
*DOM CASMURRO: O SIGNO
ATRAVÉS DO OLHAR¹*

Moema Selma D'Andrea*

Ler o texto literário faz parte de um jogo em que o leitor "simula" acatar "a verdade" que é dita na "mentira" da ficção colocada pelo autor. Esta afirmação não é nova nem original, mas serve como preâmbulo.

Uma tal leitura pode comportar dois desdobramentos: a) aceitar o jogo da ficção e se render aos encantos da obra, de uma maneira que pode ser apenas lúdica, por vezes totalmente ingênua. b) conservando o prazer que é o encanto primeiro da leitura, ultrapassá-lo, todavia, ao estabelecer uma outra espécie de jogo em que a experiência do leitor configure um diálogo intelectual com o texto, apreendendo-lhe o sentido mais abrangente, reconstruindo uma outra (e possível) leitura de organização da obra que se realiza como um todo, mas que se revela entre as partes indissociadas no conjunto.

Neste sentido, compreender e interpretar um texto é colocar-se sob o processo de "escuta" atenta do próprio texto, sempre revisitado e pacientemente percorrido. Esse processo de "escuta" implica um relacionamento particular do intérprete com o texto *escolhido*. Significa colocar-se *entre-deux*, ou seja, em um lugar colocado entre a familiaridade e o distanciamento que

* Professora de Literatura Brasileira na UFPB.

ele deve estabelecer com a obra. Segundo Gadamer (o termo *entre-deux* pertence-lhe), a familiaridade nos é dada pela tradição entendida como a cultura sob a qual nós nos formamos e da qual somos uma parte. O distanciamento deve ser a posição objetiva em que nos concebemos como participantes do processo histórico, capazes de entender o passado à luz do presente, na posição dialética de “*élucider les conditions qui permettent la compréhension*”. E ele acrescenta: “*C’est pourquoi la compréhension n’est pas une attitude uniquement reproductive, mais aussi e toujours une attitude productive*”.²

A intenção deste trabalho repousa, pois, no desejo de produzir uma leitura sobre *Dom Casmurro* que não seja apenas uma interpretação nova; uma novidade passando ao largo do conjunto da crítica literária sobre este romance; mas, e principalmente, uma outra leitura integrada a outras que reconhecem em Machado de Assis o nosso romancista maior.³

1. De como uma visão informada produz uma visão deformada

A linguagem dos olhos. Através deste jogo especular, introduzo-me no horizonte textual de *Dom Casmurro*.⁴ O risco é a condição do intérprete, e sob o fino cristal onde ele desliza está a escritura que é o abismo da intencionalidade formal, na origem e no fim. Dois olhares - Bentinho e Capitu - me chamam para este romance. E o ardil que se oferece ao leitor: o olhar astigmático de Dom Casmurro - o narrador.

O astigmatismo do narrador em *Dom Casmurro* encontra um reforço no distanciamento que medeia os acontecimentos vividos por ele entre a infância, a adolescência, a idade madura e o momento da enunciação. Atravessando o tempo da memória passada e o tempo da memória presente estabelece-se o princípio estrutural que subverte ou controverte o tecido informativo da obra. Princípio aqui chamado - metaforicamente - astigmático; ou seja: visão deformada da experiência vivida - a projeção do mundo de Bentinho, criança e adulto, que Machado de Assis elabora em *Dom Casmurro*.

Não é senão pelo entendimento de que existe (sutilmente elaborada) uma voz suprema e autoritária comandando a organização de uma memória retrospectiva e “autobiográfica” que podemos produzir outra leitura do “fim evidente” do narrador que “era a de atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”. (DC p. 810) É preciso, pois, distinguir e destacar o

refletor com o qual o narrador-protagonista coloca-se no meio da cena, usurpando a voz e a visão de Capitu, o outro elo do par amoroso que preside o entrecho romanesco. Digamos que esse drama amoroso, que não constitui nenhuma novidade em termos de tema literário, esteja em um primeiro plano de leitura, mais superficial e mais de acordo com o sentimentalismo romântico da época. Digamos também que esta não é a concepção literária de Machado de Assis, que a ela se opõe, como também se opõe ao realismo excessivamente cru e descritivo.⁵ Coloquemo-nos, então, em um segundo plano (possível) de leitura. Retiremos dessa voz onisciente a máscara de autoritarismo e descubramos a ironia triste e trágica desse narrador “farsesco”. Para escrever seu drama íntimo e legitimar sua frustração em escritura, o “autor autobiográfico” apropria-se de um epíteto irônico que lhe foi atribuído - Dom Casmurro. Um *calembour* que se explica como DOM = “fumos de riqueza” e CASMURRO = “homem calado, metido consigo mesmo”⁶ é apenas o início dos tropeços que este narrador vai, vida afora, procurando disfarçar através do estilo fino do cidadão instruído e distinto.

Usemos, então, uma figura de estilo deste narrador erudito, com o intuito de resgatar a ironia que sua experiência de vida transforma em discurso narrativo: “Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou a ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito” (DC, p. 826). *Analogamente, a sua escritura é, pois, a lança de Aquiles que fere e cura.* Suas veleidades combinam-se, posteriormente, no propósito de atar as duas pontas da vida e restaurar a adolescência na velhice, mas o discurso deixa entrever o esgarçamento dessa veleidade e a impotência da restauração. A nostalgia da *ferida* mal se encobre na ironia da *cura*. A reminiscência dolorida produz um deslocamento: a ironia da escrita desliza para o sarcasmo que atinge o leitor, incitando-o a não fazer caso de suas palavras. O estilete anti-hermenêutico⁷ convida-nos, nas entrelinhas, a *não procurar a intenção oculta da experiência vivida*, tal como os vermes de seus velhos livros:

(...) Catei os próprios vermes dos livros, para que eles me dissessem o que havia nos textos ruídos por eles.

Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos nada do que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos. (DC p.827)

Há um propósito evidente na referência à ironia e à nostalgia como elementos, entre outros, dessa re-construção “memorialística”. Starobinski

fala a respeito dos sentimentos que presidem um viés das memórias de Rousseau. Diz ele sobre o autor de *Confession*: “*L’ironie interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du présent: l’ironiste ne veut pas appartenir à son passé. La nostalgie, à l’inverse, interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé: le nostalgique ne supporte pas de rester catif de son présent*”.⁸

Não resta dúvidas de que a intencionalidade da voz narrativa, em *Dom Casmurro*, elege um presente bem distanciado em relação aos acontecimentos pregressos, na aparente certeza de que o tempo escorrido mitigue os traumas, possibilitando a “neutralidade” equidistante (e verossímil a nível da enunciação) de uma reminiscência pretendida pelo narrador “sincero”. Não é de estranhar, pois, que o tom discursivo de Bentinho (o casmurro da meia-idade) aproprie-se da ironia como antídoto para a nostalgia, uma espécie de mediação diferencial do presente, através do qual o passado é posto à prova como relação negativa. No entanto, a nostalgia do tempo vivido anteriormente insinua-se no horizonte da memória casmurra, a despeito da carga irônica colada à sua escritura. Ele resta cativo do seu passado; daí, a *necessidade arqueológica da restauração* que é objetivada na reconquista “quase” idêntica da casa paterna.⁹

2. A voz através do olhar.

Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam-se a meter-se uns pelos outros... (...) Os olhos continuavam a dizer cousas infinitas, as palavras de boca é que não tentavam sair, tornavam ao coração *caladas como vinham* (DC. p. 824).

É tempo de voltar aos dois pares de olhos do início e com eles tentar uma interpretação de um dos muitos rumos no entrecho de *Dom Casmurro*. Mudar o rumo de suas andanças no texto¹⁰, exaustiva e redundantemente, com o fito (entre outros) de desnortear o leitor é uma das tarefas desse “intérprete memorialista”. Interpretar uma mudança de rumo, uma das muitas que se tornam fundamentais na narrativa é a tarefa sob a qual minha leitura se produz agora.

Vejamos que, constituindo-se um primeiro plano condutor da narração (daí a “escolha” das Memórias) a voz do narrador em primeira pessoa é fundamental para a estrutura da narração e para a verossimilhança dos propósitos do narrador-protagonista, dividindo a cena com Capitu. Como no-

tou-se antes, essa voz “autoritária” avaliza a retrospectiva da vida de Bentinho, desde a sua infância até as vicissitudes do desenlace de uma existência burguesa, feliz e organizada, mediante a “constatação” final da infidelidade de Capitu - a esposa escolhida pelo coração. Para que isso aconteça, a voz feminina é *cuidadosamente* suprimida. Sem voz, Capitu tem a seu favor, e *contra si*, apenas os olhos. Mas seu olhar também não é autônomo, pois que ela é *vista através da ótica do duplo narrador Bentinho/Dom Casmurro*. Difícil perceber qual dos dois olhares comanda a memória e a voz no desdobramento desse eu-protagonista. Ambos estão em permanente interação - o olhar do passado fixado no presente e o do presente fixado no passado compõem a dialética do tempo nessa recordação. Portanto, nada mais “natural” que a vida e os sentimentos de Capitu sejam narrados por esse duplo olhar *que precisa da voz no exercício da memória e da palavra no exercício da escrita*. Mas tarde veremos que, quando lhe convém, o narrador fala com os olhos e recalca as “palavras de boca”.

No terreno da ficção, que é o interesse deste trabalho, a voz/visão “autoritária” pode comportar vários significados na relação indivíduo/mundo. IncurSIONEMOS um pouco no *status* social de Bento de Albuquerque Santiago, tal como foi apresentado com toda a “naturalidade” pelo narrador. Filho abastado da burguesia urbana (Rio de Janeiro, capital do Império), cujos mérito e capital provinham das relações escravistas que sustentavam a parcela dominante da oligarquia brasileira, Bento, tal como Brás Cubas (outro “memorialista” da ficção machadiana) teve a “boa fortuna” de “não comprar o pão com o suor de seu rosto”.¹¹ Formado bacharel - que era a contrapartida instruída e distinta da tradição patriarcal colonizada e pós-colonizada do Brasil do século XIX - o trabalho de advogado acomodava menos o mérito burguês e mais a compensação no imaginário das aparências. Ou seja, o trabalho causídico (por sinal referido leve e superficialmente como lhe merecia o esforço) era o verniz liberal que justificava o ócio do herdeiro escravocrata.

Vejam agora de que lado social se situa a família de Capitu. As digressões intermitentes e irônicas desse narrador “volúvel” nos faz perceber que Pádua (pai da personagem feminina) pertence à vasta camada de obscuros funcionários públicos, situando-se entre os beneficiados pela ordem escravocrata e os escravos propriamente ditos. Pádua “não ganhava muito, mas a mulher gastava pouco e a vida era barata”. (DC p 825) Vizinhos pobres de D. Glória, mãe de Bentinho, eles eram acolhidos por uma relação paternalista, quase próxima da condição de agregados (com a morte do

marido, D. Glória exercia à sua maneira a posição de matriarca). Aliás, Capitu pouco a pouco agrega-se à família de Bentinho, na medida em que D. Glória a acolhe na intimidade como uma espécie de protegida.

A ambivalência irônica do narrador ressalta, de maneira sutilmente perversa, as pequenas vaidades do humilde servidor público - o Pádua - dotado da probidade das gentes simples. (Cf. cap. XVI). Nesse contexto, leia-se a probidade como o exercício ético do “orgulho” e da “riqueza” que satisfaz o imaginário das camadas pobres ou empobrecidas. Em outras palavras, a ética ou probidade era menos um exercício de validade universal, estendida a todos os cidadãos indistintamente, e muito mais a “dádiva” ideológica que uma classe outorgava a outra para lhe assegurar uma compensação “civilizada” no terreno do imaginário que fazia parte da civilidade burguesa. O narrador registra a prática em meio à ironia e ao tom condescendente. Essas duas posições de classe estão devidamente analisadas por Roberto Schwarz nos capítulos dedicados à análise de “A sorte dos pobres” e de “Ricos entre si”, (Op. cit.) onde o crítico explora ao máximo a condição de Eugênia e de Cotrim (cunhado de Brás) respectivos representantes das duas classes sociais em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Capitu é fruto único desse casal. Mas diferentemente da configuração moral dos pais, ela nos é apresentada (por uma multiplicidade de armadilhas retóricas)¹² como uma criatura dissimulada, astuta e ambiciosa. Esses conceitos vão sendo disseminados e repetidos com diferentes tonalidades valorativas, de modo a que, pela redundância, o leitor *convença-se* do retrato moral da personagem. No entanto, essa configuração de Capitu vem “indiretamente” até Bentinho como o deslocamento das opiniões do agregado José Dias e da meio-agregada, a prima Justina, confirmando o efeito estrutural - “isento” - do narrador retrospectivo. Por razões diferentes, os acontecimentos estabelecem a antipatia que tanto o agregado como a prima Justina votam a Capitu, tornando-se possível as insinuações de arrivismo. Pois é como arrivista (entre-parêntese do narrador: uma mocinha à cata de ascensão social, aliás única alternativa daquela sociedade em relação à mulher ainda muito longe de um provável mercado de trabalho)¹³ que Dom Casmurro a reconhece com muita finura. Endereço certo aos olhos do leitor na função apelativa:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos tinha idéias atrevidas, muito menos que as outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. (DC p. 829)

Enquanto vai tirando do poço da memória uma série de justificativas que, “coincidentemente” reforçam a imagem de Capitu, Dom Casmurro vai se narrando, “ingenuamente”, como uma criatura dócil, tímida e fácil de se influenciar - principalmente sem ambigüidades (o que não corresponde totalmente às artimanhas do narrador). Mas não nos enganemos: o ex-seminarista e futuro bacharel em direito andam sempre em boa companhia. Dos gregos aos latinos, transitando de Homero a Shakespeare com a mesma volubilidade com que sacava da casaca erudita os heróis da antiguidade, os filósofos moralistas e os heróis contemporâneos (sem falar das alusões bíblicas), Dom Casmurro afirma a superioridade intelectual de sua classe. Pode assim armar o jogo da impotência feminina de Capitu e justificar, pelo mérito, seu imaginário deformado, ou sua visão astigmática. Está montada a cena do argumentista nato, do homem que detém a fórmula dos preconceitos, posteriormente *justificados* pelo seu ponto de vista.

Este narrador *séduisant* que brinca com o leitor como a querer desnortear-lo, afirmando algo aqui para em seguida desafirmá-lo ali,¹⁴ prosseguindo o jogo de contradições e de aforismos contraditórios; este narrador, cuja marca é a cínica postura de pontos de vista, vai, no entanto, deixando suas pistas como a pedir ao leitor que não o tome ao pé da letra; que produza sua leitura a partir de um ponto de vista outro. Tarefa arduosa, já que exige que fuja aos ardis do narrador.

Um dos ardis é o manejo a função apelativa através da qual ele incorpora ao texto o receptor da mensagem, uma técnica de cumplicidade, pela qual ele faz privilegiar a familiaridade que o leitor estabelece com a narrativa. Assim, o narrador habilmente desvia o foco da questão que, em primeira instância, repousa não no problema existencial de uma esposa fiel ou infiel, mas no ciúme obsessivo de um homem, cujas relações com a mulher são extremamente subjetivadas pelo sentimento de posse; ou ainda um sentimento de posse levado ao paroxismo da subjetividade.

Como interpretação de um contexto cultural, *que o texto reconstrói*, vemos assim que as relações herdadas do sistema patriarcal,¹⁵ e persistentes na nova ordem direcionada pela burguesia urbana, impõem ao papel da mulher na sociedade condições no mínimo constrangedoras, como ser alienado ao homem pela instituição do casamento; isto de um ponto de vista mais geral. Por outro lado, na situação particular de Bento, existe um homem de um *status* superior, que faz ascender até a si uma moça pobre, cuja única opção na partilha dessa classe era, obviamente, o casamento; donde se con-

clui, também, que Capitu não era totalmente a vítima e que sua ambigüidade é extremamente depurada, inclusive por sua forte personalidade, como deixa entrever em sua resistência silenciosa, quando acusada e acuada por Bento.

O sentimento de posse que ele desenvolve após o matrimônio, leva-o a extremos: “Por falar nisto, é natural que me perguntes se, *sendo tão cioso dela*, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, continuei. Continuei a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra. uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. *Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos*”. (DC p. 918, grifos meus) O capítulo intitula-se “Embargos de terceiros” e, nele, o leitor é solicitado a indagar-lhe sobre o assunto.

Dessa possessão compulsiva é natural que o narrador permita que apenas o fantasma de Capitu, sem direito a voz, compartilhe de suas retrospectivas lembranças; pois se até os pensamentos da esposa são perigosos: “É sabido que as distrações de uma pessoa *podem ser culpadas*, metade culpadas, um terço, um quinto, um décimo de culpadas, pois em matéria de culpa a graduação é infinita”. (DC p. 913, grifos meus)

3. Quando o olhar muda de rumo

Não deixa de ser estimulante penetrar no raciocínio de Dom Casmurro através das *distrações culposas* e da graduação da culpa. Voltemos, pois, à metáfora do olhar. Se no movimento geral da narrativa o olhar *autoritário* do narrador e o olhar *vigiado* de Capitu oferece-nos o jogo especular de uma possível leitura, é necessário agora acrescentarmos mais dois pares de olhos. Não seriam os únicos dessa galeria de personagens, mas os essenciais para a compreensão de uma cena notavelmente elaborada pela voz que comanda a narração e que é o móvel final deste trabalho: Escobar e Sancha, os outros olhos que complementavam a vida feliz do futuro casmurro. Um idílio de afetividades e afinidades compartilhado no cotidiano familiar e social dos dois casais. Escobar, amigo mais que amigo, quase irmão, e Sancha também uma amiga quase irmã de Capitu.

Compondo a figura perfeita do quadrado, o narrador equilibra a cena impecável desse relacionamento entre iguais (pares individualmente socializados).¹⁶ Perfeição de uma ética exemplar entre os pares masculinos e femininos. Figuras estáveis em seus respectivos vértices. Um quadrado em que os eventuais cortes transversais eram pautados pela deferência amistosa e respeito mútuo. Assim se relacionavam Bentinho X Sancha e Escobar X

Capitu; mediação sublimada, quadrado perfeito.

No entanto, se o quadrado não é a única nem mais importante figura geométrica, seu equilíbrio pode ser ameaçado por outra figura igualmente geometrizada. As “distrações tulposas”, que são evidentemente do domínio de todos, podem vir a nos pregar peças. E os quatro vértices do quadrado, com a perfeição de seus noventa graus, transformam-se - menos pelas leis que regem a geometria e mais pela lei da vontade subjetivada - em um triângulo que desequilibra a perfeição desejada.¹⁷

Para entender a passagem do equilíbrio ao desequilíbrio são de grande importância dois capítulos que representam o recorte essencial desta interpretação: “A mão de Sancha” e o seu contíguo “Não faça isso, querida!”. O primeiro tem um início deveres instigante, pois nenhum acontecimento de relevo o prenuncia. Começa por um aforismo muito significativo: “Tudo acaba leitor; é um velho truísmo a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura dura muito tempo”. Note-se mais uma vez que este capítulo antecede de perto a morte de Escobar e o presumível e fatídico olhar de Capitu sobre o corpo do morto, desencadeando as desconfianças de Bento, quando então seria aplicável o truísmo do narrador. Então, resumindo a redundância deste truísmo, o capítulo deixa vaziar a atração inesperada que parece acontecer entre Bentinho e Sancha; o quadrado que vai se transmutando em triângulo...

No mesmo diapasão desse clima amorável, ele emenda o parágrafo seguinte: “O nosso castelo era sólido, mas um domingo... Na véspera tínhamos passado a noite no Flamengo, não só os dois casais inseparáveis, como ainda o agregado e a prima Justina. Foi então que Escobar, falando-me à janela, disse-me que fôssemos lá jantar no dia seguinte; precisávamos falar de *um projeto de família, um projeto para quatro.*”

Sancha não tirava os olhos de nós durante a conversa, ao canto da janela. Quando o marido saiu, veio ter comigo. Perguntou-me de que é que faláramos; disse-lhe de um projeto que eu não sabia qual fosse; ela pediu-me segredo, e revelou-me o que era: uma viagem à Europa dali a dois anos. *Disse isto de costas para dentro, quase suspirando. O mar batia com grande força na praia; havia ressaca.*

(...) Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela com Capitu, não me daria beijá-la na testa. Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra cousa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando o mar, pen-

sativo. A noite era clara.

Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros, uns esperando que os outros passassem, mas nenhuns passavam. (...) E assim posto entrei a cavar na memória se alguma vez olhara para ela com a mesma expressão, e fiquei incerto.

Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou a minha, e demorou-me mais do que de costume. (DC pp. 923/24, grifos meus)

Por ora nos basta este extrato do texto para interpretar esta cena e o capítulo subsequente, um acontecimento que não se quer deslocado do arranjo geral da história narrada por Dom Casmurro. Antes, ela nos faz entender como é constante e laboriosa a presença do autor na seleção e produção dos acontecimentos que determinam a estrutura do romance em questão. É verdade que o rumo da intriga romanesca - com início, meio e fim - já está dado no momento em que Dom Casmurro resolve contar suas memórias. Mas também é verdade que este rumo não obedece a uma estrutura linear que poderíamos chamar de *realista* no sentido estrito em que o termo qualifica a presença mais distanciada de um narrador, que se restringe (um pouco mais, um pouco menos) ao papel de condutor do plano fabular.

Os rumos de *Dom Casmurro* são muitos e parecem andar à deriva. Por isso mesmo o grande trunfo da voz que comanda a narrativa são os pequenos rumos (os *muthos*)¹⁸ que, aparentemente desligados, mas na verdade em íntima conexão, determinam o embricamento da intriga ou do entrecho romanesco. Este capítulo constitui, assim, uma pequena fábula com um grande trunfo narrativo. O narrador nos diz que “O nosso castelo era sólido, mas um domingo...” Percebemos neste momento que a construção (o quadrado) começa a desmoronar, mudando a estrutura arquitetônica: “... os dois casais inseparáveis, um projeto de família, um projeto para quatro”. Escobar e Capitu são “retirados” de cena; os quatro pares de olhos reduzem-se a dois: Bento e Sancha. Vozes e sentimentos advêm do olhar. Mas atenção: é novamente o olhar do narrador que *vigia e decodifica* os acontecimentos (“Sancha não tirava os olhos de nós durante a conversa...”) Se Bento, na recordação de Dom Casmurro, percebe este olhar, podemos ler esse enunciado pelo seu averso: *eu não tirava os olhos dela*. O narrador, no entanto, se cerca de cuidados na escolhas das palavras que lhe dizem respeito. Transfere a ambigüidade e a dissimulação para a figura feminina, de maneira bastante

semelhante às atitudes da adolescente Capitu. A sedução parece vir de mão única (“... *graças à relações dela com Capitu*, não me daria beijá-la na testa.”/ “Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, *diziam outra cousa*”).

A troca de olhares entre este casal é a tônica de quase todo o capítulo. Mas se Escobar e Capitu “desaparecem” da cena pelo efeito dessa cumplicidade sedutora, na verdade eles mantêm-se, formalmente, como um duplo obstáculo. Para que a cena montada continue a se desdobrar é preciso que primeiro se reduza o obstáculo *duplo* a um obstáculo *uno*. Ou seja, tornar *umas* duas pessoas que obstaculam o desejo sugerido pelo protagonista. Está formado, então o triângulo em cujos vértices se situam na seqüência, Bento e Sancha, Capitu/Escobar. No entanto, a situação triangular “incomoda” a ética de Bento. Uma ética muito especial, na medida em que sua imagem especialíssima de burguês virtuoso necessita ser preservada. Não nos esqueçamos também de que todas as decisões importantes na vida do narrador foram tomadas por vias intermediárias, quais sejam sua saída do seminário, seu curso de direito, etc., decididas com o auxílio de José Dias, do tio cônego e, principalmente, com as “idéias atrevidas” de Capitu.

Um obstáculo pode ser removido explícita e objetivamente - ou ainda, de maneira sinuosa, por uma (in)confortável coincidência. No dia seguinte à “pequena” perfídia de Bento, Escobar morre afogado. A “coincidência”, entretanto, já se insinua no capítulo dos olhares: “O mar batia com grande força; havia ressaca.” “(...) fiquei olhando o mar, pensativo.” Escobar diz-lhe que irá nadar na manhã seguinte: “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custou-me esta confissão, mas não posso reprimi-la; era jarretear a verdade. Nem só os apalpei com essa idéia, *mas ainda senti outra cousa*; achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; *acresce que sabiam nadar*.” (DC p.924, grifos meus).

Com a morte de Escobar, uma parte do obstáculo está resolvida. Mas Capitu está viva, o triângulo permanece, Bentinho é virtuoso e bem-intencionado. O tempo que transcorre entre o último aperto de mão de Sancha e a volta à casa, vai-se constituindo pelo sentimento de culpa do protagonista, colocado entre a inesperada atração pela figura feminina e a lealdade ao amigo. Culpa cristã e ética moral, uma bela combinação para que ele, insidiosamente, mude de rumo: “Não havia meio de esquecer inteiramente a mão de Sancha nem os olhares que trocamos. Agora achava-lhes isto, agora achava-lhes aquilo. *Os instantes do diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação*”. (DC p.

924, grifos meus).

O retrato de Escobar que ele se detém a olhar em seu gabinete de trabalho (o mesmo retrato que mais tarde influenciará a “culpabilidade” de Capitu por uma atribuição de semelhança com o filho Ezequiel) funciona como elemento de freio e recalque à tentação: “Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher de meu amigo e chamei-me desleal”. (DC pp. 924/25).

A genialidade de Machado de Assis, sua grande intervenção moderna como romancista manifesta-se no capítulo subsequente. Ele contém apenas quatro linhas que vale a pena transcrever em destaque:

NÃO FAÇA ISSO, QUERIDA!

A leitora que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos o abismo. Não faça isso, querida! *Eu mudo de rumo.* (DC p. 925, grifos meus)

Realmente, os acontecimentos mudam de rumo e não é exatamente para preservar os pruridos morais da leitora aburguesada; muito pelo contrário. Dom Casmurro conota neste capítulo o tom exato de frivolidade, ironia e mascarada que permeiam o chão social embutido na obra. A ambigüidade entre a atitude simpática (dialoga com o leitor de igual para igual) e o desrespeito com que esse leitor é tratado (oscila permanentemente entre a farsa e a tragédia)¹⁹ atinge um dos pontos máximos com a expressão *beiramos o abismo*. Não é apenas Dom Casmurro, mas também a frívola leitora — *para quem a literatura serve tão somente de descanso entre duas noites nas elegantes salões da sociedade fluminense da época* — que beira o abismo. Ousando-se mais, poderemos acrescentar que Machado reifica propositadamente sua escritura como expressão metonímica dessa sociedade, da qual ele participa como cidadão agraciado pelas benesses sociais e como escritor desencantado desse brilho equívoco e desigual.

De volta ao texto, notamos que o narrador precipita os acontecimentos nos capítulos que se seguem com um ritmo cada vez mais veloz. A morte de Escobar merece outra pérfida e ambígua retórica de Bento. Lança mão de Homero para dizer analogicamente “(...) tudo se passa como se Aquiles não matasse Heitor. (DC p. 928). E aí pergunta-se: quem mata quem?

Certamente, o rumo agora é outro. A troca equívoca de olhares entre ele e Sancha morre, metaforicamente, neste capítulo. Em seu lugar ressurge

outra linguagem visual (um novo *muthos*) que ele passa a produzir. Agora Capitu - olhos de ressaca - que se “traí” aos olhos do marido: “A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...” “(...) Momentos houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem as palavras desta...” (DC p. 927)

O mecanismo de transferência interpretativa de olhares manifesta-se ao assumir o narrador o lugar de vítima, quando antes se achava à beira da “vilania”. O vilão agora é o amigo morto; e Capitu, daqui por diante, vai paulatinamente sendo transformada em vilã-adúltera, por um jogo de semelhanças e coincidências que preenchem e satisfazem o imaginário astigmático do personagem-narrador.

A ideologia do adultério de Capitu permite agora que Dom Casmurro após ter construído e desfeito o quadrado²⁰, e após ter reconstruído e desfeito o triângulo, liquide as duas figuras laboriosamente imaginadas. É lepidex com que o narrador se desfaz da personagem Sancha seria incongruente com a verossimilhança das relações afetivas entre os dois casais, se não lhe reconheçêssemos as manhas de seu imaginário. Morto Escobar, Sancha é página virada no enredo. Com a mesma volubilidade com que é posta em cena, ela também é retirada: Bento precisa voltar ao duo com Capitu...

Assim, a desimportância de Sancha é naturalmente pérfida e calculada, principalmente se atentarmos para o capítulo “A D. Sancha”, onde ela é “liquida” com a personagem, não sem antes vaticinar-lhe o fim e *purificar* em ambos a atração anterior, com a clara alusão aos sublimes amores de Dante e Beatriz: “Não, minha amiga, não leia mais. Vá envelhecendo, seu marido nem filha, que eu faço a mesma coisa, e é ainda o melhor que se pode fazer depois da mocidade. Um dia, iremos daqui até à porta do céu onde nos encontraremos renovados, como as plantas, *come piante novelle. Rinovellate di novelle fronde*. O resto em Dante.” (DC p. 93)

Restabelecido o mecanismo inicial, ou a imagem do duo, restaria a Bento retomar a linha entre os dois pontos equidistantes que unia seu olhar ao de Capitu, na adolescência: “Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e de pois de vagarem ao perto, tornavam-se a meter-se uns pelos outros”. Mas Bento não se dá por satisfeito. Desfaz a linha com a separação da mulher exilada até a morte na Europa. Restar-lhe-ia apenas o pontilhado de uma existência nula e farsesca, início e fim da obra. É o caso de se dizer que a “tragédia” volve-se em “farsa”, desintegrando a intenção “nobre” dos pro

pósitos do narrador. Se não vejamos: farsa de seu amor de adolescente; farsa de um casamento tão bem urdido e feliz; farsa de casamentos que se tornam extensões familiares.

No entanto, Machado de Assis não permite que se lhe ponha um ponto final na arquitetura de seu romance, cuja narrativa valendo-se da expressão artística - e sobretudo por ela - *problematiza* a sociedade de seu tempo, as relações de classe (onde estão incluídos seu próprio casamento e sua relação com Capitu). Transformando o homem brasileiro em *problema literário*, Machado alinha com a grande literatura universal, segundo a concepção de Roberto Schwarz: “A propósito das dificuldades próprias à leitura de Baudelaire, Walter Benjamin observa que se trata de uma poesia que não envelheceu. Não porque fosse jovem, mas porque as circunstâncias que ela cala e frente às quais compôs a sua voz e personagem continuam de pé, fazendo que *As Flores do mal* não sejam menos virulentas e difíceis que no momento de origem. (...) Espero convencer o leitor de que algo semelhante vale para Machado de Assis. A ousadia de sua forma literária, onde lucidez social, insolência e despistamento vão de par, define-se nos termos drásticos da dominação de classe no Brasil: *por estratagemas artísticos.*”²¹

Por último, mas ainda não a última palavra, fiquemos atentos à citação bíblica do final, em que o narrador novamente embaralha e dá as cartas ao leitor:

O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia como no cap. IX, ver. 1: ‘Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti’. *Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca* (grifos meus).

Assim, Dom Casmurro finaliza interpretando a citação bíblica de acordo com seus propósitos de exegeta, com um dogma muito particular de uma ética religiosa e moral, ainda como um ardil do narrador. Além disso, está implícita a ironia à ideologia naturalista, que permeava os romances da época, quando quer convencer o leitor de que “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.”

Mas afinal, qual o fito da citação bíblica? Seria o respaldo da verdade sobre todas as verdades, contidos na autoridade do maior livro da religião ocidental? Veremos que até neste particular o narrador manobra a mensagem bíblica, fazendo-a convergir para seus propósito e ampliando a ambigüidade que manteve durante toda a narrativa. Assim, a *transcrição* desse "exegeta" - retirada do *Eclesiástico*, cap. 9, ver. 1 - é *intencionalmente equívoca por ser incompleta*. E fica aqui, além da parte, também a contraparte (omitida) da proposição defendida por Dom Casmurro: "Não seas cioso de tua esposa para que não empregue contra ti a malícia que lhe ensinaste. *Não dês à mulher poder sobre a tua alma, para que não se levante contra a tua autoridade. Não olhes para a mulher volúvel para que não sucedas catres nos seus braços*". (grifos meus)

Campinas, junho de 1989.

Notas

1. Este trabalho pretende integrar os subsídios adquiridos durante o curso do Prof^o Walter Moser sobre Hermenêutica (Unicamp, 1989) a uma prática de análise interpretativa que habitualmente exerço. Agradeço-lhe a oportunidade feliz do amplo conhecimento hermenêutico que o nível do curso proporcionou aos que dele participaram. Não posso deixar de reconhecer, também, meu débito às inúmeras observações feitas pelo Prof^o Roberto Schwarz, no decorrer do curso sobre Machado de Assis, observações que me ajudaram no esforço de entender a maneira particular do narrador machadiano e sua relação com a cultura da sociedade brasileira. Deixo registrado, ainda, que a terminologia, algumas vezes empregada por mim, sobre a "volubilidade narrativa" e "o narrador volúvel" pertence ao seu repertório analítico.

2. GADAMER, Hans-George. "La compréhension dans les sciences humaines". In: *Vérité et méthode*; les grandes lignes d'une hermétique philosophique. Paris:

Seuil, 1976. (traduction partielle de *Wahrheit und methode*) pp 135/6.

4. ASSIS, Machado. *Dom Casmurro - Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 6a. ed., 1986. Daqui por diante, as citações do romance, constantes deste trabalho, serão retiradas desta edição.

5. Machado de Assis, comentando *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, diz que o romancista português é um “fiel e aspérrimo discípulo propagado pelo autor de *Assomóir*”. E o realismo é “a nova poética” que “só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios que se compõe um lenço de cambraia no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”. *Op. cit.*, v. 3, pp 903/4.

6. O *calembour* (jogo de palavras) comparece também na origem do nome de família de Brás Cubas com a mesma dose de ironia perversa: “O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós - dos avós que a minha família confessou - porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha.

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai já era um homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos” *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Op. cit.* p. 515.

7. Agradeço a observação da “leitura anti-hermenêutica” dessa citação ao Prof^o Walter Moser. Não deixa de ser interessante, na mesma linha de conjecturas, a provocação endereçada ao leitor na dedicatória que vem logo após o título de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aliás já bastante comentado: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas *Memórias póstumas*”

8. STAROBINSKI, Jean. “Le diner de Turim”. In: *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970, pp. 98/9. Tradução: “A ironia interpreta a relação diferencial dos tempos em benefício do presente: o ironista não quer pertencer ao seu passado. A nostalgia, ao invés, interpreta a relação diferencial dos tempos em benefício do passado: o nostálgico não suporta ficar cativo do seu presente”.

9. "Um dia, há bastante anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu". *Op. cit.*, p. 809.
10. Roberto Schwarz, aproveitando a deixa de Augusto Meyer, analisa os efeitos da volubilidade do narrador machadiano como uma fatura estrutural da narrativa. Cf. "Um princípio formal". In: *Um mestre na periferia do capitalismo*/ Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
11. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Op. cit.*, p. 639. Sobre a boa situação financeira do herdeiro Bentinho, veja-se como ele a descreve: "Minha mãe era uma boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para o Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Mata-cavalos..." *Op. cit.*, p. 816.
12. Cf. a respeito do assunto a análise de Silviano Santiago em "A retórica da verossimilhança" em *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978 (Col. Debates).
13. Na década de trinta, Graciliano nos apresenta outra mulher em muitos pontos parecida a Capitu. Madalena de São Bernardo já se encontra agora no mercado de trabalho (pouco rentável) como professora de escola pública interiorana. Nesta qualidade, ela ainda torna-se dependente de um casamento para conseguir alguma ascensão social.
14. Cf. a prática formal desta volubilidade *informada* pela própria volubilidade de pontos de vista da nossa classe dominante, às voltas com as práticas liberais ilustradas do contexto europeu, e convivência com o regime escravocrata em *Um mestre na periferia do capitalismo*. *Op. cit.*
15. Em 1960, a crítica norte-americana Helen Caldwell publica o texto *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro* (Berkeley: Univ. of California Press, 1960). Nele, Caldwell defende a não culpabilidade de Capitu e levanta as hipóteses da condição feminina na sociedade patriarcal brasileira. Desde então, procedeu-se a uma reviravolta na nossa crítica, antes preocupada com a questão do adulterio. Na esteira do interesse demonstrado por Helen Caldwell, o inglês John Gledson escreveu *The deceptive realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of "Dom Casmurro"*, publicado em 1984 pela Francis Cairns (Publications) Ltda. como o volume 3 das Liverpool Monographs in Hispanic Studies; recentemente o texto foi publicado em português, pela Companhia das Letras (1991) com o título *Machado*

de Assis: *impostura e realismo*. O livro veio se somar ao estágio atual, e ainda polêmico, da crítica brasileira em relação à habilidade da narrativa machadiana.

16. Cf. o capítulo “Amigos próximos”. Op. cit. pp. 922/23.

17. A imagem do quadrado e do triângulo não é inteiramente gratuita. O próprio texto nos inclina para ela, quando Bento à voltas com suas tiradas analógicas e seus filósofos às avessas, acata a filosofia existencial de um velho tenor, nestes termos: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo; depois um *trio*, depois um *quatuor*... mas não adiantemos.” (DC p. 819) (Grifos meus, exceto para os nomes latinos) É bem verdade que ele pode se referir ao canto do *trio* como sendo a expressão de sua ventura de marido e pai (pelo menos é essa a intenção patente); mas como veremos no desenrolar da análise, e levando-se em conta a astúcia formal de Machado de Assis, as pistas para a complexidade de seu relato vão sendo semeadas nas digressões do narrador.

18. Emprego o termo *muthos* segundo a concepção de Paul Ricoeur que o entende como um conjunto de ações (pequenas fábulas) realizadas na narrativa: “C’est encore Aristote que je suis pour désigner la sorte de *composition verbale* du terme de *muthos*, terme qu’on traduit par ‘fable’ ou par ‘intrigue’: ‘j’appelle ici *muthos* l’assemblage (*sunthésis*, ou dans d’autres contextes *sustasis*), des actions accomplies’. Par là, Aristote entend plus que une structure, au sens statique du mot: une opération (comme l’indique la terminaison - *sis* de *poïésis*, *sunthésis* e *sustasis*), à savoir la structuration qui exige que on parle de *mise-en-intrigue*, plutôt que d’intrigue. La *mise-en-intrigue* consiste principalement dans la sélection et dans l’arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire ‘complète e entière’ “. RICOEUR, Paul. “De l’interprétation”. In: *Du texte à l’action*. Paris, Seuil: 1986, p. 13.

19. Este último item observado por Roberto Schwarz como sendo um dos recursos retóricos, entre outros, de que se vale Machado de Assis para compor o movimento geral de seus romances mais maduros, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste sentido, as tragédias *banalizadas* volem-se em farsa e riso.

20. John Gledson faz referência à digressão de Bento com respeito à filosofia do velho músico Marcolini, mas suas suas colocações são de outra ordem, embora chegue a algumas conclusões bastante próximas ao meu ponto de vista e contribuam, de outra maneira, para o entendimento da complexidade da narrativa machadiana. “Certamente, essa é uma insinuação muito velada; o termo dueto é bastante claro, mesmo nessa etapa do romance, e o trio faz crescer a suspeita de que nem tudo corre

bem - mas e o quarteto? Mesmo com o espírito prevenido, não é fácil ver quem é a quarta personagem - Ezequiel ou Sancha?" "(...) Bento por fim começou a encontrar uma solução satisfatória para o seu "problema" pela adição de um quarto elemento. Em si mesma, Sancha é relativamente desimportante. O que ela traz à cabeça de Bento é a idéia de adultério, e é a transferência de sua tentação fugaz para Escobar e Capitu que permite a Bento "enquadrar-se" na realidade suposta (uma das mais persistentes conotações do número 4 é a do sentido de estabilidade e ajustamento)". *Machado de Assis: impostura e realismo*, op. cit., pp. 27 e 34, respectivamente.

21. SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, pp. 11/12.
