

DOM CASMURRO: O SIGNO ATRAVÉS DO OLHAR *

Moema Selma D'Andrea (UFPB)

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.

Uma tal leitura pode comportar dois desdobramentos: 1º) aceitar o jogo da ficção e se render aos encantos da obra, de uma maneira que pode ser apenas lúdica, por vezes totalmente ingênua; 2º) Conservando o prazer que é o encanto primeiro da leitura, ultrapassá-lo, todavia, ao estabelecer uma outra espécie de jogo em que a experiência de vida do leitor configura 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. Não posso deixar-me lembrar, neste momento, de uma lição bastante simples, mas eficaz, do Profº Antonio Cândido: em uma exposição sobre o romance de Dino Buzzati — *O deserto dos tártaros* (Unicamp, 1988), ele confessou tê-lo lido umas dez vezes (salvo engano de minha memória) até conseguir estruturar sua leitura a respeito desta narrativa.

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 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 "*ôlucider les conditions que permettent la compréhension*". E ele acrescenta: *C'est pourquoi la compréhension n'est pas une attitude uniquement reproductiva, mais aussi e toujours une attitude productive*".¹

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 esse romance; mas, e principalmente, uma outra leitura integrada a outras que reconhecem em Machado de Assis o nosso romancista maior.

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

1. DE COMO UMA VISÃO DEFORMADA PRODUZ UMA VISÃO INFORMADA

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 o tecido informativo da obra. Princípio aqui chamada, metaforicamente, astigmático; ou seja: visão deformada da experiência vivida — a projeção do mundo na obra 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 o de atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência". É preciso, pois, distinguir e destacar o refletor com o qual o eu-protagonista-narrador coloca-se no meio de 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 do Machado de Assis que a ela se opõe como também se opõe ao realismo excessivamente cru e descritivo.³

Coloquemo-nos, então, em um segundo plano (possível) de leitura. Retiremos dessa voz onisciente a máscara do autoritarismo e descubramos a ironia triste e trágica desse narrador. 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 nobreza” e CASMURRO “homem calado, metido consigo mesmo”⁴ é apenas o início dos tropeços que esse narrador vai, vida afora, procurando disfarçar através do estilo fino do cidadão instruído e distinto.

Usemos, então, uma figura de estilo desse narrador erudito com o intuito de resgatar a ironia que sua experiência de vida transforma em discurso: “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 estilo anti-hermenêutico⁵ 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 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 “memorialistas. Starobinski fala a respeito dos dois 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 bénédice du présent: l’ironiste ne veut pas appartenir a son passé. La nostalgie, à l’anverse,

interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé: le nostalgique ne supporte pas de rester catif de sont présent”.⁶

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 de uma reminiscência pretendida pelo narrador “sincero”.

Não é de estranhar, pois, que o tom discursivo de Dom Casmurro (o Bentinho na velhice) 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 objetivamente na reconquista “quase” idêntica da casa paterna.

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. 823/824)

É tempo de voltar aos dois pares de olhos do início e com eles tentar uma interpretação de um dos muitos rumos no trecho de *Dom Casmurro*. Mudar o rumo de suas andanças no texto, exaustiva e redundantemente, com o fito de desnortear o leitor é a tarefa 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.

Vejamus que, constituindo-se um primeiro plano que comanda a narração (daí a “escolha” das Memórias) a voz do narrador em primeira pessoa é fundamental. Como notou-se antes, essa voz “autoritária” avaliza o propósito patente do protagonista que é de contar suas vicissitudes até o desenlace de uma existência burguesa, feliz e organizada, mediante a comprovação 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 duelo 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 olhar do presente findo 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 escritura*.

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 (Bentinho), tal como foi apresentado com toda “naturalidade” pelo narrador. Filho abastado de burguesia urbana (Rio de Janeiro, capital do Império), cujo mérito e capital provinham das relações escravistas que sustentavam essa parcela dominante da oligarquia brasileira, Bentinho, tal como Brás Cubas (outro “memorialista” da ficção machadiana) teve a “boa fortuna” de “não comprar o pão com o suor” de seu rosto.⁸ Formado bacharel — que era a contrapartida instruída e distinta da tradição patriarcal colonizada e pós-colonizada do Brasil 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.⁹

Vejam os 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 da 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 com a morte do marido, D. Glória exercia à sua maneira a posição de matriarca) quase próxima da condição de agregados. 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 afilhada e protegida. A ambivalência irônica do narrador ressalta, de maneira perversa, as pequenas vaidades do humilde servidor público — o Pádua — dotado da probidade das gentes simples. (Cf. cap. XVI). Nesse contexto, leia-se probidade como o exercício ético do “orgulho” e da “riqueza” que satisfaz o imaginário das camadas pobres ou empobrecidas.

Capitu é fruto único desse casal. Mas diferentemente da configuração moral dos pais, ela nos é apresentada (por uma multiplicidade de armadilhas retóricas) 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 *convence-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/da meio-agregada prima Justina. Por razões diferentes, os acontecimentos estabelecem a antipatia que eles votam a Capitu, tornando possível as insinuações das artimanhas de uma arrivista. Pois é como arrivista (entre-parêntese do narrador: uma mocinha à cata de ascensão social) que Dom Casmurro a reconhece com muita finura. Endereço certo aos olhos do leitor na função apelativa: “Como vês, 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 hábeis, 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 sinuosa de Capitu, Dom Casmurro vai se narrando, “ingenuamente”, como uma criatura dócil, tímida e fácil de se influenciar. Mas não nos enganamos: o ex-seminarista e futuro advogado 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 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 propositadamente astigmática. Está montada a cena do argumentista nato, do homem que detém a fórmula dos preconceitos, posteriormente *justificados*.

Este narrador *séduisant* que brinca com o leitor como a querer desnortheast-lo, afirmando algo aqui para em seguida desafiá-lo ali, 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 também ardilosa já que exige que fuja aos ardis do narrador.

Um dos ardis é o manejo da função apelativa através da qual ele incorpora ao texto o receptor da mensagem, uma técnica de cumpli-

cidade pela qual ele faz privilegiar a familiaridade que o leitor estabelece com a escritura. Assim, o narrador habilmente desvia o foco da questão que, em primeira instância, repousa não no problema existencial de 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 e persistentes na nova ordem direcionada pela burguesia urbana impõem ao elemento feminino as condições de um ser-objeto, regido por preconceitos, definitivamente alienado ao dono pela instituição do casamento. Isto de um ponto de vista mais geral. Por um outro lado, na situação particular de Bentinho existe um homem de um *status social superior*, que faz ascender até a si uma moça pobre, cuja única opção na partilha dessa classe era, obviamente, o casamento.

O sentimento de posse desenvolvido em Bentinho, 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, senhor, 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). O capítulo intitula-se “Embargos de terceiro” e, nele, o leitor é solicitado a indagar-lhe sobre o assunto.

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

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 que acrescentemos 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: Escobar e Sancha, os outros olhos que complementam 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)¹⁰ 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 pelo 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 a mais importante figura geométrica, seu equilíbrio pode vir a ser ameaçado por outra figura geometrizada. As “distrações culpadas”, que são monopólio de todos, podem vir a nos pregar peças. E os quatro vértices do quadrado, com a perfeição dos seus noventa graus, transformam-se — menos pela lei que rege a geometria e mais pela lei da vontade subjetivada — em um triângulo que desequilibra a perfeição desejada.

Para entender a passagem do equilíbrio ao desequilíbrio é de grande importância dois capítulos que são os recortes essenciais desta interpretação: “A mão de Sancha” e o seu contíguo. “Não faça isso, querida!”. O primeiro tem um início deveras instigante, pois nenhum acontecimento de relevo o prenuncia. Começa por um aforismo muito significativo: “Tudo acaba leitor; é um velho truísmo e que se pode acrescentar que nem tudo o que dura dura muito tempo. Resumindo a redundância do truísmo proposto pelo narrador, este 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 que 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 coisa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando o mar, pensativo. 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 a dona da casa. A mão dela apertou a minha, e demorou-se mais do que de costume". (DC. pp. 923/924 — 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 *realista*, no sentido em que o termo qualifica uma presença mais distanciada de um narrador, que se restringe (um pouco mais ou 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 umos (os *muthos*)¹sr 1 que, aparentemente desligados, mas na verdade em íntima conexão, determinam o embricamento da intriga e do enredo.

Este capítulo é, pois, 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 se 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: Bentinha e Sancha. Vozes e sentimentos advêm do olhar. Mas atenção: é novamente o olhar do narrador que *vicia* os acontecimentos ("Sancha não tirava os olhos de nós durante

a conversa...”) Se Bentinho, na recordação de Dom Casmurro, percebe esse olhar, podemos então ler esse enunciado pelo seu contrário: *Eu não tirava os olhos dela*.

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 amorosa, 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 *unas* duas pessoas que obstaculam o desejo sugerido pelo protagonista. Está formado, então o triângulo em cujos vértices se situam, na sequência, Bentinho, Sancha e Capitu/Escobar.

No entanto, a situação triangular “incomoda” a ética de Bentinho. Uma ética muito especial, na medida em que sua imagem especialíssima de burguês virtuoso necessita ser preservada.

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 Bentinho, 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 que irá andar na manhã seguinte: “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso reprimi-la; era jarretear a verdade. Nem só os apalpei com essa idéia, *mas ainda senti outra coisa*; achei-os mais grossas 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 e Bentinho é *virtuoso e bem intencionado*. O tempo que transcorre entre o último aperto de mão de Sancha e a volta à sua casa vai-se construindo pelo sentimento de culpa do protagonista, colocado entre a 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-lhe isto, agora achava-lhes aquilo. Os instantes do diabo intercalavam-se nos minutos de Deus, e o relógio foi assim marcando alternativamente a minha perdição e a minha salvação”. (DC. p. 924) O retrato de Escobar que ele se detém a olhar no seu gabinete de trabalho (o mesmo retrato que mais tarde determine a “culpabilidade” de Capitu por uma atribuição de semelhança com seu filho Ezequiel, funciona como elemento de freio e recalque para a tentação: “Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo e chamei-me desleal”. (DC. pp. 924/5).

A genialidade de Machado de Assis, sua grande intervenção moderna como romancista manifesta-se logo a seguir 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)

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 permeia 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)¹² 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 nos elegantes salões da sociedade fluminense da época* — que beira o abismo. Ousando-se mais podemos acrescentar que Machado de Assis retifica propositalmente 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 perfídia de JBentinho. Lança mão de Homero para dizer analogicamente “(...) tudo se passa como se Aquiles não matasse Heitor”. (DC. p. 928)

Certamente, o rumo agora é outro. A troca equívoca de olhares entre ele e Sancha morre, metaforicamente, neste capítulo. Em seu lugar ressurgem outra linguagem visual (um novo *muthos*) que ele causa a produzir. Agora é Capitu — olhos de ressaca — que se “traí” com 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 e 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 Escobar; e Capitu, daqui por diante, vai paulatinamente sendo transformado em vilã-adúltera, por um jogo de semelhanças e coincidências que preenchem e satisfazem o imaginário perverso do personagem narrador.

A ideologia do adultério de Capitu (ideologia aqui tomada em seu sentido de falsa aparência) permite agora que Dom Casmurro, após ter construído e desfeito o quadrado¹³, e após ter reconstruído e desfeito um triângulo¹⁴, liquidado as duas figuras laboriosamente imaginadas. Restar-lhe-ia então voltar ao início de sua adolescência e restabelecer a linha entre os dois pontos equidistantes que unia seu olhar ao de Capitu. Mas Bentinho não se deu por satisfeito, não era esse o seu intuito. Desfaz a linha com a separação da mulher, exilada até a morte na Europa. Resta-lhe apenas o pontilhado de uma existência nula e farsesca, início e fim da obra.

Farsa de seu amor adolescente; farsa de um casamento tão bem urdido e feliz; farsa do amigo inseparável, farsa de casamentos que se tornam extensões familiares; farsa da citação bíblica do final: “Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia como no cap. IX, vers. 1. “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprendeu de ti!”¹⁵

E, por último, a farsa irônica da narrativa que une as duas pontas de seu narrador através de um *calembour*: DOM CASMURRO.

NOTAS

- * Este trabalho pretende integrar os subsídios adquiridos durante o curso do Profº Walter Moser, sobre Hermenêutica, a uma prática de análise interpretativa que habitualmente produzo. Agradeço-lhe a oportunidade feliz do amplo conhecimento hermenêutico que o nível de seu curso proporcionou aos que dele participaram.

Não posso deixar de reconhecer, também, o meu débito às inúmeras observações colhidas do Profº 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 de instrumento analítico.

1. GADANER, Hans-Georg. "La compréhension daos les sciences humaines". In: *Verité et méthode; les grandes lignes d'une hermétique philosophiquo*. Paris, Seuil, 1976 (traduction partielle de *Wahrheit und Hethode*), p. 135/136.
2. ASSIS, Machado. *Dom Casmurro. Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aquilar, 6 ed., 1986, p. 810 (vol. 1). Daqui por diante, as citações do romance constantes no trabalho serão retiradas desta edição.
3. 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 *Assommoir*". E o realismo é "a nova poética" que "só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha". *Oc. cit.*, v. 3, pp. 903/904.
4. O *calembour* 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 e licenciado Luís Cubas. Nestecapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós — dos avós que a minha família sempre 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 mau 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 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". *Op. Cit.* p. 515.
5. Agradeço a observação da leitura "anti-hermenêutica" dessa citação ao Profº Walter Moser. Não deixa também de se mostrar interessante, na mesma linha de conjecturas, a provação endereçada ao leitor da dedicatória que vem logo após ao título de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aliás já bastante comentada: "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu

cadáver, dedico como saudosa lembrança estas *Memórias póstumas*".

6. STAROBINSKI, Jean. "Le dîner de Turim". In: *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 98/99.
7. "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. 806.
8. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 639. Sobre a situação financeira do herdeiro Bentinho, veja-se como se 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 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 análises, e deixou-se estar na casa de Mata-cavalos...". Op. Cit. p. 816.
9. Cf. SCHWARZ, Roberto. "as idéias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
10. Cf. capítulo "Amigos próximos". Op. cit. pp. 922/923.
11. 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 nour dési ner la sorte de *composition verbale* que constitue un texte errécit. Aristote désigne cette composition verbale du terme de *muthos*, terme qu'on a traduit par 'fable' ou par 'intrigue': 'j'appelle ici *muthos* l'assemblage (*sunthésis*, ou dans U'autret entend plus que une structure, au sens statique du mot: une opération (comme l'indique la terminaison — *sis* de *poiésis*, *surthésis* e *sustasis*), à savoir la structuration qui exige que l'on parle de *mise-en-intrigue* plutôt que d'intrigue. La miseren-intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui for de la fable une histoire 'complète e entière". RICOUER, Paul. "De l'interprétations". In. *Du texte a l'action*. Paris, Seuil, 1986, p. 13.
12. Este último item é observado por Roberto Schwarz como sendo dois recursos retóricos, entre outros, de que se vale Machado de Assis para compor o movimento geral e seus romances mais maduros, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Neste sentido, as tragédias banalizadas volem-se em farsa e riso.

13. A imagem do quadrado e do triângulo não é gratuito. O próprio texto nos inclina para ela, quando Bentinho às voltas com suas tiradas analógicas e seus filósofos às avessas, aceita a filosofia 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*...”. (DC. p. 819) É bem verdade que ele se refere ao canto do *trio* como sendo a expressão de sua ventura de marido e pai (pelo menos é essa a intenção patente). No entanto, as pequenas perfídias que ele vai armando na trama textual permite que o interpretemos de outra maneira valendo-nos do *duo*, do *trio* e do *quatuor*.
14. A leitura com que o narrador liquida com a personagem Sancha seria incongruente com a verossimilhança das relações afetivas entre os dois casais se não lhe reconheçêssemos as artimanhas do seu imaginário. Morto Escobar, Sancha é página variada do enredo. Com a mesma volubilidade com que é posta em Cena, ela também é retirada. Bentinho precisa voltar ao *duo* com Capitu. A última perfídia do narrador em relação à mulher de Escobar termina no capítulo “A D. Sancha”; aliás uma admirável perfídia, mas que a economia deste trabalho não permite interpretá-la agora.
15. Dom Casmurro interpreta a citação bíblica de acordo com seus propósitos de exegeta, com um dogma muito particular de sua ética religiosa e moral. Assim, a transcrição *traduzida* por ele é intencionalmente equívoca, além de incompleta. As últimas linhas do versículo, que foram suprimidas, aplicam-se ao seu capítulo com Sancha. Vale transcrevê-lo na íntegra, conforme uma tradução brasileira: “Não sejas cioso de tua esposa para que não empregue contra ti a malícia que lhe ensinaram. Não olhes para a mulher volúvel para que não sucedas caíres nos seus braços”.