2012, p. 59-60), o sentido não é fixo, mas sim variável, podendo ser interpretado de diversas formas, sendo que a imagem pode ser vista como um vazio. Em outras palavras, isso significa que “os componentes textuais de qualquer tipo de manifestação literária precisam se relacionar entre si e com o leitor, permitindo um diálogo duplo, e para Blanchot, esse espaço é o vazio” (Kurowsky, 2020, p. 323).

O vazio no deslizamento do imaginário decorre da impossibilidade, presente na obra, de se referir a objetos reais específicos. Quando o leitor encontra uma imagem que não corresponde a um objeto real, mas apenas a imagens pertencentes ao imaginário, ele tende a relacioná-la com situações de sua própria experiência. Esse processo permite interpretações variadas, possibilitando que dois leitores vejam a mesma situação de formas distintas (Blanchot, 2011).

Blanchot (2011) argumenta que dos silêncios de uma obra é possível extrair o sentido do texto literário, pois é a partir desses silêncios que o leitor irá construir o sentido, correlacionando unidades inicialmente dissociadas.

Nesse sentido, Kleber Kurowsky (2020, p. 325) explica que:

É o vazio, portanto, que permite que múltiplas interpretações sejam possíveis, pois cada leitor se posicionará no vazio de uma forma diferente [...] encarará certas situações de diversas formas, mas, mais do que isso, irá combinar diversas estruturas textuais de diversas formas. O vazio não equivale simplesmente à ausência de uma informação, sendo, na verdade, o potencial desta, pois será o leitor aquele que irá criar suas próprias projeções, viabilizando a obra literária e proporcionando sentido a ela.

Em *O espaço literário*, a imagem não é um dado que entregamos à interpretação, ela captura o leitor num regime de passividade e fascinação. Sendo assim, ela suspendendo a vontade de significar (BLANCHOT, 2011, p.

265). É isso que explica por que, diante de um texto ambíguo, não “colecionamos possibilidades” indefinidamente, ou seja, sob a fascinação, o leitor tende a fixar provisoriamente uma via de sentido, uma vez que ele precisa estabilizar, para si, aquilo que por natureza resiste à estabilização. Em termos blanchotianos, a imagem é “rastro de um desaparecimento” e até “mentira brilhante”, isto é, um aparecer que se afirma pela ausência e, por isso mesmo, nos mantém no campo da neutralidade (BLANCHOT, 2011, p. 255).

O “vazio”, então, não é meramente uma lacuna informativa a ser preenchida por hipóteses concorrentes, mas, sim, é o lugar neutro onde a obra se dá como acontecimento e onde cada leitor, sendo tocado (não soberano), responde com uma configuração única de sentido, em outras palavras, responde com uma imagem que o retém. Essa resposta singular costuma vir sob a forma de uma interpretação (que para a pessoa é a “correta”), não porque o texto imponha um único caminho, mas porque a experiência de fascinação exige do leitor a escolha que o faça sair do indeterminado. A ambiguidade estrutural da obra persiste, porém, como campo de forças que excede qualquer fechamento. Em resumo, a cada retorno, a imagem volta a despossuí-lo e a leitura pode reabrir-se ao fora.

Embora Blanchot se apoie em tradições filosóficas como Hegel, Nietzsche e Heidegger, sua originalidade está em extrair da própria literatura os fundamentos de sua teoria, comprovando o que ele mesmo alega sobre a perpetuidade da obra (segundo movimento da morte). Isso significa que a obra literária não é apenas objeto de análise, mas matriz de pensamento, lugar onde se experimenta a linguagem em sua potência radical. Ao se afastar do mundo material, a obra inaugura uma relação subjetiva que Blanchot descreve como uma perda de referências, um labirinto de reflexos, em que o autor desaparece e a obra se emancipa. Nesse movimento, reafirma-se a morte do autor e a abertura da literatura a novas interpretações, sempre renovadas pelas experiências históricas que a atravessam.

É nesse ponto que *Dom Casmurro* se insere como exemplo paradigmático. A narrativa de Bentinho buscou fixar uma única imagem, a de uma Capitu adúltera, mas a obra, ao desprender-se de seu autor-narrador, entrou no jogo perpétuo do imaginário. Assim como Blanchot descreve, a compreensão

da obra alterou-se ao longo de sua perpetuidade no tempo, tanto que a leitura de Helen Caldwell, no século XX, não apenas contestou a versão bentista, mas reabriu o romance à sua ambiguidade essencial, mostrando que ele só se sustenta no vazio que deixa à interpretação. A suspeita de adultério torna-se, assim, menos um dado factual e mais a expressão desse labirinto de reflexos literário, em que toda afirmação é já uma perda (uma vez que a nomear algo necessariamente se exclui algo) e toda imagem é sempre sombra.

O ensaio de Caldwell inaugurou uma nova possibilidade de direcionar o imaginário romanesco de *Dom Casmurro* para objetos concretos ou da experiência. Ao falar do imaginário, Blanchot não considera os imaginários coletivos ou sociais. Mas podemos supor que esse ato de aplicar o imaginário do livro a situações específicas da vida é sempre orientado por expectativas vivenciais e sociais. Uma imagem ganha força e consistência de realidade na medida em que nossa experiência de mundo lhe dá autoridade e peso. Se o discurso acusatório de Bentinho fosse apenas uma ficção desgrenhada, inaplicável ao mundo concreto, diríamos que se trata só de um texto fantástico ou coisa parecida. Mas ocorre que a acusação encontra respaldo no mundo ou na nossa experiência, podendo se confundir com ela.

A obra então vive uma constante tensão entre o “dia” e a “noite” na literatura. O dia como trabalho do negativo, em que a nomeação exclui e apaga (ao firmar a imagem da Capitu adúltera, apagou-se e negou-se a imagem de Capitu como não adúltera, como esposa honesta). Por seu turno, a noite se apresenta como a segunda morte, a perpetuidade, em que a obra sobrevive ao autor e se abre a múltiplas leituras (momento da mudança da Crítica com Helen Caldwell).

É dizer, então, que a literatura, no imaginário, realiza o trânsito do dia para a noite. Esse movimento perpétuo, que se realiza em imagem, abre o “espaço da obra”. Esse espaço não preexiste, mas é gerado pela própria obra.

Em *Dom Casmurro*, o dia é o gesto de Bentinho que, ao escrever, ele nomeia Capitu como culpada e aniquila sua pluralidade. Mas a noite é o que resiste, o romance não se encerra em sua acusação, pois a obra persiste além dele, oferecendo-se ao devir de novas interpretações. A oscilação entre dia e

noite torna-se, portanto, o próprio motor da recepção crítica do livro, que se renova a cada leitura sem jamais chegar a um veredicto definitivo.

Nesses termos, outro conceito importante para Blanchot (1997) e que se aplica nessa aproximação entre sua teoria e *Dom casmurro*, repousa justamente na ambiguidade como um vazio imediato, onde tudo e nada têm sentido. Suttana (2009, p. 268) aponta a ambiguidade fundamental da imagem, citando Blanchot, de modo que ela anuncia uma "mentira brilhante". A imagem nos aproxima de um "exterior vago e vazio", que é o "fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento".

Desta forma, Suttana (2013, p. 269) explica que a imagem propicia uma posse daquilo que, na verdade, é ausência. Ela parece "apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser". No entanto, essa posse é ilusória e nos mantém na irrealidade. Deste modo, ele continua dizendo que "a imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem." (BLANCHOT, 1997, p. 257 apud SUTTANA, 2009, p. 270).

Com relação a essa temática, Blanchot (1987, p. 265) nos ensina que a ambiguidade leva a um ponto onde "nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido". O sentido torna-se "infinitamente rico", mas esse infinito "não tenha necessidade de ser desenvolvido, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão-só imediatamente vazio".

Essa definição encontra eco perfeito em *Dom Casmurro* de modo que Capitu aparece simultaneamente como inocente e culpada, fiel e traidora, presença e ausência. A personagem, como um cadáver blanchotiano, afirma sua existência através do desaparecimento, quanto mais Bentinho tenta fixá-la em uma imagem, mais a obra a devolve ao indeterminado. É nesse vazio que se realiza a fascinação do romance, e é nele que a crítica encontra campo para reescrevê-lo continuamente.

Assim, a literatura, quando inserida no espaço do imaginário, é uma procura perpétua, um movimento incessante entre posse e perda, em que a obra jamais se fecha. *Dom Casmurro* confirma essa intuição blanchotiana, ao mesmo tempo em que nasce da tentativa de Bentinho de narrar e encerrar sua dor, o romance escapa a ele, permanece aberto e sobrevive pela ambiguidade que o

atravessa. A morte do autor, seja ela Bentinho, seja Machado, não aniquila a obra, mas a projeta na noite interminável do imaginário, onde cada nova leitura é um recomeço. Essa condição converte a literatura numa "procura perpétua", um avançar em direção a um imediato que sempre se adia. A obra se realiza no "trabalho incessante de avançar e perder" (Suttana, 2009, p. 275).

A análise dos excertos acima mostra como o conceito de vazio pode ser relacionado com a interpretação de Helen Caldwell quando esta desenvolveu uma interpretação diferente de Dom Casmurro, contrastando com a crítica da época. Sua interpretação acabou moldando a forma como a crítica passou a ver a obra, e também como ela passou a ser ensinada nas instituições de ensino.

Em suas reflexões sobre Blanchot, Suttana (2009) sugere que devemos entender a experiência literária como uma maneira de proporcionar convivência, enraizada no imaginário. Isso inclui tanto um envolvimento com imaginações particulares quanto uma abertura para um universo externo.

Sobre essa exterioridade, Renato Suttana (2009, p. 268) afirma que

não se circunscreve todo no âmbito da fantasia particular, mas que aponta para uma objetividade do mundo que sustenta e alimenta o imaginário. Ao mesmo tempo, a experiência da exterioridade – propiciada pelo contato com a obra – ganha sentido e significado na medida em que o imaginário a preenche, formando-a e conformando-a, dando-lhe consistência e, principalmente, mantendo-a aberta para um constante renovar-se.

Considerando isso, é relevante pensar a experiência literária, uma vez que ela envolve muitos aspectos, apresentando-se como um conjunto de experiências com múltiplas implicações. Essa experiência não se restringe ao ato de ler e interpretar, mas a um envolvimento amplo dos sujeitos com o imaginário, o que lhe confere repercussão social, histórica e filosófica. Ela começa com a diferença entre autoria e leitura. O autor e o leitor são distintos, o autor não é leitor de sua própria obra. Embora sejam distintas, essas experiências se comunicam e formam a experiência literária, cada uma delas (autoria e leitura) ocupando um extremo na linha da experiência literária, enquanto no meio dessa linha está a obra literária.

Nessa perspectiva, Blanchot (1997, p. 296) afirma que "o leitor faz a obra, lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se

confundir com ele". Posteriormente, relacionando a obra com a capacidade de promover mudanças na sociedade, Blanchot (1997, p. 302) argumenta que "se vemos no trabalho a força da história, a que transforma o homem transformando o mundo, devemos reconhecer na forma do escritor a forma por excelência do trabalho". Igualmente, Blanchot (1997, p. 303) observa que "o livro, coisa escrita, entra no mundo, onde cumpre sua obra de transformação e negação. Também é muitas outras coisas, e não apenas livros, mas dos projetos que podem dele nascer".

É nesse contexto que Blanchot (1997, p. 307) estabelece uma correlação entre o livro e sua capacidade revolucionária de transformação do meio social, o que o autor chama de período revolucionário. Nesse sentido, ele diz:

É então que ele conta na história esses momentos decisivos em que tudo parece ser questionado, em que lei, fé, Estado, alto mundo, mundo de ontem, tudo mergulha sem esforço e sem trabalho no nada. O homem sabe que não deixou a história, mas a história é agora vazio, é o vazio que se realiza, é a liberdade absoluta que se tornou acontecimento. Esses períodos são chamados de revolucionários.

Finalmente, Maurice Blanchot nos ensina que a obra literária se constitui na solidão que a separa de seu autor. A morte do autor, nesse sentido, não é metáfora, mas condição da literatura, ao passo que, ao escrever, o sujeito desaparece e a obra passa a existir em um espaço de ausência, onde toda nomeação é também perda. É nesse movimento que se afirma o "trabalho do negativo", sendo que a palavra não preserva a coisa, mas a retira de sua materialidade, transformando-a em sombra. A literatura, assim, habita o intervalo entre dia e noite, entre o gesto de exclusão que fixa sentidos e a perpetuidade crítica que os desfaz, mantendo-se viva no imaginário.

O romance *Dom Casmurro* exemplifica esse paradoxo. Ao narrar, Bentinho pretende fixar Capitu como adúltera, mas sua versão é apenas uma imagem marcada pela suspeita, um reflexo que denuncia mais a perda do que a posse. A crítica de Helen Caldwell mostrou isso ao questionar a acusação bentista sob a perspectiva de um deslizamento de sentido, devolvendo à obra sua ambiguidade essencial. O romance sobrevive, então, não pela verdade que oferece, mas pelo vazio que inaugura, de modo que a cada leitura Capitu é recriada, inocentada ou condenada conforme a ocasião, mas nunca definida,

fixada numa única imagem. Nesse sentido, Machado de Assis constrói uma obra que, como pensava Blanchot, só se mantém viva porque nunca se fecha, porque faz da ausência sua maior presença.

2.0 LEITURA DA RECEPÇÃO CRÍTICA SOBRE *DOM CASMURRO* COMO UMA FICÇÃO DE TRIBUNAL: DA CULPA DE CAPITU ATÉ A LEITURA COMO LIVRO ESPELHO

Neste capítulo, aplica-se prioritariamente o operador “vazio” para explicar como a crítica pré-1960 estabiliza um veredito ao converter indeterminação em indício/prova, lendo *Dom Casmurro* como se a ausência de prova fosse prova indireta (Franchetti, 2009, p. 01-02).

Numerosos estudos têm abordado a obra de Machado de Assis, especialmente *Dom Casmurro*. Este trabalho não visa abordar a questão tradicional acerca de se saber se ou não uma traição, bem como da confiabilidade do narrador ou diversos outros aspectos amplamente tratados nas análises propostas pela crítica. A pesquisa tem como foco o livro, ou o texto literário, enquanto objeto social, examinando a relação entre imaginário, literatura, sociedade. Assim, busca explorar como essas instituições interagem e se influenciam mutuamente. Esta perspectiva justifica a reavaliação de uma obra frequentemente discutida no meio acadêmico, lançando luz sobre o ato de interpretá-la e os sentidos que pode produzir.

Bentinho e Capitu transcendem suas origens literárias, integrando-se profundamente na cultura popular brasileira. Consequentemente, a interpretação da obra que os apresenta evoluiu ao longo do tempo, deixando de ser uma convicção de adultério para uma discussão sobre a possível traição ou inocência de Capitu. Este processo, impulsionado pelo vazio interpretativo e pelo imaginário coletivo, reflete as transformações sociais ocorridas com o passar dos anos. Destaca-se a contribuição de uma crítica mulher, originária de outro país e

imersa em uma cultura distinta e contemporânea, cuja tradução da obra ofereceu uma nova perspectiva sobre o mesmo texto. Tal fato revela aspectos importantes da sociedade colonial e ressalta o papel da literatura nessa sociedade e sua capacidade de promover (ou ao menos refletir) mudanças sociais. Esse cenário fica claro em uma formulação canônica, Lúcia Miguel Pereira registrou: “Capitu, se traiu o marido, foi culpada — ou obedeceu a impulsos e hereditariedades ingovernáveis? é a pergunta que resume o livro” (Pereira, 1949, p. 175). Franchetti observa que o “se traiu” apenas modaliza, pois “a existência [da traição] não é objeto de dúvida” naquele consenso crítico (Franchetti, 2009, p. 289-290).

Para analisar a crítica recente de *Dom Casmurro*, este trabalho irá partir da ideia proposta por Abel Barros Baptista (2003, p. 375) sobre a existência de uma “ficção do tribunal”. Tal proposta foi posteriormente dividida em três momentos por Paulo Franchetti (2009, p. 289), no trabalho intitulado “No banco dos réus: notas sobre a recepção crítica recente de Dom Casmurro”, que nos oferece preciosos vislumbres sobre a questão.

A seguir, apresenta-se um quadro sistemático que materializa, em uma página, a periodização já argumentada neste capítulo. Paulo Franchetti, ao retomar a expressão de Abel Barros Baptista, lê a história da recepção de *Dom Casmurro* como uma ficção do tribunal e propõe dividi-la em três momentos, definidos pela posição de Capitu e do leitor no processo interpretativo (Franchetti, 2009, p. 289). O objetivo do quadro é tornar imediatamente visíveis os marcos, os autores e o tipo de “prova” que cada fase privilegiou, bem como indicar qual operador de leitura, entre imagem e vazio, predomina quando a crítica estabiliza ou reabre o veredito.

Período	Tese dominante	Autores	Figura do tribunal	Operador (imagem/vazio)
1899–1959 (predomínio)	Culpa como pressuposto; dúvida sobre motivo (livre-arbítrio vs hereditariedade)	Pereira, Lúcia Miguel; Meyer, Augusto;	Capitu no banco dos réus; narrador como	Imagem: indício tornase “prova”; Vazio é reduzido a

		tradição pré-1960 (síntese por franchetti)	testemunha; leitor-jurado conclui.	lacuna a se preencher
1960 (inflexão)	Inocência/indecidibilidad e; foco na falibilidade do	Caldwell, Helen; repercussã	Processo se desloca: narrador	Vazio: indeterminaçã o passa a ser
	narrador e na lógica do o ciúme	e reordenaçã o do debate	interrogado; Capitu ganha contraditório crítico	forma; Imagem é lida como construção
Pós 1960– atualidad e	Leitor em julgamento. Crítica descreve a cena do tribunal e sua historicidade	Abel Barros; Paulo Franchetti,, Roberto Schwarz,	Tribunal se internaliza: leitura como prática e veredito é sempre reencenado	Vazio/imagem em tensão. Fascinação do narrador torna-se objeto

Quadro sistemático das fases da leitura como tribunal.

Finalmente, o quadro sistemático reforça uma hipótese central deste trabalho: a recepção crítica de Dom Casmurro não é um apêndice exterior ao romance, mas um capítulo de sua eficácia histórica. Se o texto literário, como sugere Blanchot na formulação citada por Suttana, tem o poder de ‘representar pela ausência’ e de manter as coisas à distância para ‘esclarecê-las’, então a recepção participa dessa dinâmica, porque é nela que a imagem se estabiliza, circula e se transforma (Suttana, 2013, p. 173). A imagem de Capitu, produzida e reproduzida, atua de certa forma como uma prova imaginária. Por sua vez, o vazio estrutural do romance mantém o caso aberto e o tribunal da leitura se renova porque a obra não entrega o fato, mas insiste na forma que o torna

julgável. É esse circuito que as subseções seguintes detalham, agora orientadas pelo mapa do quadro.

É importante sublinhar que tal periodização não implica teleologia, como se a crítica ‘evoluísse’ para uma verdade final. O que se altera é o regime de leitura, e por isso os três momentos podem coexistir no presente. Em outras palavras, podemos dizer que 1) ainda há leituras que querem concluir; 2) leituras que desconfiam do narrador e 3) leituras que interrogam o próprio ato de julgar. A utilidade do quadro é, precisamente, permitir que o leitor deste trabalho reconheça, em cada subseção, qual desses regimes está sendo descrito e de que maneira ele se apoia em determinados autores. Em termos de método, isso reduz a impressão de ‘ensaio’ porque torna transparente o critério de seleção, ou seja, não se trata de acumular nomes, mas de mostrar como certos enunciados críticos cristalizam posições do tribunal e como outros enunciados deslocam ou desfazem essas posições.

Na prática, cada fase pode ser lida segundo a relação que estabelece entre imagem e vazio. No primeiro momento, a imagem tende a ocupar o lugar do vazio: onde não há prova, a crítica preenche com figura. Quando Bento fabrica descrições que parecem objetivas, a leitura as toma como documentação do caso.

No segundo momento, o vazio passa a ser reconhecido como estrutura, ou seja, a ausência de prova não é uma falha a corrigir, mas uma condição que impede o fechamento do processo. Isso se percebe quando o próprio narrador confessa não dispor de uma imagem capaz de dizer o olhar de Capitu sem recorrer a metáforas. Nesse momento, a insuficiência da descrição é convertida em proliferação figurativa, e a proliferação amplia o campo do julgamento (Assis, 1899, p. 26).

No terceiro momento, enfim, imagem e vazio entram em tensão deliberada e descreve-se como o texto produz imagens para ocupar o vazio e como esse preenchimento é o mecanismo da fascinação que sustenta o tribunal. O terceiro momento, que Franchetti identifica na crítica recente, torna explícito o que o romance sempre insinuou, o fato de que o leitor também pode ir ao banco dos réus. Isso ocorre quando a crítica passa a observar a própria leitura como prática social e como forma de tribunal, e quando descreve a historicidade do veredito.

A ficção do tribunal, então, deixa de ser apenas imagem do debate sobre Capitu e passa a designar um modo de leitura que se reproduz e se transforma ao longo do tempo (Franchetti, 2009, p. 302-303). Nessa etapa, a pergunta não é apenas ‘qual é a sentença?’, mas ‘o que leitor deseja a sentença, e por quê?’. A consequência é metodológica, de modo que o texto crítico precisa expor seus próprios operadores, distinguindo quando está descrevendo imagens produzidas pela obra e quando está avaliando a tentação de convertê-las em prova.

É nesse sentido que o quadro sistemático ajuda a tornar visível esse deslocamento, porque mostra que a chave do tribunal reaparece em diferentes momentos com pesos distintos como condenação, como suspeita do narrador e, por fim, como autocrítica do leitor.

No segundo momento, a virada Caldwell desloca a cena do tribunal ao deslocar o foco da suspeita. Franchetti registra que é a partir de 1960 que o consenso é rompido e a figura de Capitu deixa de ocupar automaticamente o banco dos réus. Aqui, o narrador passa a ser interrogado e o leitor é convocado a considerar a possibilidade de uma prova que não pode ser produzida (Franchetti, 2009, p. 292-293). A contribuição de Caldwell não é apenas uma tese nova sobre o caso, mas uma alteração do critério de credibilidade, ou seja, o testemunho de Bento passa a ser lido como peça interessada. Esse gesto coincide com uma mudança de sensibilidade crítica, como lembra a formulação de Schwarz recuperada por Zamberlan, segundo a qual a leitura de Caldwell foi possível “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?”, isto é, por ocupar um ponto de vista menos aderente às convenções locais que naturalizavam o julgamento de Capitu (Zamberlan, 2007, p. 40). O tribunal continua a existir, mas seu alvo se move, a questão já não é apenas a mulher julgada, mas o modo como a voz masculina institui o julgamento.

É precisamente aqui que a operacionalização do imaginário, no sentido blanchotiano, esclarece a eficácia dessa leitura. Quando Blanchot, comentado por Suttana, define o centro da arte como “poder de representar pela ausência” e de “afastar as coisas para dizê-las”, ele descreve um regime em que a obra substitui a presença do fato por uma presença figurada, a qual é produzida no distanciamento (Suttana, 2013, p. 173).

A crítica pré-Caldwell tende a esquecer esse deslocamento e a tratar a figura como fato. Em *Dom Casmurro*, a memória não se apresenta como arquivo transparente, mas como montagem. Sendo assim, o narrador recolhe episódios, ordena-os, imprime-lhes sentido e, ao fazê-lo, transforma o passado em imagem. A acusação contra Capitu, nessa etapa da recepção crítica, se alimenta de um equívoco produtivo e toma a intensidade da imagem como grau de verdade. A imagem, porém, é o lugar em que a ausência se torna forma, e por isso ela fascina e dá a sensação de evidência sem poder oferecer comprovação.

A periodização proposta por Franchetti tem a vantagem de não tratar a recepção como sequência neutra de opiniões, mas como história de posições num processo. No primeiro momento, o tribunal está armado e a pergunta que “resume o livro”, na fórmula de Lúcia Miguel Pereira, já supõe a existência do delito e apenas oscila quanto ao modo de imputação, pois o condicional “se traiu” modaliza sem realmente pôr em dúvida a traição (Franchetti, 2009, p. 289-290). A crítica, nesse regime, lê Bento como testemunha privilegiada. O que se reforça é uma confiança cultural na voz masculina, na narrativa de honra ferida e no ciúme como interpretação legítima do mundo. O resultado é que a figura de Capitu se fixa como imagem moralmente codificada qual, como citado anteriormente, passa a cumprir o papel de prova. O romance oferece material abundante para esse deslocamento, uma vez que a construção do olhar de Capitu é reiteradamente convertida em signo de dissimulação. Basta lembrar a frase atribuída a José Dias: “São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (Assis, 1899, p. 20). A sentença aparece antes da prova, e o indício se converte em evidência porque a imagem, na economia do tribunal, vale como testemunho.

2.1 A recepção Crítica Pré-Caldwell: O Paradigma da Culpa e a Construção do Imaginário

O primeiro momento é descrito por Franchetti (2009, p. 289) como o de Capitu sentada no banco dos réus e tendo como horizonte o veredicto de sua culpa admitido unanimemente pela crítica. Nesse contexto, retomamos a pergunta formulada por Lúcia Miguel Pereira (2017, p.175), em 1936, “Capitu, se traiu o marido, foi culpada – ou obedeceu a impulsos e hereditariedades

ingovernáveis? é a pergunta que resume o livro". Em seguida, Franchetti apresenta a opinião de Augusto Meyer (1986, p.224), que, em 1947, respondeu à indagação de Lúcia Miguel Pereira da seguinte maneira:

Capitu mente como transpira, por necessidade orgânica. [...] em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raízes da inocência animal. Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado.

Quando o romance foi publicado em 1899, a interpretação predominante entre os críticos da época, como José Veríssimo, era de que Capitu havia traído Bentinho. Veríssimo acreditava que Capitu enganara seu melhor amigo sem que ele percebesse ou desconfiasse (Franchetti, 2011). Por outro lado, o crítico Alfredo Pujol (1917, p. 240), escreveu sobre a obra conforme segue:

Bento Santiago, alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para a ternura, ama desde criança a sua deliciosa vizinha [...] Esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e graça. Dissimulada por índole a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. [...] Artilosa e pérfida, acautelada e fingida, Capitu soube ocultar aos olhos do marido sua ligação criminoso com Escobar.

Até 1960, as críticas mantêm Capitu em dúvida e consideram Bento Santiago como vítima. A esse respeito, Lúcia Miguel Pereira (1949, p. 45) sintetizou o movimento da crítica sobre "O Problema de Capitu" com a pergunta: "Capitu, se traiu o marido, foi culpada ou seguiu impulsos e hereditariedades ingovernáveis?" A autora destaca o caráter sensual e dominador de Capitu, enquanto Bento é descrito como emotivo e tímido. Assim, conclui que Capitu representa um problema derivado da psicologia e hereditariedade (Pereira, 1949). [Se puder, cite as palavras da autora.]

Augusto Meyer (1986, pp. 219-224) esclarece que a obra *Dom Casmurro* pode ser interpretada como o livro de Capitu, apesar de seu perfil ser apresentado através da perspectiva de Bentinho. O autor destaca que a atração exercida por Capitu não se deve à sua beleza física, mas sim ao seu caráter marcante e profundo, que emana de sua personalidade forte.

Em sua análise, Meyer aventou que Capitu exercia um forte controle sobre Bentinho, pois ela era intensamente mulher e também possuía uma firmeza, caracterizada por seu senso de ação. Ela se via como a conquistadora, e não como objeto da conquista. Segundo esse autor, Capitu mentia *naturalmente* e teria planejado conquistar Bento como uma estratégia de ascensão social, sendo desprovida de moralidade e isenta de qualquer culpa ou pecado (Barbosa, 1986, p. 219-224).

Deste modo, é cristalino que entre 1900 e 1960, consolidou-se uma tradição crítica sobre *Dom Casmurro* que hoje pode ser lida como um movimento de unificação interpretativa. Durante esse período, predominou a leitura que tomava Bento Santiago como narrador confiável e Capitu como culpada *a priori*.

Essa leitura foi tão influente que se constituiu quase como um dogma literário, tornando-se difícil imaginar a obra fora desse enquadramento. A narrativa de Bentinho era aceita como relato fiel, e a personagem feminina era colocada no banco dos réus, julgada de antemão por críticos que, em sua maioria, não consideravam a complexidade estrutural do romance nem o caráter ambíguo de sua construção literária.

Entre 1900 e 1960 consolidou-se, de fato, uma tradição interpretativa que lia Bento como narrador confiável e Capitu como culpada *a priori*. Além do testemunho de Lúcia Miguel Pereira, Franchetti mobiliza Augusto Meyer como “outro testemunho do consenso”, com uma formulação cuja contundência revela bem o clima da época: “Capitu mente como transpira, por necessidade orgânica. [...] em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade [...] não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado” (Meyer, 1986, p. 224). Para reforçar que isso não foi apenas opinião isolada, Elvys Paulo Couto, em balanço crítico na Revista Florestan Fernandes, lembra que “o público consumidor da literatura machadiana [...] durante muito tempo julgava como certa a traição de Capitu” e que só “a partir da leitura realizada por Helen Caldwell [...] começaram a surgir [...] importantes questões” (Couto, 2009, p. 156-157).

A primeira fase da recepção crítica de *Dom Casmurro* pode ser então caracterizada como a etapa em que o paradigma realista-psicológico dominou. A crítica tratava as personagens como pessoas de carne e osso, cujas motivações internas poderiam ser desvendadas pela psicologia e pelas teorias deterministas

em voga. O romance de Machado não era compreendido como artefato literário que problematiza a narrativa e a descrição psicológica das personagens, com suas incompletudes e incertezas, mas como uma espécie de drama moral que reproduzia a realidade de maneira transparente. O enigma do romance, nesse sentido, era a natureza da personagem Capitu e não a confiabilidade da voz que a descreve. A pergunta que orientava a crítica, como observou Lúcia Miguel Pereira, não era se houve traição, mas o porquê **de** ela teria ocorrido.

A obra de Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico* (1938), é exemplar dessa perspectiva. Inserida no contexto das décadas de 1930 e 1940, quando o determinismo naturalista ainda mantinha ressonância, Pereira não discute a possibilidade de Capitu ser inocente, mas investiga as razões inevitáveis de sua suposta infidelidade. Ao perguntar se Capitu teria agido por impulsos ou por hereditariedades ingovernáveis, a crítica inscreve a personagem no horizonte científico de sua época. Para Pereira (1938), a mulher de olhos de ressaca não é uma criação literária ambígua, mas um ser psicológico moldado por leis biológicas e sociais irresistíveis. Essa chave interpretativa, ao pretender ser científica, conferiu autoridade e peso à condenação de Capitu, reforçando a ideia de que o romance não oferecia espaço para dúvida ou vacilação.

Augusto Meyer, por sua vez, radicaliza tal imagem. Em *Machado de Assis* (1935), descreve Capitu como uma força da natureza essencialmente amoral. Para ele, a dissimulação da personagem é função orgânica, instinto vital que opera fora da moralidade. Sua célebre formulação de que Capitu “mente como transpira” elimina qualquer noção de escolha consciente ou de culpa moral, reduzindo a personagem a um ser movido por desejos inevitáveis. Nesse sentido, nas palavras do próprio Augusto Meyer (1986, p. 224):

Capitu mente como transpira, por necessidade orgânica. [...] em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raias da inocência animal. Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado.

Referida interpretação reforça o arquétipo da *femme fatale* dentro da literatura brasileira, cristalizando um imaginário em que Capitu encarna a ameaça feminina, a mulher capaz de seduzir, ascender socialmente e destruir.

A convergência dessas leituras revela como a recepção crítica pré-Caldwell foi dominada pelo paradigma da culpa. Os críticos, de diferentes matizes, partiam de alguns pressupostos comuns, sendo eles: 1) a confiança no narrador; 2) a ênfase na psicologia como chave de interpretação e, por fim, 3) a influência de correntes científicas como o determinismo e o naturalismo. O resultado foi a redução do romance a um tribunal em que a função do crítico era justificar e reforçar a sentença de condenação.

É nesse ponto que a reflexão de Maurice Blanchot pode lançar luz sobre o modo como essa recepção crítica se constituiu. Conforme visto anteriormente, a imagem literária não se reduz a um dado objetivo nem a uma transcrição da realidade. A imagem é presença de uma ausência, fascínio que retém e desloca o olhar, movimento que não se encerra em significado fixo.

Deste modo, pode-se dizer que o que a crítica pré-Caldwell fez foi justamente o oposto desse conceito de imagem, ou seja, a referida crítica fixou Capitu em uma imagem unívoca, interpretando-a como essência definida, seja como culpada moral, seja como força amorosa. Isso quer dizer que a oscilação, a indefinibilidade e a ambiguidade, que Blanchot identifica como a essência da experiência literária, foram apagadas, dando lugar a uma que pretendia dizer a verdade da personagem.

A relação entre essa recepção crítica e o conceito blanchotiano de imagem torna-se evidente se pensarmos que *Dom Casmurro* é obra estruturada pela ausência e pelo vazio. Nas leituras contemporâneas, ao contrário da crítica antes de Caldwell, pode-se inferir que a narrativa não oferece provas, não apresenta testemunhos externos, não abre espaço para o contraditório. O que temos é apenas a voz de Bentinho, marcada por ressentimento, ciúme e desejo de vingança simbólica. Trata-se de uma construção literária que desafia a confiabilidade e que convida o leitor a preencher lacunas. O leitor, nesse espaço de indeterminação, precisa reconhecer que a imagem de Capitu não se oferece como essência, mas como presença sempre instável. A crítica pré-Caldwell, ao contrário, rejeitou esse vazio e buscou preenchê-lo com categorias psicológicas e deterministas que a sua época legitimava.

De certo modo, os críticos usaram suas bagagens pessoais, sociais e culturais para preencherem o vazio da obra, criando a imagem de uma Capitu adúltera e, assim, retroalimentando o imaginário machadiano.

É apenas em 1960, com Helen Caldwell, que essa tradição interpretativa sofre uma ruptura decisiva. A estudiosa norte-americana foi a primeira a desconfiar da narrativa de Bentinho, inaugurando a noção de “narrador não confiável” no estudo do romance. Essa mudança de foco da personagem para o narrador desloca toda a interpretação. Se antes o enigma era a essência de Capitu, agora passa a ser o olhar de Bentinho e os mecanismos de sua memória.

Sendo assim, tem-se que essa virada crítica é comparável, em termos teóricos, àquilo que Blanchot descreve como reconhecimento da literatura enquanto experiência do vazio. Caldwell abre caminho para que se perceba o romance como obra de ambiguidade, em que a verdade não está presente no nível dos fatos, mas na instabilidade das vozes que os narram.

A crítica pré-Caldwell, portanto, constitui um bloco coeso que, embora limitado em sua compreensão da obra, revela muito sobre os imaginários culturais e intelectuais que marcaram a primeira metade do século XX. Sua insistência em condenar Capitu mostra como a literatura foi usada como espaço para reafirmar paradigmas sociais, científicos e de gênero.

Nesse sentido, sua leitura cristalizada permite compreender com maior clareza a radicalidade da virada caldwelliana. O contraste entre o consenso anterior e a dúvida instaurada nos anos 1960 ilustra como a recepção crítica de *Dom Casmurro* se desenvolveu em tensão constante entre o desejo de fixar sentidos (imagens de Capitu e de Bento como um casal cuja felicidade foi embargada pelo adultério e pela dissimulação da mulher) e, nas leituras contemporâneas, a necessidade de lidar com a indeterminação constitutiva da obra.

Dessa forma, a análise desse período não deve ser vista apenas como um equívoco histórico, mas como etapa fundamental para entender como o romance foi lido e apropriado ao longo do tempo. Uma reanálise da famosa obra de Machado à luz do conceito de imagem de Blanchot, mostra que a recepção crítica pré-Caldwell aponta que a suposta unanimidade era, em verdade, tentativa de apagar o vazio literário que sustenta o romance.

Já Roberto Schwarz, em textos decisivos, reforça essa questão e chama o romance de “armadilha”, cuja “cilada” só funciona “se [...] percebida como tal”, lembrando que “só sessenta anos depois” uma professora norte-americana encarou Bento “com o necessário pé atrás” (Schwarz, 1997, p. 9 e 11) e explica a “obnubilação coletiva” por condições históricas e sociais do público leitor (Schwarz, 1990, p. 12).

Com efeito, reconhecer isso é essencial para compreender não apenas a evolução da crítica machadiana, mas também o próprio estatuto da literatura enquanto experiência que nunca se encerra em um veredito unânime. Entretanto, o ano de 1960 marcaria uma mudança significativa com a publicação do estudo desenvolvido por Helen Caldwell.

2.2 A Virada Caldwell: A Inocência de Capitu, a Falibilidade do Narrador e uma Nova Imagem de Capitu

A virada promovida por Helen Caldwell não deve ser lida apenas como uma “defesa de Capitu”, tampouco como gesto isolado de contradição à tradição brasileira de leitura. Ela é, sobretudo, uma reconfiguração do lugar de onde se lê e do que se considera evidência num romance que há décadas vinha sendo lido como se pedisse sentença. O ponto crucial não está em substituir um veredito por outro, mas em deslocar a própria economia do julgamento, isto é, em mostrar que aquilo que se apresentava como prova era, muitas vezes, efeito de autoridade, de convenção e de expectativas de gênero que a leitura naturalizava.

Nesse sentido, o contexto feminista aqui não aparece como etiqueta retrospectiva, mas como princípio crítico que torna visível um problema estrutural, ou seja, a personagem feminina é julgada por um tribunal narrativo em que ela não fala, e essa ausência de voz foi historicamente compensada pela voz masculina do narrador, recebida, por longo tempo, como testemunho digno de confiança. Paulo Franchetti, ao recuperar a observação de Roberto Schwarz, lembra que a reviravolta na leitura de *Dom Casmurro* começa quando uma professora norte-americana, “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?”, passa a encarar Bento Santiago com “o necessário pé atrás” (Franchetti, 2009, p. 292). A força dessa formulação está menos na hipótese

biográfica e mais no que ela ilumina. Em outras palavras, a leitura dominante dependia de um hábito de aceitar certas formas de autoridade como transparentes, e a intervenção de Caldwell atua como deslocamento desse hábito, tornando visível o que a tradição tornara invisível.

Esse deslocamento é inseparável do modo como o romance organiza a imagem do julgamento. Não se trata de um tribunal formal no enredo, mas de uma gramática de acusação em que o narrador dispõe os elementos como quem monta um processo: seleciona fatos, interpreta gestos, atribui intenções, reforça suspeitas e, sobretudo, fabrica imagens que substituem o que seria “prova” por figuras de alta potência persuasiva. O capítulo “Olhos de ressaca” é exemplar porque o narrador, ao reconhecer a insuficiência das imagens disponíveis, cria uma imagem nova e, com ela, inaugura um regime interpretativo em que a descrição do olhar já carrega uma sentença implícita. A imagem de Capitu se torna o lugar em que o julgamento se instala antes de qualquer verificação. O narrador se vale de frases como “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” para cravar uma fórmula pronta e o próprio narrador confessa a violência do efeito que aqueles olhos “foram e me fizeram” (Assis, 1899, p. 26).

O paralelo que pode ser traçado com a teoria feminista aqui é que o romance mostra, por dentro, como uma mulher pode ser convertida em imagem e, por meio dessa imagem, em suspeita. A personagem é julgada por um mecanismo discursivo que a transforma em figura interpretável, enquanto a sua voz permanece mediada. O tribunal, assim, não é apenas moral, ele é formal, pois opera pela substituição do acontecimento pela imagem, e da imagem pela suspeita.

Quando Schwarz, via Franchetti, sugere que a condição de Caldwell como mulher e estrangeira pode ter permitido enxergar implicações “abjetas” de certas formas de autoridade que, para o leitor brasileiro, eram menos visíveis, o argumento toca um ponto decisivo ao induzir a noção de que a autoridade do narrador se confunde com a autoridade social que legitima o julgamento da mulher. Não é necessário afirmar que toda leitura prévia foi conscientemente misógina, basta reconhecer que a cultura interpretativa herdou e reproduziu critérios assimétricos de credibilidade. A crítica, durante décadas, tratou Bento como testemunha, quando o romance, lido com atenção, o constrói como

montador de versões (e, no prisma deste trabalho, como criador de imagens). A reorientação proposta por Caldwell, ao deslocar a suspeita para o narrador, atua como uma reeducação do olhar crítico, sendo que o que se julgava ser o objeto do processo, Capitu, revela-se como produto do processo, isto é, como construção discursiva interessada.

Essa dimensão é reforçada quando se observa o contraste entre a centralidade feminina na intriga e a ausência de voz feminina na enunciação. Franchetti, ao discutir a implicação do ensaio de Schwarz em *Duas meninas*, nota que o paralelo entre personagens femininas traz à superfície a diferença formal decisiva. Nesse sentido, Helena Morley fala em primeira pessoa, enquanto Capitu não tem voz no romance, senão “por intermédio de Bento”, cuja confiabilidade críticos como Gledson e Schwarz procuraram desmontar (Franchetti, 2009). A consequência disso, para o problema do julgamento, é profunda, de modo que o tribunal de *Dom Casmurro* é um tribunal sem contraditório pleno, porque a defesa comparece filtrada pela acusação. O narrador pode até reproduzir falas de Capitu, mas essas falas chegam sob a moldura interpretativa de quem já narra com a intenção de compor uma imagem final de si e do passado. O leitor, então, é colocado numa posição ambivalente, de modo que ao mesmo tempo que sente intimidade com Bento, é convidado a julgar Capitu sem acessar a sua interioridade de modo autônomo. A crítica tradicional, ao aceitar essa assimetria como natural, reforçou a ficção de tribunal que aqui se defente. Por sua vez, Caldwell, ao estranhar a autoridade, interrompe a naturalização e desloca o centro do julgamento.

A partir daí, pode-se construir uma aproximação entre contexto feminista e as interpretações de Caldwell, de modo a se extrair uma crítica da autoridade e uma crítica do critério de prova. No caso de *Dom Casmurro*, a prova sempre foi frágil, e por isso mesmo o romance se presta a julgamentos imaginários. Isso quer dizer que o que circula é o indício, a inferência, a leitura de sinais, o argumento a partir de gestos, olhos, silêncios. Quando a leitura se organiza assim, a personagem feminina tende a ser o lugar preferencial da projeção, porque a cultura do ciúme e da honra, historicamente, fabrica a mulher como enigma moral e como risco.

Contudo, a leitura de Caldwell rompe com essa lógica ao insistir que o enigma não está em Capitu, mas no narrador, e que o que se toma como evidência é frequentemente o produto de uma retórica de convencimento. Trata-se, portanto, de uma mudança de pergunta: em vez de “quais sinais provam a culpa?”, pergunta-se “que tipo de narrador precisa desses sinais e o que ele ganha ao organizá-los como prova?”. Esse deslocamento, embora possa ser lido como gesto de justiça interpretativa em relação a Capitu, é, antes, um gesto de crítica formal e demonstra que é o romance que cria a necessidade do julgamento e, simultaneamente, impede que esse julgamento se conclua sem violência interpretativa.

Esse ponto aparece com nitidez quando se observa como Bento controla a memória e administra a cena. Desde o início, ele narra a si mesmo como figura reconhecível, como alguém visto “de vista e de chapéu”, e assume para si a autoridade de contar, recortar e dar forma ao passado (Assis, 1899, p.01). A modéstia aparente, o humor e o trato direto com o leitor funcionam como dispositivos de adesão. A fascinação é construída pela proximidade, pela promessa de confiança e pela elegância do estilo. A crítica que condena Capitu, muitas vezes, é crítica que permaneceu sob esse encanto, aceitando a forma da memória como forma de verdade. Nesse contexto, o paralelo com as ideias feminista, aqui, é o exercício de desfazer esse encanto sem cair no extremo oposto de transformar Capitu em símbolo idealizado. Não se trata de santificar a personagem ou de lhe atribuir características anacrônicas e subversivas, mas de examinar a assimetria do tribunal. Caldwell é central porque sua leitura torna possível, para a crítica posterior, tratar Bento como parte do problema e não como veículo neutro de acesso ao problema.

A dissertação de Cesar Adolfo Zamberlan formula isso de modo esclarecedor quando recupera a passagem em que Schwarz credita a reviravolta a Caldwell e pergunta, com ironia crítica, se essa leitura foi possível “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?”, concluindo que ela pôde fazer, em 1960, a leitura que ninguém havia feito e “desmascarou” Dom Casmurro (Zamberlan, 2007, p. 40). O valor dessa recuperação está em conectar dois níveis, sendo eles: o nível histórico da recepção e o nível formal do romance. Historicamente, a intervenção de Caldwell acontece num momento em que a

crítica internacional e os estudos literários ampliam a atenção para a retórica do narrador e para os mecanismos de construção do ponto de vista, ao passo que, formalmente, ela encontra em *Dom Casmurro* uma obra que, ao mesmo tempo, exhibe e dissimula seus dispositivos. O “desmascaramento”, então, não é denúncia moral, mas leitura da máscara como forma. Nesse sentido, o feminismo como contexto não é argumento externo, mas, sim, é a percepção de que a máscara do narrador participa de um regime de autoridade que, culturalmente, favorece a condenação da mulher quando a prova é substituída por suspeita e isso basta para condenar. Em termos simples, aplica-se a visão técnica, que não beneficia o narrador somente por seu gênero e classe social, e nisso essa visão se aproxima do femismo, para inverter um vetor que, por si só, proporcionou uma interpretação a favor do *status quo* vigente.

O efeito desse deslocamento para a recepção crítica é profundo. Se o tribunal é uma forma de leitura, a crítica pré-Caldwell tende a repetir o tribunal do narrador, ou seja, ela lê para concluir, lê para fixar um resultado, lê para transformar a ambiguidade em confirmação indireta. A leitura pós-Caldwell, ao menos em seu impulso mais fecundo, lê para descrever a ambiguidade como operação textual, e não como falta de dados. Com isso, a personagem feminina deixa de ser o objeto exclusivo de julgamento e passa a ser o ponto em que o julgamento se revela como construção. O que se altera não é apenas a imagem de Capitu, mas a imagem do leitor, o qual deixa de ser jurado confortável e passa a ser interpelado em seus próprios critérios de credibilidade até chegar na leitura espelho, onde o questiona-se que a condenação de Capitu que reinou por muito tempo era reflexo de quem lia, ou, ainda, de quem fazia a crítica literária.

A centralidade de Capitu, nesse quadro, se torna ainda mais significativa: ela não é apenas personagem, é superfície onde o romance inscreve um conflito entre interpretação e sentença. A acusação contra ela nasce, muitas vezes, de uma leitura que confunde imagem com evidência. A retórica do olhar é exemplo disso, sendo que Bento descreve, interpreta e fixa, e o leitor é levado a aceitar que a descrição já contém o fato. Mas o romance, ao mesmo tempo, deixa rastros de que esse fato é efeito de narrativa. Retoma-se aqui o paralelo com o feminismo, no sentido de crítica da naturalização de critérios assimétricos (posição de Bento e de Capitu na sociedade) serve para reabrir a pergunta:

quando julgamos Capitu, julgamos o quê? Julgamos a personagem ou julgamos a imagem que o narrador compôs e que a tradição crítica reiterou? A leitura de Caldwell é decisiva por insistir que o alvo correto do julgamento não é a mulher silenciada, mas a voz masculina que fala demais e controla o que é visto.

Nesse ponto, a contribuição blanchotiana pode ser convocada sem violência, não como explicação sociológica, mas como descrição do modo de existência da imagem e do vazio no interior da obra. Se a obra literária produz uma presença que não coincide com o factual (e nem é sua função que ocorra essa coincidência), então a imagem de Capitu persiste porque é uma figura do imaginário, isto é, uma presença que sobrevive à prova e que se alimenta do vazio. O veredito se torna interminável porque a narrativa substitui a prova por imagem e a imagem por fascinação. O leitor, capturado, deseja concluir. A crítica, por décadas, concluiu.

Caldwell, ao deslocar o foco para o narrador, não preenche o vazio; ela o torna legível, mostrando que a vontade de sentença é parte da armadilha formal do romance. O contexto feminista, assim, se alinha ao gesto teórico ao expor o tribunal como forma e reiterar a forma como aquilo que produz a necessidade do tribunal.

O resultado, para o percurso argumentativo desta obra, é que a virada de Caldwell deve ser tratada como uma mutação do regime de leitura. Ela reorganiza a relação entre autoridade e prova, desloca o lugar da suspeita, reconfigura o papel do leitor e explicita que a personagem feminina foi historicamente julgada por critérios que a forma do romance facilita, amplifica e reforça. A partir desse ponto, a recepção crítica não é apenas repertório de interpretações, ela é parte do dispositivo do próprio romance, porque repete ou interrompe o tribunal que Bento propõe. Ao examinar o contexto feminista dessa virada, não se trata de anexar um tema ao texto, mas de descrever, com rigor, como gênero, autoridade e forma narrativa se implicam no julgamento interminável que *Dom Casmurro* instaura e que a crítica, por tanto tempo, tomou como sua tarefa natural.

Ante todo o exposto, é cristalino que a questão da suposta traição de Capitu torna-se mais relevante com o aparecimento da primeira tradução de Dom Casmurro para o inglês em 1953. A tradutora Helen Caldwell, em seu livro *O*

Otelo Brasileiro de Machado de Assis, publicado sete anos depois, em 1960, argumenta que a perspectiva de Bentinho não deve ser considerada totalmente confiável. Esta pesquisa se distingue das anteriores sobre o tema por questionar a veracidade dos relatos de Bentinho. As demais publicações sobre a obra não consideravam essa possibilidade e aceitavam a traição de Capitu como um fato.

Sendo assim, o trabalho de Caldwell inaugura um novo paradigma interpretativo para o romance. Ou seja, se a crítica anterior, entre 1900 e 1960, consolidara a imagem de Capitu como ré em um tribunal crítico e aceitara sem reservas a versão de Bento Santiago, com a publicação do estudo de Caldwell, inverte-se o processo: quem passa a figurar no banco dos réus é Bentinho, de modo que é transferido para ele o peso da suspeita.

Essa mudança não apenas desconstrói o consenso anterior como também inaugura o que pode ser chamado de segundo ato da recepção crítica, marcado pela ênfase na falibilidade do narrador e na inocência da personagem feminina. Ou seja, prosseguindo com a análise dos três momentos da ficção de tribunal, Franchetti (2009, p. 289) descreve que o segundo momento se inicia com a publicação do livro de Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, em 1960. Nesta obra, Caldwell destaca que a crítica brasileira predominante propõe que Dom Casmurro seja interpretado como uma peça judicial voltada para a condenação de Capitu. O diferencial da abordagem de Caldwell reside no fato dela se posicionar como advogada de defesa da ré.

Essa conclusão pode ser inferida a partir da leitura do seguinte trecho do livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell (2021, p. 99):

Mas é só o final de sua estória que o porquê de publicar nos atinge em cheio. Os capítulos CXXXVIII-CXI estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. “Tinha se sentado em uma cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada”; “A própria natureza jurava por si”, contra ela. Santiago despeja expressões legais em profusão: “admitir”, “negar”, “foro”, “testemunha de acusação”, “confissão”, “testemunha ocular”, “perdão”, “reparação”, “justiça”, “paternidade”.

Caldwell (2021, p.100) prossegue com sua análise sobre a forma como Santiago apresenta sua narrativa para influenciar os leitores (jurados) a condenarem Capitu. Segundo a autora, o argumento principal de Bentinho

baseia-se na culpabilidade de Capitu, algo que é destacado no capítulo final, onde se sugere que Capitu demonstra comportamento dissimulado desde a infância.

Conforme mencionado anteriormente por Caldwell, o último capítulo de *Dom Casmurro* deixa para o leitor a decisão sobre a culpa de Capitu. Nas palavras de Bentinho (Assis, 2008, p. 368):

[...] se te lembra bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me. A terra lhes seja leve! Vamos a *História dos Subúrbios*.

Diante deste cenário, Caldwell (2021, p.100) conclui, corroborando Bento Santiago, que "Venceu a Razão", indicando que prevaleceu o argumento legal proposto por Bentinho. A consequência disso é que três gerações de críticos julgaram e condenaram Capitu. Em 1960, Hellen Caldwell reabriu o caso e argumentou em defesa de Capitu.

A autora estadunidense (Caldwell, 2021) afirma que as acusações de Bentinho contra Capitu são infundadas e têm origem no ciúme. Além disso, alegava que havia um artifício construtivo na obra *Dom Casmurro*, qual seja, a ideia de emprestar de Otelo o papel e a credibilidade do narrador, permitindo-lhe contar a história do suposto castigo de Desdêmona. Dessa forma, Caldwell teria decifrado a charada literária proposta por Machado.

Em *Otelo*, de Shakespeare, Desdêmona casa-se secretamente com Otelo, um general mouro. A união provoca uma série de eventos trágicos manipulados por Iago, o antagonista. Desdêmona é leal e apaixonada, mas sua inocência é usada por Iago para gerar ciúmes em Otelo. Consumido pelo ciúme e enganado por Iago, Otelo suspeita da fidelidade de Desdêmona, levando a uma conclusão trágica na qual ele acaba por matá-la.

Caldwell inicia sua obra destacando a questão do ciúme presente nos textos de Machado de Assis. Em seguida, descreve o enredo e os personagens, estabelecendo uma conexão entre *Dom Casmurro* e *Otelo*, peça mencionada em 28 escritos machadianos. Posteriormente, a autora examina a motivação por trás da escrita de Bento Santiago (Franchetti, 2011, p. 30).

A autora (Caldwell, 2021, p. 99) propõe que ‘somente no final da narrativa é que se compreende plenamente o motivo da publicação. Os capítulos CXXXVIII-CXL possuem um caráter judicial, com Capitu na posição de acusada.” Ela explana que, no trecho anterior, Bento questiona Capitu sobre a paternidade de Ezequiel. O narrador descreve a reação de Capitu como sendo de estupefação e indignação, ambas muito naturais, a ponto de desmentir qualquer testemunha do caso. Menciona também a semelhança entre Ezequiel e Escobar como uma prova da verdade dos seus sentimentos. No final da conversa, Santiago conclui que Capitu poderia estar confusa, mas não parecia culpada (Assis, 2011, p. 353).

Caldwell (2021, p. 99) continua sua versão de que o livro é construído como uma peça jurídica para incriminar Capitu: “A ‘narrativa’ de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria [...] o argumento funciona da seguinte forma: ele, Santiago não é ciumento sem causa [...] Capitu é culpada”. Para a autora, os leitores e os críticos literários seriam o júri ao qual Bento Santiago se dirige para conseguir a condenação de sua amada (Franchetti, 2011, p. 31).

O resultado desse julgamento é apontado por Bento no capítulo XCVIII quando ele diz que: “Venceu a razão, fui-me aos estudos” (Assis, 2021, p. 285) e corroborado por Caldwell que explica que “venceu o argumento legal. Praticamente 3 gerações – pelo menos de críticos – julgaram Capitu culpada” (Caldwell, 2021, p. 100).

Posteriormente, na segunda parte do livro, Caldwell trata de fazer a defesa de Capitu e ela o faz de duas maneiras: 1) demonstrando de que Bento Santiago já traz no nome a indicação de com seu discurso deve ser relativizado e 2) mostra qual é a correta interpretação de cada situação trazida por Bento (Franchetti, 2011, p. 31). Nesse sentido, anotam-se as palavras de Paulo Franchetti (2011, p. 31-32):

Desde logo, um ponto de interesse dessa parte do trabalho é a reflexão sobre o nome de Bento Santiago como prefiguração do seu caráter. Com base na referência a *Otelo*, Caldwell propõe uma correspondência entre as personagens da tragédia e o romance. Assim, Bento está para Otelo como Escobar está para Cássio e Capitu para Desdêmona. A novidade da situação romanesca estaria no fato de Bento trazer em si mesmo o seu lago, como prefigurado em seu nome Bento *Santiago*.

Bento Santiago é bendito e santo, mas também é lago. Ele incorpora os dois personagens de Shakespeare: o ingênuo e o embusteiro. É, portanto, uma figura de ambiguidade.

Essa nova interpretação dada por Caldwell é interessante quando analisada à luz dos movimentos contemporâneos à autora, sobretudo o PósModernismo e a noção de vazio e de imaginário apresentada por Maurice Blanchot.

Blanchot desenvolve uma visão singular sobre o conceito de imaginário, fundamentando-o na relação entre imagem e linguagem. Para ele, a imagem nasce do afastamento do objeto, sendo a linguagem que nega a coisa física e, simultaneamente, a preserva em um estado de ausência. Esse distanciamento transforma o objeto em imagem e é essencial para a dinâmica do imaginário. Blanchot (1997) descreve essa dualidade ao afirmar que a palavra exclui a existência do que designa, mas ainda se remete à essência do objeto negado. Assim, o imaginário, enquanto espaço de criação literária, não é apenas uma projeção da ausência, mas a realidade da ficção, onde o vazio desempenha um papel central. É a partir dessa ausência que silêncios da obra literária ganham sentido, permitindo ao leitor construir significados próprios, como destaca Kurowsky (2020), ao explicar que o vazio não é mera falta de informação, mas uma potencialidade interpretativa.

Essa ideia de vazio é também o ponto de partida para a intertextualidade na literatura, conforme exposto por Linda Hutcheon (1991) e Eco (1985), onde obras literárias dialogam com outras, perpetuando histórias e sentidos de modo infinito. Essas reflexões podem ser relacionáveis ao trabalho de Caldwell, que, ao reinterpretar “Dom Casmurro” sob a perspectiva do imaginário, moldou novas interpretações sobre o papel de Capitu na trama e permitiu que a obra continuasse ressoando como espaço de múltiplas possibilidades interpretativas.

A análise de Blanchot sobre o imaginário expande a influência da literatura ao propor que o vazio, entendido como espaço de ausência e potencial, é o elo entre a subjetividade do leitor e a obra literária. Esse vazio, segundo Blanchot (2011), é o que possibilita o entrecruzamento de diferentes narrativas e interpretações, permitindo que o texto exista além de seu momento de criação. Para Blanchot, a experiência literária transcende o simples ato de ler ou escrever,

constituindo-se como um processo dinâmico que envolve o autor, o leitor e a obra como polos distintos, mas interconectados.

Coadunando-se a esse entendimento, Renato Suttana (2009) reforça que o imaginário, ao preencher o vazio da obra, cria um convívio entre o mundo interno de fantasias e a exterioridade da realidade. Além disso, Blanchot liga o poder transformador da literatura ao seu papel revolucionário na sociedade, ao argumentar que o texto pode ser um veículo para questionar convenções e renovar realidades. Essa força revolucionária do imaginário literário é evidente na releitura de Helen Caldwell sobre *Dom Casmurro*, ao utilizar o vazio e a intertextualidade para construir um novo entendimento sobre a culpa de Capitu, questionando a narrativa como julgamento único e abrindo a obra para interpretações que vão além de seu contexto histórico e social original.

2.2.1 A inocência de Capitu e a falibilidade do narrador

Caldwell sustenta que não há evidência concreta de adultério no romance, ou seja, a obra é permeada de vazios no que diz respeito às provas contra Capitu. A única prova apresentada é a voz de um narrador paranoico, marcado por ciúme e ressentimento. Bento Santiago, ao reconstruir sua vida, manipula os acontecimentos para justificar o abandono da esposa e a rejeição do filho.

A partir dessa nova leitura, Capitu não é mais ré, mas vítima de um discurso acusatório que pretende apagar sua existência. O romance passa a ser visto não como uma narrativa sobre a dissimulação feminina, mas, sim, como uma narrativa sobre a fragilidade da subjetividade masculina que se vê ameaçada pelo fantasma da traição.

Na obra de Caldwell, é apresentada a interpretação de que Bentinho trai a esposa por meio da imaginação (tanto em imaginar situações com Sansa quanto em desconfiar da lealdade da esposa, o que configura uma traição senão do afeto, da cumplicidade conjugal) e, posteriormente, a elimina em sua memória como forma de justificar suas próprias escolhas. Essa operação narrativa, em que o narrador distorce os fatos para construir uma versão conveniente, revela a proximidade entre *Dom Casmurro* e os grandes dramas da literatura universal, como o *Otelo* de Shakespeare, no qual o ciúme fabrica a traição que deseja punir.

John Gledson (1991) dá continuidade a essa linha de leitura ao analisar a impostura do narrador como princípio formal do romance. Para o crítico britânico, o texto de Machado opera no limite entre realismo e impostura, sendo essa impostura revelada pela própria forma do livro. Em sua interpretação, o romance não é registro de um drama psicológico, mas encenação da construção de uma memória que se quer definitiva e que, no entanto, revela fissuras, contradições e lacunas.

Gledson (1991), assim como Caldwell, retira a centralidade de Capitu para colocá-la na estrutura narrativa, mostrando que o verdadeiro enigma não é a mulher descrita, mas o homem que a descreve. Assim como Caldwell, ele faz uma leitura que retira a centralidade de Capitu e a desloca para a estrutura narrativa de Bento, enfatizando o jogo retórico que busca convencer e iludir. Em formulação cristalina, Gledson afirma: “é inteiramente falso pensar ser adequado classificar Dom Casmurro, acima de tudo, como narrativa de primeira pessoa” (Gledson, 1991, p. 22), pois a delegação da voz “não se faz inteiramente” (Caldwell, 2002, p. 204, apud Gledson). Em outra chave, ele observa que o “tom fragmentário” participa de um plano retórico de engano, tese repercutida em estudos posteriores (Gledson, 1991, p. 35). E, ao final de seu livro, Gledson propõe um efeito “terapêutico”: o romance nos “agarra” para que reconheçamos Bento “como nosso irmão”, produzindo uma espécie de cura interpretativa ao enfrentar nossos próprios hábitos mentais (Gledson, 1991, p. 182-183).

Esse conjunto sustenta com alto grau de certeza a ideia de que, pós-Caldwell, o enigma não é “a mulher descrita”, mas o dispositivo que nos faz ler essa mulher: a fala de Bento, a sua retórica, a sua montagem e a sua reflexão do contexto histórico, sobretudo do homem burguês, aristocrata e branco.

2.2.2 O autor como testemunha de acusação

Um dos aspectos mais originais da leitura de Caldwell é a ideia de que Machado de Assis não é cúmplice de Bento Santiago. Pelo contrário, o autor constrói uma narrativa em que o protagonista se acusa por meio de suas próprias palavras. A ironia, os silêncios, as contradições e as pistas deixadas no texto funcionam como estratégias para induzir o leitor a desconfiar do narrador. Assim,

o autor ocupa uma posição discreta, como testemunha de acusação, deixando que a própria voz de Bentinho revele seu caráter.

Essa leitura aproxima-se das reflexões de Maurice Blanchot sobre o espaço literário. Para Blanchot, a literatura é lugar do indeterminado, onde a imagem não corresponde à realidade, mas se oferece como presença instável, marcada pela ausência. O narrador de *Dom Casmurro* (e aqui falamos de Bento Santiago), ao tentar fixar a imagem de Capitu como culpada, acaba produzindo exatamente o contrário, ou seja, abre o espaço do vazio e da ambiguidade que o texto sustenta.

O esforço de Bentinho para aprisionar Capitu em uma imagem definitiva revela, paradoxalmente, a impossibilidade de alcançar essa rigidez. A obra é fascinação que nos prende ao indecível, não porque nos ofereça certezas, mas porque nos expõe ao vazio.

Caldwell, ao destacar as contradições do narrador, realiza uma leitura que reconhece esse vazio. Sua crítica mostra que a verdade do romance não está na personagem acusada, mas na experiência do leitor diante da instabilidade da narrativa. Se a recepção crítica anterior buscava preencher o texto com explicações científicas ou deterministas, Caldwell devolve à obra sua potência literária, abrindo espaço para que o leitor reconheça a ambiguidade como parte constitutiva da literatura.

Desta forma, é salutar apontar que a virada inaugurada por Caldwell não apenas reconfigura a leitura de *Dom Casmurro*, mas também altera a forma de compreender a própria crítica literária. Se antes o papel do crítico era reforçar a sentença contra Capitu, agora passa a ser interrogar o discurso narrativo, analisando sua estrutura e suas estratégias de persuasão.

A inocência de Capitu, mais do que um ponto de chegada, é consequência da percepção de que o narrador não pode ser tomado como fonte transparente. O romance, assim, deixa de ser drama psicológico e torna-se reflexão sobre a própria impossibilidade de narrar a verdade.

Ao lado de Gledson e de outros críticos que seguiram a trilha aberta por Caldwell, consolidou-se a visão de que *Dom Casmurro* é uma obra que tematiza a ficcionalidade e a fragilidade da memória. A crítica moderna, a partir desse momento, passa a ver no romance não a confirmação de um fato, mas a

exposição de um narrador em conflito consigo mesmo. Trata-se de um deslocamento fundamental, que resgata a dimensão estética da obra e a alinha com as grandes questões da modernidade literária.

Assim, esse segundo momento da ficção de tribunal, inaugurado por Helen Caldwell, representa mais do que uma mudança de interpretação, ele se consolida como uma revolução hermenêutica que rompe com o paradigma da culpa e instala o paradigma da suspeita. Ao trazer a noção de falibilidade do narrador, Caldwell recoloca *Dom Casmurro* no campo da literatura, mostrando que sua força não reside em resolver enigmas, mas em manter viva a experiência da dúvida, reforçando, assim, o segundo movimento da morte, não como aquele que encerra o fim de um evento, mas, aquele que coloca a obra no espaço do indeterminado, do infinito.

2.3 De jurado ao banco dos réus: a virada da posição do leitor na crítica

Finalmente, o terceiro momento da crítica baseada em uma ficção de tribunal, proposto por Franchetti (2009, p. 290-297), é justamente a troca da posição do leitor, o qual deixa seu lugar de jurado e passa a se sentar no banco dos réus, não mais com Capitu, mas sim com Bento Santiago.

Sendo assim, Franchetti (2009, p. 292) elucida que “junto com Bento, senta-se agora no banco dos réus o leitor homem, brasileiro, católico (e presumivelmente sem perspicácia nem espírito democrático). E sua pena é dupla: é condenado como cúmplice de Bento e é ridicularizado como objeto da ironia da composição machadiana”.

Para Franchetti (2009, p. 292) esse terceiro momento é uma continuação lógica do paradigma instaurado por Caldwell. Contudo, tal consequência pode ter seu peso incômodo, tanto que Gledson (2006, p.182-3), percebendo a importância da acusação, publica a sua obra intitulada *Por um novo Machado de Assis*.

Franchetti (2009, p. 291) continua sua explanação acerca do terceiro momento, apontado que a referida lógica de tribunal também foi responsável por dois textos de Roberto Schwarz, escritos em 1990, *A Poesia envenenada de Dom Casmurro* e *Um Mestre Na Periferia Do Capitalismo*.

2.3.1 Entre forma e sociedade: o veredito do leitor

O terceiro momento da ficção de tribunal da recepção crítica de *Dom Casmurro* emerge quando a discussão abandona o eixo exclusivamente psicológico e desloca seu foco para a articulação entre forma literária e formação social. Esse gesto é decisivo porque reconfigura tanto a pergunta quanto o próprio objeto crítico.

Isso quer dizer que não se trata apenas de saber se Capitu traiu ou de avaliar a confiabilidade de Bento Santiago, a questão passa a ser investigar como o romance faz ver, em sua própria constituição, contradições estruturais do Brasil oitocentista. Esse deslocamento é impulsionado pela leitura de Roberto Schwarz (1997), para quem a inconstância do narrador, a ironia disseminada e a livre arbitrariedade com que Bentinho organiza o mundo não são meras idiossincrasias psicológicas. São antes expressão estética de um meio social sustentado por relações de favor, por hierarquias senhoriais e por uma convivência tensa entre liberalismo de ideias e escravidão de fato. A forma não ilustra a sociedade. A forma é sociedade convertida em procedimento literário.

A partir dessa reflexão, consolida-se o que podemos chamar de crítica socioformal. Isso quer dizer que, ao invés de buscar no texto a confirmação de uma verdade, essa crítica lê na organização do discurso a cifra de um processo histórico. A ironia de Machado, a digressão calculada, a oscilação entre confiança e julgamento, um narrador que distribui culpas e justificativas com a naturalidade de quem decide destinos na intimidade do lar, tudo isso aparece como tradução estética de um contexto em que a autoridade se exerce por proximidade e privilégio.

Em outras palavras, temos que a leitura de Schwarz (1997; 1990) culmina, nessa linha, com a imagem de Bentinho como um senhor tácito de engenho, alguém para quem a exigência de fundamentar atos é dispensável porque o poder social já os legitima. O romance então se revela como máquina narrativa que dramatiza a ética do favor e a racionalidade dissimétrica de uma elite que naturaliza a própria exceção.

Sendo assim, a crítica socioformal afirma que a organização do livro contém, em miniatura, a dialética entre ideias importadas e vida local. Em *Dom Casmurro* essa dialética se converte na própria composição da obra. A narração memorialística promete o exame de consciência, mas o cumpre por meio de uma retórica que protege o narrador do risco de um encontro efetivo com a alteridade.

Coadunando-se com essa linha argumentativa, Antônio Candido (1995) já havia observado, no conjunto da obra de Machado de Assis, uma neutralidade de tom capaz de manifestar conflitos essenciais do homem consigo mesmo e com sua posição nas tramas sociais. Em *Dom Casmurro* essa neutralidade não funciona como suspensão do juízo, mas como técnica de persuasão. Esse recurso instala um clima de razoabilidade no qual os argumentos de Bentinho circulam como se fossem naturais.

O texto então dramatiza uma racionalidade que torna verossímil o que não é demonstrado. Tal racionalidade é inseparável de um país que ensaiava o discurso liberal enquanto conservava estruturas hierárquicas robustas. O resultado é um realismo paradoxal. Realismo não de fatos, mas de formas que condensam processos e conflitos sem nomeá-los diretamente.

Esse ponto de vista altera a posição do leitor, de modo que, se a crítica pré-Caldwell supunha a transparência referencial do relato e a virada caldwelliana instaurou a suspeita do narrador, a leitura socioformal acrescenta uma terceira dimensão. Ou seja, o romance não apenas oferece um narrador suspeito, ele organiza sua sedução para que o leitor deseje concordar com esse narrador.

Deste modo, a sedução é uma forma e esse forma é social. Quando o leitor aceita a ordenação dos capítulos, a dosagem de confidências, a gramática da elegância e a aparente modéstia do memorialista, também aceita, sem perceber, um regime de evidências que espelha a autoridade social internalizada. Sendo assim, essa forma ensina uma maneira de crer (ao mesmo tempo que nos remete a uma imagem para se crer).

2.3.2 O leitor como cúmplice

A formulação de Schwarz (1997), segundo a qual *Dom Casmurro* arma uma cilada para o leitor, desloca o centro de gravidade da hermenêutica. A análise não reside apenas no narrador, ou seja, ela se realiza no circuito entre texto e recepção. O livro oferece um pacto de confiança construído sobre delicadeza, espírito de conversa e uma retórica de proximidade, de modo que o leitor é convidado a entrar na sala, a sentar-se no mesmo sofá do narrador e a aceitar as premissas que ordenam a memória.

Com efeito, a prosa elegante e a digressão que parece inocente funcionam como dispositivos de desarme. Isso quer dizer que quando o leitor se deixa conduzir por essa cadência, torna-se partícipe de conclusões falaciosas que, no entanto, soam razoáveis. É nesse ponto que a leitura socioformal devolve à estética sua força política, ou seja, a obra não é neutra porque sua organização formal modela adesões e simula consensos. O romance se torna, no limite, instrumento do processo social que dramatiza e, assim, ensina os modos de ver e de crer próprios de uma elite acostumada à autorização de si mesma.

A cumplicidade do leitor não decorre de ingenuidade isolada, mas, sim, nasce de uma questão literária que se coaduna com o que Maurice Blanchot chamou de fascinação. Para Blanchot, a imagem literária não restitui o objeto, mas o suspende num regime de presença que é também ausência. O leitor é retido por uma força que não se resolve em significado e que, no entanto, o mantém à espreita, pronto para consentir.

Pode-se dizer que em *Dom Casmurro* a fascinação se realiza através do tom da narração e de um certo convite por parte do narrador para uma situação de cumplicidade entre quem fala e quem lê. Essa conversa memorialística cria um espaço de intimidade que reduz a vigilância crítica de modo que a imagem de Capitu que daí resulta não é prova, mas efeito de um olhar que pretende fixá-la.

A referida fixação é impossível e, por isso mesmo, exige redobro de retórica. O movimento de fixar e falhar fascina o leitor, o qual oscila entre a dúvida e a vontade de resolver o enigma de modo que é quase impossível ler *Dom Casmurro* sem tentar desvendar se houve ou não traição. É nesse movimento que a obra captura o leitor no ponto em que deseja crer em uma suposta traição

e preferir a dúvida se tornam gestos quase indistintos. É nesse limiar que a cumplicidade se instala.

Essa aproximação com a teoria de Blanchot permite ver que a cilada não é um artifício episódico, mas, sim, um modelo de leitura. Em outras palavras, o texto constrói um vazio central e o cerca de estratégias que prometem preenchê-lo, esse vazio é, justamente, a ausência de prova. As estratégias são a graça do estilo, a delicadeza do tom e a lógica narrativa que confunde indício com evidência.

É quase instintivo que o leitor deseje o preenchimento deste vazio e, assim, oferece, sem notar, seu crédito à voz que melhor administra a falta (seja a falta da narrativa de Capitu ou a falta de provas de sua traição, ou seja, o trabalho do negativo que oscila entre o ser e o não ser).

A obra resiste justamente porque não se entrega ao fechamento (segunda morte). Ao mesmo tempo, explora essa resistência para pôr em marcha uma pedagogia da adesão. A ambiguidade, que em Blanchot funda a experiência literária, torna-se aqui motor de uma crítica social que opera no plano da forma.

2.3.3 A ponte com as viradas anteriores

O socioformalismo não apaga as conquistas da leitura de Caldwell, ao contrário, parte delas e as radicaliza. Sendo assim, ao passo que Caldwell ensinou a desconfiar do narrador e deslocou a questão da culpa de Capitu para a falibilidade de Bento Santiago; a leitura de John Gledson, ao insistir na impostura que o próprio texto denuncia por sua forma, preparou o terreno para que a crítica percebesse no desenho narrativo uma política da representação. Finalmente, Schwarz e Candido reorientam esse ganho e o historicizam.

Quando Schwarz (1997) descreve a lógica do favor e a transformação da arbitrariedade da elite em princípio estético, ele conecta, sem reduzir, elementos internos e externos do texto. Exemplificativamente, temos que a economia de provas do narrador, sua segurança performativa e a moralidade retrospectiva que legitima seus atos na escrita do memorial encenam a ficção de um tribunal.

Nesse tribunal, Bentinho preside, acusa e sentencia.

Pode-se até dizer que a obra recupera uma imagem que remete à corte do lar (e com isso resgata valores morais, tradicionais e cristãos) como espaço e o leitor como plateia convocada a confirmar a sentença. A forma literária faz o trabalho social de naturalizar a autoridade que julga sem ser julgada.

Esse olhar dialético auxilia a compreender por que a recepção pré-Caldwell se deixou atrair pela voz do narrador e porque a virada pós-Caldwell, embora necessária, não bastava para encerrar a questão. Faltava articular a suspeita do narrador às condições que tornam essa voz verossímil e sedutora. É nesse ponto que a leitura socioformal de Schwarz e a intuição de Candido sobre a neutralidade enganadora do tom se complementam.

Isso quer dizer que o narrador não é apenas um sujeito psicológico que mente para si mesmo, ele é mais que isso, sendo a porta de entrada para uma ética social que legitima a mentira quando ela serve à ordem da casa e da classe, isso se prova com a estética do capítulo curto, da digressão espirituosa e do tom neutro, os quais podem ser vistos como alegoria das mediações entre indivíduo e estrutura social. Em resumo, não estamos vendo apenas o relato de Bento (homem branco e rico), mas sim, o discurso da classe social à qual ele pertence.

Ao integrar essas camadas, a recepção crítica deixa de oscilar entre psicologia e moral e passa a reconhecer uma dimensão estrutural na própria experiência de leitura. Se a inocência de Capitu ou a impostura de Bentinho já não podem ser tratadas como fatos, então o que se torna objeto da crítica é o conjunto de operações pelas quais o texto cria e disciplina crenças. A leitura do século XX tardio aprende a ler o romance como laboratório de forma social.

2.3.4 O legado do debate e a inconclusão como essência

Conforme observado até este momento, a evolução da recepção crítica não conduz a um veredito final. Em aproximação com a teoria de Blanchot, pode-se dizer que a crítica assegura ainda mais o pertencimento da obra à perpetuidade, no sentido de não ter um ponto final, mas, sim, de estar aberta ao infinito.

A conclusão é precisamente a da inconclusão. Essa inconclusão não significa relativismo, mas reconhecimento de que a forma narrativa organiza um

campo de forças que não se deixa pacificar. A isso se soma a projeção universal de Machado de Assis. Ou seja, o debate que se acendeu no Brasil cruzou fronteiras e inscreveu *Dom Casmurro* no repertório moderno ao lado de autores como Shakespeare.

Isso não ocorreu por mera afinidade temática, ocorreu pela maneira como o texto investiga a consciência e a linguagem, pela forma como dramatiza as expectativas do leitor, pela força com que interroga as instituições da vida íntima que, em Machado, são também instituições de uma sociabilidade marcada por hierarquia e favor.

Posto isto, conclui-se que a terceira fase da recepção crítica não substitui as anteriores, ela reinscreve o romance num horizonte mais amplo. Ao evidenciar que a forma é social e que o leitor pode tornar-se cúmplice da voz que o encanta, a crítica socioformal devolve ao romance sua gravidade histórica e sua sofisticação estética.

Ao correlacionar esse movimento da crítica em suas 3 fases em um diálogo com Blanchot, podemos dizer que *Dom Casmurro* concretiza a ambiguidade constitutiva da imagem literária e a converte em crítica da sociedade que a produz. Soma-se a isso o vazio de provas, a fascinação da conversa, a promessa de confiança e a recusa do contraditório formando, assim, um dispositivo que captura, seduz e educa. A obra resiste porque permanece inconclusa. E é essa inconclusão, agora compreendida como núcleo formal e social do romance, que sustenta a vitalidade de *Dom Casmurro* no interior da crítica moderna e contemporânea. Ou seja, *Dom Casmurro*, tal qual como a obra na percepção de Blanchot, apenas “é”

A análise da “ficção de tribunal” e sua evolução ao longo das décadas destaca como a narrativa literária transcende o domínio da arte para tornar-se um reflexo dos pensamentos que moldam a sociedade em cada época. Desde o primeiro momento, em que Capitu era amplamente julgada e condenada no banco dos réus pela crítica literária e pelos leitores, até o segundo momento, iniciado por Helen Caldwell, que reverteu a perspectiva ao colocar Bento Santiago como um narrador pouco confiável e abriu espaço para interpretações mais complexas e democráticas, nota-se o papel fundamental do imaginário na

construção de paradigmas sociais (ou seria no papel de refletir tais paradigmas?).

3.0 O IMAGINÁRIO MACHADIANO

Neste capítulo, aplica-se o operador “imagem” para mostrar como o imaginário machadiano se organiza pela recorrência de figuras que substituem o factual por presença interpretável, como ocorre na cristalização do olhar de Capitu em fórmulas e metáforas.

Entre a delimitação do imaginário machadiano, que será trabalhado nesse capítulo, e o exame do ciúme em *Dom Casmurro* (3.1), convém precisar o que se entende aqui por “imaginário” e justificar o recorte proposto. Chamamos de “imaginário machadiano” o sistema de imagens, motivos, formas e intertextos que se rearticulam ao longo da obra de Machado de Assis, produzindo um campo de legibilidade que ultrapassa cada texto isolado.

Isso quer dizer que esse sistema, próprio de um “autor-matriz”, autoriza leituras múltiplas e exige uma descrição densa que atravesse gêneros e momentos, cotejando contos, romances e crítica para reconstruir a lógica interna com que certos elementos retornam, se deslocam e se emulam. É nesse

horizonte que o triângulo amoroso, já esboçado em “*Três tesouros perdidos*” e reconfigurado em *Ressurreição*, alcança sua forma mais complexa em *Dom Casmurro*, onde o ciúme deixa de ser apenas tema para se tornar operador de forma e de leitura.

Referido operador aciona, por um lado, o eixo histórico-retórico da poética da emulação (*interpretatio–imitatio–aemulatio*) que estrutura a virada estética de Machado e, por outro, convoca a dimensão teórica do imaginário como “presença da ausência”, no sentido blanchotiano, pela qual a obra fabrica imagens que sobrevivem aos fatos e instauram um regime de indeterminação.

É deste modo que se prepara a passagem para o capítulo 3.1, onde se examinará o ciúme não como mero conteúdo, mas como dispositivo que organiza a economia do olhar (Capitu, Escobar, Ezequiel), intensifica a teatralidade “de tribunal” e sustenta a ambiguidade constitutiva do romance, tal como será mostrado no diálogo com Caldwell e com a recepção crítica contemporânea.

3.1 Ciúmes, *Dom Casmurro* e o imaginário machadiano

Ao decorrer deste trabalho será apontada uma noção de imaginário machadiano, de modo que a obra de Machado de Assis forma um complexo de textos, personagens e temas que se retroalimentam e devem ser levados em conta para a sua devida interpretação.

Partindo desse pensamento, pode-se verificar que a temática dos ciúmes, tão presente em *Dom Casmurro*, foi tratada por Machado de Assis quando da sua estreia, com 18 anos, como contista. É o que se verifica do conto “*Três tesouros perdidos*”, publicado em “*A marmota*”, em 05 de janeiro de 1858 (Rocha, 2013, p. 21).

O conto em apreço não foi republicado por Machado, mas pode ser encontrado no livro de John Gledson (2001) intitulado “*Contos/Uma antologia*” no volume I.

Nesse conto, o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* nos apresenta a história de um casal, onde o sr. F. é o marido e a Dona E. é a esposa que vem a enganá-lo. Na trama, a. esposa abandona o marido para fugir com seu melhor amigo. Contudo, o marido pensou que o amante da Dona E. fosse o

senhor X e, assim, vai ao encontro deste para propor-lhe que deixe a cidade ou que, caso permaneça, morra por suas mãos. No desfecho, o amante não estava preparado para uma viagem tão repentina, ocasião que o sr. F ofereceu-lhe dinheiro para ajudar a custear a partida. Ao final, quando retorna para casa, o sr. F reflete que perdeu três tesouros de uma só vez: o melhor amigo; a esposa e o dinheiro.

A respeito da obra supracitada, João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 21) explica que “estamos diante de um esboço ingênuo. Contudo, desde o princípio o triângulo foi a figura geométrica propriamente machadiana”. Ou seja, nesse caso o triângulo é formado pelo casal e o amante, ao passo que em *Dom Casmurro* ele se repete, desta vez com Capitu, Bentinho e Escobar. Pode-se notar que esse recurso “foi explorado em diversos textos, resultando no romance-esfinge *Dom Casmurro*”.

A temática do ciúmes, ainda que de forma mais tímida, aparece novamente no universo machadiano na obra *Ressureição*, onde o personagem Félix é acometido de “dúvidas póstumas”. Tal constatação reforça a ideia de que é necessário realizar-se uma leitura cruzada da obra machadiana (Rocha, 2013, p. 23).

A partir de referida leitura é que se pode compreender a ideia de imaginário machadiano.

João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 25) define Machado de Assis como um autor-matriz, de maneira que este tipo de autor “é aquele cuja obra, pela própria complexidade, autoriza a pluralidade de leituras críticas, pois elementos diversos do seu texto autorizam abordagens teóricas diferentes”.

Isso quer dizer que um autor-matriz possui um sistema que forma sua obra e que a partir da interpretação sistemática desse conjunto, juntamente com a análise da crítica consolidada, é possível pensar em um imaginário daquele autor.

Para além de se aplicar esse conceito em Machado de Assis, pode-se pensar em diferentes autores que construíram um sistema literário possível de ser interpretado dentro de um imaginário da obra. Exemplificativamente, J.R.R. Tolkien não escreveu somente o *Senhor dos Anéis*, mas sim uma vasta obra que

pode ser usada como subsídio para interpretar sua obra principal, bem como para analisar a complexidade dos personagens criados por ele.

É justamente nesse sentido que um autor-matriz deve ser lido, por meio da intersecção dos mais diversos gêneros por ele produzidos, através de uma leitura de descrição densa (*thick description*), a qual possibilitará a evocação da imagem do caleidoscópio literário criado por este autor como princípio compositivo (Rocha, 2013, p. 30).

Por leitura de descrição densa entende-se o conceito criado por Clifford Geertz (1973, p. 03-30) e apresentado por João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 27), onde o sentido de determinado texto deve se embasar na imersão em determinado contexto literário, o que possibilitará uma a reconstrução de uma colcha de sentidos que produzirá vários significados.

Para deixar a situação mais clara, pode-se imaginar a seguinte situação: Uma pessoa é acometida de um tique que a faz fechar os olhos. Contudo, essa mesma pessoa em determinados momentos também fecha os olhos de maneira voluntária. Em termos mecânicos, estamos falando de dois movimentos idênticos (o fechar das pálpebras). Entretanto, ao se analisar a situação através da leitura densa é possível diferenciá-los, de maneira que referido movimento mecânico irá se transformar em um fato totalmente interpretável (Rocha, 2013, p. 27). - por que fechou os olhos de maneira voluntária? O que sentiu? O que quis dizer?

Para se proporcionar uma leitura densa é necessário valer-se, para além dos muitos gêneros produzidos pelo autor em seu sistema literário, do imaginário coletivo da obra (o qual muitas vezes foi formado justamente por sistemáticas leituras densas que se retroalimentam).

De onde parte a noção que o narrador em *Dom Casmurro* não é confiável se o livro assim não o diz? De onde parte a dúvida (ou a certeza) da traição de Capitu se o livro também não o diz? De onde, senão da análise do imaginário machadiano, que cita inúmeras vezes a obra *Otelo*, Helen Caldwell pode tecer seus estudos, concluindo que *Dom Casmurro* guarda forte relação intertextual com *Otelo* de Shakespeare?

Todas essas questões apresentadas anteriormente fazem parte do imaginário de *Dom Casmurro* de forma inegável. Muitas vezes a obra já é apresentada sobre tais premissas. Todavia, há de se ponderar que nem sempre

tais questões habitaram o imaginário machadiano atual, como pode se verificar dos primeiros anos das críticas sobre o romance mais famoso da literatura brasileira.

3.2 A tríade do imaginário machadiano

Para entender o imaginário Machadiano, sobretudo o imaginário que permeia a obra *Dom Casmurro*, este trabalho parte da ideia de Poética da Emulação, proposta por João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 210) na obra *Machado de Assis: por uma poética da emulação*.

No referido trabalho, Rocha constrói a tríade *interpretatio*, *imitatio* e *aemulatio* para explicar a virada estética de Machado de Assis. Em outras palavras, o supracitado crítico vale-se da tríade citada anteriormente como uma chave de leitura histórica, a partir da qual é possível iluminar a ideia de “fabricação do antigo”, o qual se dá, graças à *aemulatio*, de forma nova, forma esta que ele chama de Poética da Emulação. A aplicação desta poética e a leitura densa da obra de Machado, bem como de sua referida crítica, resulta no que se pode chamar de Imaginário Machadiano.

Em sua obra, Rocha pretende “*descrever densamente* o sistema literário Machado de Assis, sublinhando a relevância da *aemulatio* na sua arquitetura” (Rocha, 2013, p. 152). Contudo, para entender a *aemulatio*, é necessário retornar à tríade: *interpretatio*; *imitatio* e *aemulatio*.

Sendo assim, o primeiro conceito relevante para essa reflexão é o conceito de *interpretatio*.

Na retórica clássica, *interpretatio* pode ser entendida como uma tradução ou paráfrase fiel ao sentido de um texto, seria o que Quintiliano (1920, p. 115121), conforme bem explica Vasconcelos (2005), descreve como a ação de “verter autores gregos em latim” para ampliar o sentido e amplificar as figuras de pensamento. Pode-se entender que esta é uma etapa preparatória em que o escritor absorve a matéria do texto-fonte para depois replicá-la.

Sendo assim, em um primeiro momento, *interpretatio* seria o exercício de invenção por transposição cultural, ou seja, o intérprete vale-se de sua

capacidade de reescrever ideias de autores estrangeiros em língua própria, mantendo, contudo, a fidelidade temática e o acréscimo estilístico.

Exemplos desse estilo seriam as traduções que Machado fazia, ou seja, ao verter outro autor para o português, Machado exercita o deslocamento linguístico sem alterar a estrutura dramática, típica da *interpretatio*.

Contudo, há de se falar em um segundo sentido. Continuando com os ensinamentos de Quintiliano (1920, p. 443-507), no livro IX, ele enumera as figuras de amplificação e define *interpretatio* como sendo uma elucidação de um vocábulo por outro de sentido equivalente. Em outras palavras, esse segundo entendimento da *interpretatio* é um procedimento que permite alcançar a clareza lexical, ou seja, o escritor repete a ideia em sinônimo, de modo a garantir inteligibilidade e reforço semântico.

Rocha entende que a “fase romântica” de Machado (1864-78) é um exemplo disso. Ou seja, o jovem autor (Machadinho, como ele o chama) pratica a *interpretatio* ao internalizar modelos sentimentais europeus e aplicar aos seus primeiros romances. Deste modo, Joao Cezar de Castro Rocha (2013, p.161) elenca que a “receita seria a mesma: apropriar-se do conjunto da tradição, através da ruminação de autores devidamente devorados”.

Uma vez superada a conceituação da *interpretatio*, é necessário avançar para o segundo conceito, qual seja, *imitatio*.

Nesse sentido, a *imitatio* é, de certa maneira, uma tradução da obra que culminará com uma criação de uma obra original, onde o autor vai se filiar ao texto ou a textos para ser bem-sucedido. É essa a explicação que Rocha (2013, p. 151) dá a partir dos ensinamentos de Paulo Sérgio de Vasconcellos.

Pode-se entender, então, que a *imitatio* aprofunda a relação com o modelo: não mais simples tradução, mas apropriação dos procedimentos retóricos (um exemplo disso seria a apropriação da disposição de capítulos, cortes de cena, solilóquios narrativos, inversões temporais). Ao final de sua explicação, Rocha volta a citar Vasconcellos para lembrar que a *imitatio* “abará, em certa medida, a própria *aemulatio*” (Rocha, 2013, p. 151).

No universo machadiano, o ponto de virada é a crítica que Assis faz, em 1878 a *O primo Basílio*. Nesse sentido, João Cezar de Casto Rocha (2013, p.

147-149) nos alerta que ao analisar as limitações de Eça, o autor de *Dom Casmurro* teve a oportunidade de descobrir as suas próprias. A partir daí, Machado passa a utilizar-se ferrenhamente da *imitatio* ao experimentar colagens de vozes, capítulos digressivos e narrador autoconsciente, o que se verifica em *Memórias Póstumas de Brás Cubás*.

Ao encontro do apresentado até então, oportunas são as palavras de Rocha (2013, p. 148):

Não é verdade que a escrita de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também implicou a apropriação simultânea de gêneros e de estilos diversos, por vezes contraditórios? De igual modo, Machado se revelou um leitor da tradição literária em sua acepção mais ampla, assim como um agudo revisor da literatura brasileira e portuguesa contemporâneas.

Ao final, Rocha conclui que a aplicação adequada da *imitatio* se dá através do princípio duplo: “adoção do modelo + crítica posterior do modelo” como condição de mudança. É através desta fórmula que a *imitatio* deixa de ser o resultado e passa a ser o ponto de partida de um processo de invenção (Rocha, 2013, p. 161).

Finalmente, chega-se ao conceito de *aemulatio*. O conceito de *aemulatio* extrapola a mera imitação (*imitatio*), apresentando-se como um exercício criativo e competitivo no qual o escritor tem o escopo não apenas igualar, mas superar os modelos clássicos.

Diferentemente da *imitatio*, onde o objetivo é reproduzir fidedignamente os modelos antigos, a *aemulatio*, por sua vez, implica uma reinterpretação inovadora, onde o autor, apropriando-se do conteúdo clássico, é capaz de produzir um produto novo e superior. Essa abordagem é uma continuação do pensamento de Quintiliano (1920), já explanado anteriormente.

Em resumo, “enquanto o imitador deseja reproduzir a exactidão do modelo, o emulador esforça-se por dizer melhor. A emulação, proposta pelos Modernos, mostra-se sempre relativizadora e perturbada em relação aos antigos, inquieta por se lhes sobrepor” (Mateus, 2018, p. 240). Ainda nesse sentido, é salutar pontuar que “a modernidade não se pretendeu imitadora, mas ambicionou ser emuladora, isto é, superadora, rivalizadora. A emulação moderna é motivada pela vontade de exceder os antigos, suplantando-os” (Mateus, 2018, p. 248).

A passagem da *imitatio* para a *aemulatio* marca a transição de aprendiz a adversário simbólico. Ao se transportar referido conceito para a obra de Machado de Assis, tem-se a ideia que o Bruxo do Cosme Velho tabalha com um estratagema de “hermenêutica com denteção afiada, o resgate anacrônico da *aemulatio* possui sabor antropofágico” (ROCHA, 2013, p. 159).

Finalmente, partindo do conceito de *aemulatio*, João Cezar de Castro Rocha (2013, p.192-198) propõe a ideia de uma Poética da Emulação, que seria um aprimoramento da *aemulatio*, porém, como procedimento voluntariamente anacrônico, onde escritores de tradições periféricas (como Borges, Machado e Gabriel García Marquez) reelaboram modelos hegemônicos para constituir uma voz própria sem romper o diálogo com o passado clássico.

Através deste anacronismo, acontece a compressão dos tempos, ou seja, em literaturas periféricas, a *aemulatio* permite que seja possível existir Camões e Flaubert no mesmo parágrafo, criando um anacronismo deliberado que antecipa procedimentos modernos. Ainda nesse sentido, Rocha sugere que autores latino-americanos sofrem do “mal de Luciano”, ou seja, sentem-se estrangeiros em relação ao legado que adotam, em decorrência disso utilizam a paródia e a ironia em suas obras (p. 192). (ROCHA, 2013, p. 151-210).

Rocha descreve a ideia de uma Poética da Emulação aproximando-se da definição de Maurice Blanchot de imaginário como presença-ausência. Blanchot define o imaginário como presença-ausência que se duplica no ato de narrar. Castro Rocha mostra que a emulação cria uma interação entre diferentes textos, interação esta que invade o novo texto. A *aemulatio* pode ser entendida como um dispositivo do imaginário, no sentido de que o “outro” (no caso de *Dom Casmurro*, seria Shakespeare) está presente na prosa machadiana como uma sombra constante.

4.0 TÁTICA TEXTUAL E O ESPAÇO DO IMAGINÁRIO: ENTRE MACHADO, CALDWELL, CASTRO ROCHA E BLANCHOT.

Neste capítulo, combina-se os operadores “fascinação” e “vazio” para acompanhar a tática textual do narrador e o modo como essa tática captura o leitor para dentro de uma cena de julgamento que jamais se encerra, tornando a leitura parte do próprio dispositivo.

A imagem de Capitu, desde 1899, foi tomada pela recepção crítica como um enigma a ser resolvido e assim se montou, por décadas, o tribunal das letras em que leitores e críticos condenaram (e, posteriormente, absolveram) a personagem. A inflexão decisiva, contudo, acontece com Helen Caldwell, que desloca o eixo do julgamento para o mecanismo do ciúme (em chave com *Otelo*) e para a não confiabilidade do narrador, instaurando um segundo momento da “ficção do tribunal” (Franchetti, 2009).

João Cezar de Castro Rocha, por sua vez, lê Machado como estrategista da emulação, uma “tática textual” que absorve e transforma modelos, sem reduzi-los a mera imitação, comprimindo tempos e vozes (Rocha, 2013). Esta leitura

formal e contemporânea reconfigura o problema, ou seja, não se trata apenas de “o que aconteceu com Capitu”, e sim de “o que o texto faz para que a imagem de Capitu oscile”.

É nesse ponto que a aproximação com Blanchot se torna produtiva. Em *O espaço literário*, Blanchot descreve o imaginário não como fantasia suplementar, mas como o regime de existência da imagem. Blanchot (1987, p. 255) pondera que o imaginário é “rastro de um desaparecimento”, presença da ausência, duplicidade que não se pacifica por alternativas simples. Assim, a obra não apenas “traz” um conteúdo, ela fabrica um espaço de fascinação e indiferença, onde o sentido é infinitamente rico e imediatamente vazio e, por isso mesmo, inesgotável (vide a interpretação de Caldwell que deu outro sentido à obra).

Neste ponto, vale uma pequena digressão sobre o tempo da lembrança como reencenação (Chronos e Aion), que a princípio pode parecer uma mudança de rota, mas se mostra interessante como maneira de expandir as múltiplas possibilidades de análise das imagens e vazios de *Dom Casmurro*.

A leitura de *Dom Casmurro* como tribunal pressupõe uma temporalidade específica, ou seja, não se usa a cronologia do fato que se encerra, mas a recorrência da lembrança que o reabre. O narrador escreve para recompor o passado, mas o próprio gesto de recomposição já altera o estatuto do que é narrado. O romance se inicia com uma cena presente que aciona a memória e, a partir daí, transforma a vida em narrativa.

Conforme elucidado anteriormente, esse movimento pode ser descrito, de maneira produtiva e sem abrir neste trabalho um novo eixo teórico, pela distinção proposta por Deleuze entre Cronos e Aion. Cronos se apresenta como tempo mensurável e sucessivo, ao passo que Aion como tempo do acontecimento que se desdobra em simultaneidades, retornos e variações (Deleuze, 2007).

Em *Dom Casmurro*, o “caso” não pertence ao Cronos, porque não se fecha no passado. Pelo contrário, pode-se entender que ele pertence ao Aion, porque retorna como presente de leitura, sempre reencenado pela narração.

Bento Santiago não reconstrói um processo já concluído. Ele o reabre na medida em que escreve e a escrita funciona como sessão de julgamento em que o narrador acumula funções (acusador, juiz, escrivão e, ao mesmo tempo, parte interessada). A cada retomada de um episódio, a memória produz novas

intensidades e novas interpretações, como se o acontecimento não estivesse atrás, mas ao lado do presente, disponível para nova configuração.

O efeito desta manobra é claro: o tribunal se torna interminável porque o tempo narrativo não admite encerramento. Mesmo quando o narrador parece descrever um fato, ele o reinscreve no regime da imagem, onde a presença é atravessada pela ausência e pela distância. É nesse ponto que a aproximação com Blanchot ilumina o problema. Nessa direção, ao ler Blanchot, Suttana enfatiza que a arte opera justamente quando faz aparecer aquilo que se retira, ou seja, ela enuncia por meio da falta e conserva as coisas em afastamento, como se só fosse possível dizê-las ao colocá-las fora do alcance, convertendo-as, assim, em linguagem (Suttana, 2013, p. 173).

Esse regime temporal explica por que a crítica oscilou tanto entre veredito e suspensão do juízo. Se o tempo fosse apenas Cronos, o leitor poderia concluir o caso com base na sucessão causal dos acontecimentos. Mas, no *Aion* da lembrança, a causalidade se contamina por interpretações posteriores, pela seleção do que se conta e, sobretudo, pela necessidade de o narrador justificar a si mesmo. O resultado é uma temporalidade sem fechamento, em que o mesmo evento pode ser narrado como inocência ou culpa conforme o enquadramento.

Por isso, paralelo entre Cronos/*Aion* não aparece aqui como argumento externo, mas como vocabulário auxiliar para descrever a forma como romance retorna não o fato, mas, sim, o julgamento. O tribunal, nesse sentido, não é apenas tema da recepção, ele é efeito de uma memória que, ao invés de esclarecer, reencena.

A tese deste ensaio é que as imagens concorrentes de Capitu (pré- e pós-Caldwell) não são deformações externas da obra, elas são efeitos necessários do espaço imaginário que *Dom Casmurro* cria. A crítica, ao mover Capitu do banco dos réus para o assento do leitor (Franchetti, 2009), não sai do tribunal, apenas muda a composição do júri e o réu. A tática machadiana (emulação) é o operador técnico dessa ambiguidade e o ciúme (Caldwell) é seu motor diegético. Por fim, a teoria blanchotiana é a lente que permite ver como essa máquina não cessa de produzir imagens instáveis, que ora se afastam, ora se recuperam.

Conforme já fora analisado, Abel Barros Baptista propôs a noção de “ficção do tribunal”, onde a história da leitura de *Dom Casmurro* pode ser mapeada como sucessivas encenações de julgamento (Baptista, 2003). Posteriormente, Paulo Franchetti, mapeando a recepção crítica recente, distingue três momentos desta ficção de tribunal, a saber (1) o veredicto quase unânime da culpa de Capitu (até meados do século XX); (2) a virada Caldwell (1960), que põe a narratividade de Bento em xeque e desloca o foco para o leitorjurado e (3) o refluxo irônico, que põe o leitor no banco dos réus (Franchetti, 2009).

No primeiro momento, Lúcia Miguel Pereira (1949) e Augusto Meyer (1996) dão a medida do consenso ao afirmarem que Capitu seria pérfida, amoral, “fêmea feita de desejo e de volúpia”. A dúvida aparece apenas retoricamente (“se traiu”), sem contestar o pressuposto da traição.

Com Caldwell, o palco muda. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis* propõe o romance como peça judicial, onde Capitu está no banco dos réus, e o leitor é convocado como jurado. Por sua vez, Bento atua como advogado de si mesmo e é visto de antemão como suspeito. Franchetti sintetiza que Caldwell “reabre o caso” e instaura a leitura que se tornaria dominante nas décadas seguintes, influenciando Silviano Santiago e John Gledson. Santiago (2000), por exemplo, reforça a distinção entre Machado e Casmurro e vê, na delegação irônica da voz, uma mimese crítica dos defeitos da sociedade brasileira.

A contraface desse avanço é a pergunta incômoda de Franchetti (2009): se as “indicações de intenção” seriam tão eficazes para desmascarar o Casmurro, por que a leitura da culpa persistiu até Caldwell? A resposta que proponho desloca o foco da intenção para a forma e, ao mesmo tempo, incorpora a estética da recepção: o romance instala uma tática textual que faz do leitor parte do mecanismo, produzindo um espaço de indeterminação em que nossa demanda de verdade é encenada; porém, o modo como esse espaço é ocupado varia conforme os horizontes históricos de leitura. Em outras palavras, não se trata apenas de recolher “pistas” para dissipar a ambiguidade, mas de reconhecer que a obra fabrica o seu campo de indecidibilidade e que os leitores, situados em contextos específicos, tendem a estabilizá-lo de maneira distinta. Nessa chave, o conceito de imaginário permite nomear o lugar onde a obra abre

a vacância de sentido e captura o leitor, enquanto a estética da recepção ajuda a entender por que, em certos períodos, essa vacância é preenchida por um consenso crítico e, em outros, por uma suspeita sistemática do narrador.

Assim, no horizonte patriarcal que predominou entre o início do século XX e a virada crítica de Caldwell, impôs-se a leitura de *Dom Casmurro* como “tragédia” de um casamento arruinado por ciúme e adultério, com Bento investido do papel de vítima e Capitu convertida em foco de culpa; o próprio Bentinho pôde ser lido, então, como um “Otelo brasileiro”, condensando em si o enganado e o manipulador. No pós-Caldwell, esvazia-se o aspecto trágico e ganha corpo uma leitura que enfatiza ambiguidades e vazios, deslocando o centro do enigma da mulher descrita para a voz que a descreve: Bentinho passa a figurar como acusador e porta-voz de um regime de preconceito e privilégio. Desse modo, a persistência da leitura incriminadora até 1960 não é só efeito de supostas intenções autorais ignoradas, mas a combinação entre uma forma que constrói indecisão e um horizonte de expectativa que, por décadas, procurou resolvê-la em favor da culpa de Capitu. Por sua vez, quando o horizonte muda, o mesmo dispositivo formal libera outras configurações de sentido, e o imaginário da obra reaparece como o verdadeiro motor das reinterpretações.

Desta maneira, retoma-se que, em Blanchot, a imagem não é um plus decorativo da representação, mas sim a sobrevivência do objeto como ausência, ou seja, um “rastro de um desaparecimento”, uma “condição de nada”. Essa ambiguidade é estrutural, isso porque a imagem ora nos devolve ao mundo (como ficção que nos permite dispor das coisas em sua ausência), ora nos arrasta ao meio indeterminado. Dessa forma, a imagem exige neutralidade, suprime o mundo e representa a paixão pela indiferença.

Renato Suttana (2013), lendo *O espaço literário*, enfatiza que a imagem, em Blanchot, é apenas o rastro de um desaparecimento e que o imaginário é essa exterioridade onde a obra nos convoca a um convívio com o indeterminado. Na mesma direção, um ponto decisivo se destaca, qual seja a imagem não pode ser obrigada a servir à verdade, ela apenas congela o objeto na semelhança cadavérica, presença que nada restitui senão a ausência.

A partir daqui, torna-se inteligível que um romance como *Dom Casmurro* fabrique imagens que sobrevivem aos fatos e se tornam operadores de

fascinação (olhos de ressaca, olhos de cigana oblíqua e dissimulada, o duplo dos olhos de Ezequiel/Escobar). Tais imagens, no sentido blanchotiano, não dizem a verdade dos eventos, mas sim instalam um regime de aparição que mobiliza o leitor, fazendo de cada cena um momento da passividade, em que o sentido nos excede e nos solicita, isto é, nos convoca como parte do dispositivo estético. Em termos simples: *Dom Casmurro* não nos pede um veredito sobre Capitu, mas nos inscreve numa cena cuja força é gerar e regenerar o espaço imaginário do qual a figura de Capitu é o epicentro.

Isso se coaduna com as palavras de Blanchot, que elenca que "um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição." (Blanchot, 1997).

Nessa chave, os "olhos de Capitu" condensam uma imagem-matriz. Primeiro, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada" (definição de José Dias) pode ser visto como um estigma retórico que Bento tenta testar. Em seguida, tem-se a grande metáfora, qual seja, os "olhos de ressaca", uma força que traga quem olha. A poética de Caldwell recolhe o traço de *Otelo*, ou seja, pondera que é o ciúme que precisa de imagens para existir, pois o ciúme não nasce de fatos, mas da imagem que excede o fato, aquilo que Blanchot chamaria de o poder da imagem de dispor das coisas em sua ausência.

Também aqui, a cena da janela devolve a economia do olhar (Capitu observa, depois é observada por Bentinho e, finalmente é "olhada" por nós via Bento). É nesse regime que, nos últimos capítulos, os "olhos de Ezequiel" repetem (e deslocam) a imagem de Escobar, insinuando o fantasma da semelhança que nunca prova, apenas alimenta a suspeita, que não está presente, mas é recuperada na ausência.

A leitura a partir de *Otelo*, proposta por Caldwell, move a tarefa do leitor do plano referencial ("o que houve?") para o plano performativo ("o que o texto faz para que eu veja o que vejo?"). O tribunal, por isso, não se encerra, o que quer dizer que o segundo momento se torna dominante, mas sua força é bem menos a de provar a inocência de Capitu do que a de exhibir a perpétua potencialidade da morte da obra, aberta ao indefinido e alimentada através de

seus vazios. Isso quer dizer que, em termos blanchotianos, a obra afirma a ausência como presença do seu próprio enigma.

A contribuição de João Cezar de Castro Rocha reorganiza o problema sob o eixo formal da emulação. A tríade *interpretativo/imitativo/aemulatio* descreve, no longo curso, o modo como Machado absorve e transforma modelos, praticando uma hermenêutica com denteção afiada, ao mesmo tempo antropofágica (imaginário machadiano) e anacrônica (segunda morte da obra) (ROCHA, 2013). O passo decisivo é a *aemulatio*, ou seja, trata-se não de repetir, mas dizer melhor, incorporar e exceder, com compressão de tempos e vozes. No Imaginário Machado, isso significa que *Dom Casmurro* não copia *Otelo*, mas sim, o absorve como tática textual que produz efeitos de leitura (ciúme, tribunal, duplicidade do narrador).

Essa tática textual, que Castro Rocha chamou de “poética da emulação”, explica por que a interpretação desloca-se, ao longo do século XX, de um paradigma referencial (culpa/inocência) para um paradigma formal (texto). Esse movimento foi sugerido pela própria recepção crítica da obra. A emulação instala, por assim dizer, o campo de jogo no qual a ambiguidade é uma função, não um defeito. Nesse sentido, o romance triunfa em manter a circulação das imagens, o que torna a leitura inesgotável, o que, afinal, define o “espaço literário” em Blanchot.

Castro Rocha insiste ainda na “descrição densa” como modo de ler autores-matriz (Machado entre eles), capaz de recompor o caleidoscópio de formas e intertextos que sustentam a obra. Essa descrição densa, aqui, se realiza quando, por exemplo, acompanhamos a cadeia ciumenta, ou seja, o dito de José Dias sobre os olhos de Capitu, a situação da janela, ou seja, toda uma montagem que, mais do que “provar” qualquer coisa sobre Capitu, demonstra a emulação de sua imagem por Bentinho. É nesse sentido que a crítica, ao recolher tais traços, entra nesse jogo de emulação, permitindo leituras como as de Santiago e Gledson, herdeiros de Caldwell.

4.1 A obra como máquina de imagens no Imaginário.

A retórica dos olhos em Dom Casmurro não é decorativa, é um espectro intencional formulado por Bento na criação da imagem de Capitu. “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada” inaugura a suspeita como hipótese espectral, “olhos de ressaca” elevam a figuração ao sublime ambíguo, no qual o sujeito que olha se perde no olhar que o arrasta. No fim, “os olhos de Ezequiel” repetidos no rosto do filho, vistos por Capitu e confirmados por Bento, instalam o duplo, ou seja, a semelhança que nada prova, mas que dá “corpo” ao ciúme. A semelhança que nega e recupera Escobar.

Atráves da ótica de Blanchot, podemos entender o explanado acima, ou seja, a imagem não oferece o sentido do objeto, ela tende a “subtrair” o objeto e a instalar uma presença de ausência. O olho que vemos em Capitu não é o órgão referencial que nos levaria ao fato, mas o ícone que gera fascinação. Em outras palavras, o romance não diz “Capitu traiu” ou “não traiu”, o romance faz ver, sem nunca deixar de desver, aquilo que desejamos decidir. É por isso que, historicamente, os leitores condenam Capitu (primeiro tribunal), depois absolvem-na (Caldwell), depois condenam o leitor (terceiro momento). A imagem não muda, o que muda aqui é o espaço imaginário em que a colocamos e a sua relação com o vazio da obra.

A partir do percurso que este trabalho traçou até aqui, pode-se agora apontar as duas grandes imagens de Capitu na história da crítica e como elas derivam, em última instância, da poética do romance.

Nesse sentido, antes de Caldwell Capitu é majoritariamente lida como pérfida, a pergunta “se traiu” surge como modalizador que não chega a instaurar dúvida real, pois a “existência” da traição é pressuposta. Augusto Meyer enuncia o tom: “mente como transpira”; “amoral”; “fêmea feita de desejo”. Essa imagem nasce, creio, de uma leitura ainda referencial do romance, que toma as imagens (olhos, semelhanças) como sinais indutivos de fatos e não como operadores de fascinação.

Por outro lado, depois de Caldwell a crítica desloca Capitu e põe Bento em xeque, o leitor é chamado à responsabilidade do julgamento, e a delegação de voz é entendida como ironia compositiva, mimese crítica do social (Santiago, 2000). Franchetti (2009) observa a contradição latente e conclui que, se as “pistas” fossem assim tão eficazes, por que só Caldwell teria percebido? A

resposta, enfatizamos, está no ponto de Blanchot sobre a imagem, que aqui correlacionamos com a imagem de Capitu, ou seja, a imagem de Capitu se afasta e se recupera, afasta-se da culpa como fato, recupera-se como figura de fascinação. Ainda nesse sentido, essa mesma imagem afasta-se da sagacidade como certeza, recupera-se como horizonte de leitura. O que muda é o modo como a crítica ocupa o espaço imaginário do livro, e é essa ocupação que a tática textual (ou, nas palavras de Castro Rocha, a poética da emulação) de Machado solicita.

No que tange a virada interpretativa de Caldwell, pode-se dizer que ela “corrige” uma injustiça histórica, qual seja, Capitu não deveria ter sido condenada. Mas, se aceitamos que o romance é uma máquina de imagens, a reparação ética é inseparável do reconhecimento de que a injustiça não se repara apenas com um novo veredito, mas, sim, requer uma mudança no modo de ler. Em outras palavras, não se trata somente de mudar o réu (de Capitu para Bento) ou o tribunal (do enredo para a intenção autoral), é preciso ver que o tribunal é, ele mesmo, uma figura do imaginário da obra, ele nasce e renasce como cena, e sua função não é dizer quem errou, mas, sim, mostrar como lemos. Mais do que isso, essa peça do imaginário reafirma as múltiplas leituras oriundas do vazio da certeza de traição, é, novamente, reafirmação da morte do autor e da abertura do livro ao infinito de interpretações oriundos da segunda morte.

Sob essa luz, a tática textual de Machado não é adorno teórico, ela é, justamente, o coração do problema. Emular *Otelo*, usar olhos como operadores de fascinação, tudo isso se acopla no imaginário da obra para que a crítica (ao condenar, ao absolver, ao ironizar) realize a função do texto (sendo esse o materilizador da obra), que é manter aberta a obra. É daí que se pode dizer que *Dom Casmurro* funciona quando se excede e interage com seu próprio vazio e ecoa com carga pessoal do leitor. Isso é dizer que ele respira quando pedimos dele mais do que ele pode dar (afinal ele não dá nem a certeza do adultério nem a isenção de culpa) e é por isso que dá, sempre, imagens.

Entre Caldwell e Castro Rocha, *Dom Casmurro* se revela, acima de tudo, como um gerador de imagens. Caldwell organiza a diegese pelo ciúme e expõe a teatralidade do tribunal, ao passo que Castro Rocha mostra que essa teatralidade é o produto de uma emulação técnica que articula gêneros, vozes e

tempos. Finalmente, Blanchot nos dá o arcabouço filosófico para possibilitar que seja reconhecido a consistência dessa ambiguidade, ou seja, a presença da ausência que caracteriza as imagens, sobretudo a imagem de Capitu (oscilando entre culpa e inocência, noite e dia, ausência e presença).

Nesse sentido, pode-se dizer que a crítica cria imagens concorrentes de Capitu. E isso não é uma acusação à crítica, pelo contrário, é reconhecer que ela atende ao solicitado pela obra, de agir como operadora do espaço imaginário. Antes de Caldwell, viu-se uma Capitu pérfida, porque o olhar pedia prova aos olhos. Depois de Caldwell, viu-se uma Capitu absolvida, porque o olhar se fez juiz da narração. Em ambos os casos, a mesma imagem de Capitu resiste, sendo ela a imagem que apresenta olhos que arrastam de modo que não é Capitu que muda, somos nós, na medida exata em que a obra nos muda, reabrindo o caso a cada leitura, como convém a toda grande obra.

Finalmente, pode-se dizer que ler *Dom Casmurro* através da ótica dos autores aqui apresentados (Caldwell, Castro Rocha e Blanchot) é reconhecer que o romance produz, performativamente, o seu próprio espaço literário e nele a crítica não é um complemento tardio, mas parte do universo que forma o imaginário machadiano. Capitu, assim, não é um enigma policial, mas a afirmação mais pura de como a imagem se mostra presente em sua ausência no imaginário literário.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim do percurso proposto por esta dissertação, é possível afirmar que a força duradoura de *Dom Casmurro* nasce da confluência entre forma narrativa e imaginário literário, entendidos aqui como um sistema de imagens, motivos e procedimentos que atravessam a obra de Machado de Assis e a sua recepção crítica. A hipótese que orientou a investigação indicou que o romance não apenas encena uma intriga sobre ciúme, fidelidade e memória, mas fabrica um espaço de leitura em que a prova nunca se estabiliza, tudo isso sob a ótica da ficção de tribunal. Esse espaço, descrito à luz do imaginário como presença da ausência, convoca o leitor para uma posição ativa de julgamento e reabre indefinidamente o caso de Capitu. A noção de ficção de tribunal, tal como consolidada pela crítica, mostrou-se um instrumento fecundo para compreender a dimensão performativa do romance. O tribunal não é apenas tema, é forma e é método de recepção, uma vez que a obra continuamente transfere ao leitor o encargo de decidir, ao mesmo tempo em que sabota qualquer decisão definitiva.

A análise histórica da recepção crítica permitiu circunscrever três movimentos complementares. O primeiro, predominante até meados do século XX, cristaliza a culpabilidade de Capitu e credita a Bento Santiago uma confiabilidade que o texto não garante. O segundo, catalisado por Helen Caldwell, desloca a suspeita para o narrador, enfatiza a construção retórica da acusação e restabelece a dúvida como eixo interpretativo. O terceiro, mais recente, reconhece a ambiguidade como condição constitutiva e reflete sobre a própria cena de leitura, em que ora Capitu, ora o leitor, ora o discurso de Bento ocupa o banco dos réus. Esses movimentos não se anulam, antes se interpenetram, e mostram que a história de *Dom Casmurro* no campo crítico é também uma história de imagens concorrentes que sobrevivem aos fatos do enredo e os excedem.

A chave formal da poética da emulação, tal como apresentada pela crítica machadiana, contribuiu para descrever como Machado absorve modelos, os reconfigura e os supera. A tríade *interpretatio*, *imitatio* e *aemulatio* lança luz sobre a virada estética do autor. Primeiramente, a internalização e a tradução criativa de matrizes estrangeiras ampliam o repertório técnico. Em seguida, a apropriação de procedimentos e de arquiteturas narrativas permite à obra testar novas formas de organização da voz, do tempo e do olhar. Por fim, a emulação promove uma ultrapassagem deliberada, com compressão de tempos, diálogo com tradições distintas e invenção de efeitos que não se reduzem ao empréstimo de fontes. No caso de *Dom Casmurro*, essa poética se articula ao dispositivo judicante da narrativa, organiza a estrutura do ciúme e sustenta o jogo de semelhanças, duplicações e ecos que envolvem Capitu, Escobar e Ezequiel.

Esse quadro formal se torna inteligível quando confrontado com o problema filosófico da imagem. A leitura orientada pelo conceito de imaginário como presença da ausência esclarece por que metáforas como os olhos de ressaca não funcionam como indícios conclusivos. Elas operam como ícones de fascinação que retiram o objeto de sua evidência e o recolocam numa zona de indeterminação. Vê-se, assim, que o romance não pede a descoberta de um fato perdido, mas encena a produção de imagens que alternam proximidade e afastamento, solicitando do leitor um trabalho interpretativo que é sempre recomeçado. Ao invés de puramente informar, a narrativa instala um regime de

aparência em que o sentido é intensamente convocado e imediatamente posto em suspenso.

O exame transversal do *corpus* machadiano, apoiado na ideia de autor matriz, reforçou que *Dom Casmurro* não é um ponto isolado. A triangulação amorosa, esboçada desde textos de juventude e retomada em romances como *Ressurreição*, reaparece com maior sofisticação. O motivo do ciúme, que poderia ser lido como matéria apenas temática, apresenta-se como operador formal que organiza a perspectiva, molda as cenas e regula a distribuição do saber entre personagens e narrador. A leitura cruzada de contos, romances e crítica sustenta que o imaginário machadiano, entendido como sistema, oferece condições para compreender a recorrência de procedimentos que fazem de *Dom Casmurro* um laboratório de dúvidas, retóricas e imagens.

A abordagem metodológica combinou história da recepção, leitura atenta de episódios e enquadramento teórico. Ao mapear posições críticas ao longo do tempo, foi possível situar a mudança de ênfase do veredito moral para a consideração dos meios técnicos. Ao analisar cenas centrais do romance, evidenciaram-se os mecanismos de focalização, as metáforas que organizam o olhar e o funcionamento de uma narratividade que, simultaneamente, narra e julga. Ao articular essas frentes com a noção de imaginário, ganhou nitidez a hipótese de que a obra não entrega estabilidade, mas fabrica um campo de forças em que qualquer certeza se torna provisória e, portanto, inserida continuidade da morte.

Como resultados, consolidam-se quatro achados principais. Primeiro, a ficção de tribunal não é rótulo exterior, é a gramática íntima do livro, pois organiza a voz do narrador, o ritmo dos capítulos e a convocação do leitor. Segundo, a poética da emulação oferece um princípio formal que explica a potência da obra, porque permite perceber como Machado converte referências em procedimentos e como transforma modelos em matéria de invenção. Terceiro, o conceito de imagem como presença da ausência explica a tenacidade das figuras machadianas, que sobrevivem aos fatos e impõem ao leitor um regime de hesitação produtiva. Quarto, a recepção crítica é parte do próprio dispositivo, já que a leitura, ao buscar veredictos, participa da máquina que a obra coloca em funcionamento.

Esses resultados reordenam implicações para os estudos machadianos. A pergunta sobre a culpa de Capitu, embora legítima do ponto de vista histórico, cede lugar a um problema de forma, isto é, ao modo como o romance constrói a possibilidade de que a dúvida se perpetue. O deslocamento de foco permite integrar críticas que antes pareciam antagônicas. O reconhecimento de que a obra faz do leitor um jurado não indica relativismo, mas descreve a exigência de uma leitura tecnicamente informada. Com isso, abre-se caminho para análises que combinem intertextualidade e pragmática da recepção, sem reduzir o texto a documentos de intenção ou a decodificações unívocas.

No plano mais amplo da teoria literária, este trabalho reforça que categorias como imaginário, emulação e ficção de tribunal não concorrem entre si. Elas se complementam e ajudam a descrever a forma como certos romances produzem o seu próprio campo de leitura. O imaginário indica a ontologia da imagem e a maneira como a obra faz aparecer aquilo que não pode ser simplesmente exposto. A emulação explica a engenharia que transforma tradição em invenção e, portanto, como o romance se conecta a matrizes que o antecedem e, ao mesmo tempo, as supera. A ficção de tribunal explicita a cena em que a obra se oferece ao julgamento e transforma a leitura em ato processual, em que provas são simuladas, testemunhos são ensaiados e sentenças são sempre provisórias.

A contribuição específica desta dissertação está em articular esses três registros de modo sistemático. Ao integrar a história da recepção com a análise formal e com a reflexão sobre a imagem, o estudo propõe que a ambiguidade de *Dom Casmurro* não é um efeito colateral, mas um objetivo estético alcançado por meios precisos. Essa ambiguidade, longe de empobrecer a leitura, é o que mantém o romance vivo, pois devolve ao leitor uma tarefa que nenhum capítulo conclui. A obra resiste justamente porque absorve seus intérpretes, os transforma em personagens da cena judicante e multiplica as imagens com que organizam a própria leitura.

Cumprir registrar as limitações, sendo que a amplitude do debate crítico sobre *Dom Casmurro* supera o escopo possível de um trabalho de mestrado, o que impôs recortes e evitou expansões que exigiriam tratamentos monográficos próprios. Certas comparações intertextuais poderiam ser aprofundadas, por

exemplo em direções que incluam outros triângulos amorosos do século XIX, tradições de romance judicial e análise de narradores não confiáveis em outras obras.

Em síntese, *Dom Casmurro* permanece exemplar porque transforma a leitura em prática de julgamento e transforma o julgamento em experiência de imagem. O romance não oferece conclusão sobre o fato que o motiva, oferece uma máquina de imagens que convoca o leitor a decidir e, ao mesmo tempo, o impede de decidir definitivamente. Essa é a sua forma de vitalidade. A obra respira na tensão entre desejo de certeza e poder do indeterminado. Ao final, reconhecer a ficção de tribunal como dispositivo formal, compreender a emulação como tática de invenção e situar a imagem no horizonte do imaginário permite ver com clareza por que cada geração reabre o processo e por que a pergunta sobre Capitu jamais se esgota. É nesse reabrir, que é parte constitutiva do livro, que reside a sua força estética e a sua relevância crítica.

6. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcela Moura. **Maurice Blanchot e a literatura – uma experiência outra**. 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2012. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/11598/1/Marcela%20Moura%20Almeida.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

ANDRADE, Mário. Machado de Assis. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972.

ASSIS, Machado de. **Contos: uma antologia**. Organização, introdução e notas de John Gledson. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. v. 1.

_____. **Dom Casmurro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Memorial de Aires**. In: **Edições Críticas de Obras de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977 [1908]. p. 246-252.

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Cotia: Ateliê Editorial, 2021.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 11-28.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. No banco dos réus: notas sobre a recepção crítica recente de **Dom Casmurro**. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 23, n. 65, p. 289-298, 2009.

GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures: Selected Essays**. New York: Basic Books, 1973.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUROWSKY, Kleber. Histórias que contamos em silêncio: a relação entre ausência e narrativa nos romances **A chave da casa** e **Paraíso**, de Tatiana Salem Levy. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 8, n. 15, p. 319-336, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol8-15/17->. Acesso em: 4 out. 2025.

MATEUS, Samuel. **Imitatio e aemulatio: a Querela dos Antigos e dos Modernos**. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/4948>. Acesso em: 24 abr. 2025.

MEYER, Augusto. **Textos críticos**. Organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)**. 4. ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Vanessa Costa dos; BORGES, Mariana de Oliveira; ARRUDA, Vitor Hugo Ideis. **Notícias sobre a permanência da leitura crítica de Helen Caldwell sobre *Dom Casmurro* na atualidade**. *Building the way*, v. 10, n. 2, p. 77-88, s.d. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/buildingtheway/article/view/11082>. Acesso em: 19 jan. 2026.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SUTTANA, Renato. Notas para um conceito de imaginário em Maurice Blanchot. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 5, n. 5, p. 265-276, 2009.

SUTTANA, Renato. Maurice Blanchot e o espaço do imaginário. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 172-181, abr./jun. 2013.

VASCONCELOS, Beatriz Ávila. **Ciência do dizer bem: a concepção de retórica em Quintiliano no Institutio Oratoria, II, 11-21**. São Paulo: Humanitas, 2005.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. **Dom Casmurro sem Dom Casmurro**. 2007.

Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: [\[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008133050/publico/DISSERTACAO_CESAR_ADOLFO_ZAMBERLAN.pdf\]](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008133050/publico/DISSERTACAO_CESAR_ADOLFO_ZAMBERLAN.pdf)(https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008-133050/publico/DISSERTACAO_CESAR_ADOLFO_ZAMBERLAN.pdf). Acesso em: 9 fev. 2026.