

USA vida e a morte
O que é a vida e a morte
A vida infernal emouca
A vida é a dorrida
E a morte da vida e a vida

A morte tem os despois
A vida tem os felizes
A vida tem os tristes
E a vida tem a vida

A vida e a morte são
O dorrido lisonjeiro
E a morte tem o marie
E a morte e a vida

A vida e a morte são
O dorrido lisonjeiro
E a morte tem o marie
E a morte e a vida

PARTE 5
VARIA

Página anterior poesia manuscrita de Florbella Espanca

A vida e a morte

O que é a vida e a morte
Aquella infernal inimiga
A vida é o sorriso
E a morte da vida a guarida

A morte tem os desgostos
A vida tem os felises
A cova tem a tristeza
I a vida tem as raizes

A vida e a morte são
O sorriso lisongeiro
E o amor tem o navio
E o navio tem o marinheiro

Autora Florbella Espanca
Em 11-11-903
com 8 anos de d'Idade

DOM CASMURRO – ROMANCE TRÁGICO, ROMÂNTICO OU REALISTA?

*Kathrin H. Rosenfield**

RESUMO

Dom Casmurro é freqüentemente apresentado como um romance que desenvolve a temática da infidelidade. Outras abordagens o tratam como um romance “trágico”, comparável a *Em busca do tempo perdido*, porém demunido do consolo metafísico que fornece a obra de Proust. Propomos aqui uma leitura que mostra como Machado se inscreve na dissolução das estruturas trágicas, segundo a tradição narrativa de Flaubert e de Maupassant. Em vez de focalizar um “antes” idílico, idade de ouro perdida “depois” da descoberta da suposta infidelidade, procuramos mostrar que o “Mal” machadiano se prepara nas constelações da timidez, da moleza dos sentidos e do espírito. Nessa perspectiva, *Dom Casmurro* é uma versão moderna da temida *acedia* melancólica e Machado desenha, com um misto de ironia e de ternura, a fisionomia moderna do vício que Dürer fixou na sua famosa litografia “A Melancolia”. No acanhamento tímido desaparece a transgressão positiva ou passional, e no lugar de uma ação fatal surge a entrega passiva ao que é dado – o gosto indulgente da repetição e o ressentimento.

A INFIDELIDADE E A POLARIZAÇÃO DA LEITURA SOBRE UM TEMA MORAL

Num capítulo do livro recente *Machado de Assis; uma revisão*, Antonio Carlos Secchin apresenta uma revisão crítica – e espirituosamente irônica, bem no estilo machadiano – da fortuna crítica de *Dom Casmurro*. “Em torno da traição” é um ensaio que projeta uma luz verdadeiramente esclarecedora

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

sobre os determinismos da interpretação. De 1900 a 1960 predomina exclusivamente a certeza da traição pela ardilosa Capitu. Somente sessenta anos após a primeira publicação, uma crítica americana, Helen Caldwell, escreveu um ensaio mostrando que o suposto ardid do personagem Capitu apóia-se num ardid *textual*, ardid da composição literária do autor. Este inscreve no nome de Bentinho (santo diminuto), *Santiago*, o eco do Iago shakespeariano, daquele que *atiça injustos ciúmes* e provoca assim o desencadeamento de sentimentos incontroláveis do amante-marido. **Dom Casmurro** torna-se assim um personagem no qual se comprimem *dois personagens* antagônicos e hostis – um sincero e apaixonado, o outro passivo e negativo. Deste modo, Helen Caldwell sugere que haveria duas almas morando no peito de Bentinho – duplicidade esta que permite ao leitor ver a suposta traição e a rejeição de Capitu em dois registros opostos: ou como um conflito que se passa (porém não necessariamente) na realidade objetiva, ou como um simulacro que se passa na alma de um personagem passivo que costuma ceder às suas próprias fraquezas, encobrindo-as com fantasmas incongruentes.

Entretanto, os leitores brasileiros mostraram-se pouco dispostos a assumir a liberdade de leitura que a ambigüidade e a ironia – isto é, a *arte machadiana* – concedem. Secchin historia os conceitos e preconceitos que fixaram, ao longo do último século, o olhar exegetico. Sempre de novo “prova-se” o “ardil” e a “perfidia”, a “hipocrisia”, a “infidelidade” e a “culpa” de Capitu. Com pouquíssimas exceções, mantém-se, até depois da análise dos ardis artísticos machadianos por Helen Caldwell, a lógica da probabilidade rasteira que se compraz na constatação desabusada da traição. Ela é o avesso da não menos freqüente respeitabilidade burguesa, a qual, embora muitas vezes se confunda com pura hipocrisia, não tolera uma sombra de suspeita a macular a honra patriarcal – e, por isso mesmo, produz suspeitas em todo e qualquer lugar. De José Veríssimo (1900) a Dalton Trevisan (1994!), qualquer argumento é bom para provar a culpa de Capitu – até mesmo o silêncio do autor que se absteve, na sua sabedoria irônica, de comentar as opiniões dos críticos de seu romance. Não há muito a opor a esta moral sólida que parece saber, de antemão, como as coisas são e devem ser e que, firmes nas suas certezas, sente-se capacitada a emitir juízos unívocos que não permitem mais dúvida ... anulando, ao mesmo tempo qualquer *prazer do texto*, isto é, o pacto artístico propriamente dito.

Pois sabemos, desde as ardilosas tramas das tragédias gregas (e, desde Kant, dispomos de uma prova teórica desta sabedoria poética), que a verdade estética não se confunde com o conceito do conhecimento, nem com o juízo moral, ainda que conhecimento e juízo moral – assim como alegorias conceptualizantes – possam aparecer como copartícipes de uma trama cujo fim não deve ser nem simplesmente cognitivo ou moral. As coisas “belas” ou “estéticas”, diz Kant, “dão muito a pensar” – muito mais do que um ou vários conceitos ou juízos poderiam captar e “ela pensa

o inexprimível junto com o conceito”.¹ Suponhamos, portanto, que, também no Brasil (apesar das aparências de moralidade rigorista e austera da crítica machadiana) existam aqueles leitores que amam a literatura por esta sua sutileza estética e apreciam os deslizamentos de inúmeros pontos de vista,² o manejo da instância narrativa que viabiliza o surgimento da “idéia estética” que une o pensamento ao impensável e ao inexprimível. Na arte de Machado, a sutil diversificação das perspectivas produz a “moral em estado gazoso” – isto é, a arte dos contos de Flaubert, de Musil ou de G. Rosa, que “decolam” de conteúdos e pensamentos positivos. Para esse tipo de leitor, o pessimismo da pessoa Machado de Assis, sua visão desabusada do Brasil em que viveu e sua ligeira misoginia não impedem ao *autor* Machado desempenhar sua riqueza de imaginação, desdobrando as idéias e complicando as convicções cotidianas, até o leitor ingênuo se enredar, com seus supostos juízos certos, na armadilha poética que desvenda nada além dos pontos de vista e dos (pré)conceitos do próprio leitor. Não se tem notícias de que Machado tenha sido um assíduo leitor de Kant (embora a leitura desse filósofo fosse regra no final do século XIX), mas é possível mostrar, na construção do romance **Dom Casmurro**, que o romancista dominou à maravilha os ardis dos grandes poetas (trágicos e romanescos) – dos gregos a Shakespeare e a Flaubert – cujas tramas densas captam o que há além da lei e dos juízos positivos: os paradoxos de situações singulares que nos colocam face à ... limitação do juízo e a finitude do entendimento humanos.

MACHADO, ENTRE O PESSIMISMO E A IDEALIZAÇÃO ROMÂNTICA

Machado de Assis é um pessimista – eis uma das opiniões mais compartilhadas pela crítica, embora saibamos que o autor registrava com certa suscetibilidade o fato de ser assim considerado (carta a J. Nabuco, 29/8/1903). Esta objeção deve-se à diferença entre o pessimismo vulgar e um certo espírito negativo que recebe nas personagens bíblicas, em Jó e em Cohelet, sua mais digna expressão. Esses textos fornecem o modelo de um ideal, o da aceitação sóbria e desiludida dos males do mundo. O que está em jogo é a resignação sem ressentimento, que não nega as belezas raras e poucas deste mundo. Ora, é bem verdade que muitos personagens machadianos

¹ “A idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, à qual se liga uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, o qual permite pensar de (junto com) um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito”. (Kant, 1993, p. 162)

² Ronalds de Melo e Souza, MR, 77-8, fala do multiperspectivismo e demonstra a estratégia deliberada de Machado em privilegiar a “habilidade protiforme que faz [o ator e o autor] diferir indefinidamente de si mesmo a fim de vivenciar e representar os mais diversos caracteres”.

nos não seguem esse modelo bíblico. Ao contrário, há na obra machadiana uma nítida nota de ressentimento, que recebe em **Dom Casmurro** seu nome e sua incarnação. Entretanto, ao mesmo tempo, esta obra é também uma luta contra os sentimentos reativos, contra o ácido da prosa, contra o niilismo que corrói tudo que é nobre, grande, puro. O protesto do autor contra o rótulo “pessimista” tem sua base em estratégias sutis, na riqueza das nuances nas quais se desenha o esforço de não deixar o tom niilista invadir – e estragar – o equilíbrio narrativo.

Quanto mais levamos em consideração a apurada técnica narrativa – técnica que resulta de uma intensa reflexão sobre os ideais românticos e os então novos parâmetros da fidelidade realista –, mais compreendemos a suscetibilidade de Machado. Com efeito, a técnica machadiana trabalha o romantismo de sua obra inicial, confronta os temas românticos com o realismo, atenua o pendor pessimista e cínico tanto pelo humor, como pelos traços discretos do ideal romântico, do qual o autor nunca abriu mão.³ Ele está além do romantismo “estafado” que exagera o contraste entre o bem e o mal e além também da desilusão realista, mantendo a tensão entre a tristeza reativa, que registra os males do tempo, e um luto positivo que conserva viva a chama da paixão pelos valores rarefeitos, perdidos e desperdiçados. Machado não fustiga como um moralista qualquer a timidez e a audácia, a dissimulação e a desconfiança, o acanhamento passivo e o artil calculista dos seus personagens. Desde o primeiro romance, seu alvo é o de

pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare: *Nossas dúvidas são traidores/ Fazem-nos perder o bem que poderíamos ganhar/ Por medo de ousar.*⁴

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres. (Advertência da primeira edição de **Ressurreição**)

Em **Dom Casmurro**, essa encenação do pensamento de Shakespeare – que não julga, mas apenas mostra a ação – chega à sua mais perfeita elaboração. Bentinho não é traído nem pela esposa, nem pelas calúnias ou insinuações de falsos amigos, mas pelas dúvidas que ele mesmo fabrica, entregando-se ao “medo de ousar”. E esse “medo de ousar”, não ocorre por alguma causa exterior. É Bentinho que parece ser ou incarnar esse medo, é ele a figura paradigmática das ações determinadas por esse medo. O romance nada tem a ver com traições reais que podem – ou não – ter ocorrido, mas que a arte não pretende julgar nem representar.

É claro, portanto, que Machado tomou todo o cuidado de não se pronunciar a respeito das causas efetivas que desencadearam o ciúme o medo e o desfecho da

³ Cf. o ensaio sobre o realismo naturalista de 1878 e a Crônica do 25/12/1892; cf. também o “Estudo crítico” de Afrânio Coutinho em Assis, **Obra completa**, v. 1, p. 29 ss. Nossas citações com a sigla OC remetem a esta edição.

⁴ Our doubts are traitors/And make us lose the good we oft might win,/By fearing to attempt.

história. O que ele põe em ação é a estrutura viva, o modo de ser desse medo – para além de fatores encadeadores ocasionais. Seria, portanto, um engano procurar a culpa de Capitu, confundir sua curiosidade vivaz com a convivência interesseira dos pais subalternos que depositaram na filha as suas esperanças de ascensão social. Machado não escreveu um romance de costumes denunciando a corrupção das virtudes humanas, não quis ilustrar a traição que anula o precioso amor juvenil, mas fez aparecer constelações vivas nas quais evoluem dois personagens antagônicos. Na mistura de escárnio e de carinho, o narrador estabelece uma relação complexa com seus personagens: ora se aproxima, ora se afasta de ambos. Ironiza, com ternura, a tímida frouxidão de Bentinho, simplesmente pelo contraste com a firmeza de Capitu: *caput* – “femme de tête” – é o desafio que representa para os tímidos o desejo espontâneo e firme. É inigualável como o artista escolhe os olhos e a boca de Bentinho para descrever a amada, de forma que esta aparece ao leitor como o próprio enigma da vida. Ela é a mobilidade, elástica e palpitante, que desejam e temem os seres carentes de vontade ardente, cujo amor não resiste às contingências do tempo e cuja confiança “extingue-se como lâmpada a que faltou óleo” (fim de **Ressurreição**, p. 195). A lâmpada a que faltou óleo é a metáfora que designa tanto o mundano volúvel como a outra face deste, o tímido casmurro.

Nas reminiscências do velho **Dom Casmurro** aparece claramente o medo camuflado na distração e na dúvida, aquele pendor passivo do Bentinho tímido, que é totalmente contrário à curiosidade vivaz, aos olhos de ressaca, sem medo nem dúvida de Capitu. O “contraste de dois caracteres” não leva a um desencontro direto entre vilão e anjo. Esta era a temática romântica que ainda representava o romance **Ressurreição**. **Dom Casmurro** desenvolve um desencontro mais sutil, adiado, ao longo do qual Machado põe em cena todas as nuances de uma ação minada pelo medo e pela omissão, pela dúvida e pela timidez camufladas em confusas sentenças.

A paradoxal associação de romantismo e realismo, de elevação trágica e de abatimento prosaico cria uma curiosa – embora aparente – contradição na obra de Machado. De um lado, há em toda parte a ânsia de ações magnânimas e grandiosas; do outro, essa ânsia não passa da retórica que mal esconde um aplacamento aterrador, bem à moda de Maupassant e de Flaubert. Como podemos compreender poeticamente essa tensão, isto é, sem reduzi-la a um reflexo da situação socioeconômica? De que maneira o problema da forma artística sobredetermina e dá sentido à anedota do romance **Dom Casmurro**? São estas as perguntas que eu me coloco, assumindo um ponto de vista estético, isto é, uma atitude que se preocupa em ouvir e ver o cromatismo que produzem os elementos e temas que Machado combina e entrelaça à sua maneira.

Machado não cria uma tragédia romanesca, mas seu romance é um simulacro trágico. É claro que a trama de **Dom Casmurro** parece confirmar – no entendi-

mento do personagem – a teoria do trágico de Schopenhauer, mas, seja dito de antemão, essa teoria só vale para a suspeita opinião do único Bentinho. A definição schopenhaueriana do trágico da qual parte Machado é a seguinte:

O que dá ao trágico seu elã particular, que nos provoca a elevação, é o alvorecer do reconhecimento de que o mundo e a vida não podem nos fornecer uma verdadeira satisfação e que eles, portanto, não são dignos de nosso apreço; e nisso consiste o espírito trágico: ele nos conduz conseqüentemente à resignação. (Schopenhauer, 1938, p. 298)

Esta formulação de Schopenhauer é, sem dúvida, um dos pontos de referência para a obra de Machado de Assis. Contudo, é uma referência que funciona como um engodo, pois ela corresponde, no máximo, às convicções algo imprecisas do personagem, das quais o narrador (isto é, o ponto de vista) se distancia, ironizando-as. Entre a prosa cínica e o entusiasmo da consciência trágica estabelece-se um diálogo que registra o quanto as estruturas da ação trágica se esvaziaram. E onde não há grandes ações, aspirações da vontade, não pode tampouco haver uma verdadeira resignação – sobra, então, apenas a casmurrice.

A definição do trágico nos moldes do estoicismo e da resignação tem, aliás, um campo de aplicação muito restrito. Ela é adequada *strictu sensu* somente para o drama de Corneille, onde circunstâncias objetivas impedem o sujeito de realizar suas inclinações conflitantes – por exemplo, a guerra e o amor (o guerreiro, que almeja realizar-se como homem de ação, é obrigado a renunciar a ser amante). No entanto, este esquema não se aplica nem à tragédia shakespeareana, nem à raciniana, quanto menos à tragédia dos antigos. Embora não tenha aqui o espaço para uma exposição desses problemas formais – que são importantes para a avaliação da ironia machadiana – mostrarei algumas das estratégias com as quais ele “espreme” e ridiculariza as falhas do seu herói, cujo universo só pode ser o universo prosaico do romance e a prosa do mundo da sociedade civil-burguesa.

Com efeito, lendo entre as linhas da trama, da anedota, **Dom Casmurro** analisa em todos os detalhes as condições que impedem que a matéria do relato – as histórias de Bentinho e de Capitu – alcance qualquer estatuto dramático ou heróico. A dilatação do tempo nos capítulos hipersegmentados e numerosos acentua a essência do romance, que se tornou pequena história, *fait divers*, onde as contingências se atropelam, ora favorecendo, ora impedindo a “ação”. “Ação” com aspas, porque o namoro entre Bentinho e Capitu é, em si mesmo, mais uma contingência do que um engajamento passional do qual se originariam verdadeiras afirmações da vontade; aquilo que Schopenhauer chama de “vontade” e “representação” mingua e some do universo dos personagens machadianos. A dialética schopenhaueriana do trágico é esvaziada por um namoro *circunstancial*, fruto não da “vontade” ilimitada e das formas da “representação” social, mas da vizinhança contingente, da falta de atividades

viris do menino tímido, favorecido pelos interesses dos pais da menina, interrompido pelos temores maternos, relançado pelos interesses do agregado – enfim, por necessidades alheias aos amantes. Machado arma discretamente, porém com muita precisão, os pequenos detalhes que denunciam esta ausência da vontade no sentido schopenhaueriano, a debilidade de um querer propriamente trágico que jorra livre do fundo do ser, produzindo as ações que ultrapassam as necessidades cotidianas e os limites da reflexão (cf. a cena do cavalo que Bentinho não quer montar, sendo assistido e apoiado nessa timidez pela mãe medrosa – é uma pequena pincelada, mas ela é como um corte nítido e definitivo que separa Bentinho do universo da ação). Assim, o menino entrega-se, na sua timidez, aos projetos miúdos, às meticulosas previsões maternas, aos mesquinhos “lances” de agregados e vizinhos e à firme teimosia de sua jovem amiga. Quando seus difusos afetos e pendores são atropelados pela garra de Capitu, o resultado é regularmente um recuo para a inação. Há algo larvar nesta passividade que contrasta com a palpitante expansão da amada. É Capitu que se revolta de modo viril e enérgico contra os excessos maternos, explodindo em xingamentos – “beata, carola, papa-missas” (cap. 18) –, reação que era esperada por parte do filho. É ela só que reage, se revolta e trama para salvar o namoro ameaçado. É Capitu que pensa e age: cap. 18: “Capitu refletia ... a tenção de Capitu estava agora particularmente nas lágrimas de minha mãe. Não acabava de entendê-las”. Bentinho, ao contrário, entrega-se ao estado larvar, refugia-se em gestos regressivos: afoga as mágoas em doces cocadas e enreda-se em ponderações morais, sentenças e categorias totalmente inadequadas para a situação: na pergunta da teologia bacharellesca da “perfeição ou da imperfeição” – pergunta prematuramente inoculada na mente juvenil pelas freqüentações eclesiásticas da casa e pelas repetições do seu “douto” tutor José Dias. Bentinho se parece com uma larva de borboleta, o estômago e o cérebro embrulhado em difusos sentimentos e ponderações que lhe amortecem o choque com a realidade.

Encaixado desde o nascimento na teia dos mimos e dos medos maternos e acostumado a eles ao ponto de perder todo ímpeto que poderia gerar atritos, Bentinho não consegue se representar nem sequer o sentido da pergunta de sua amada: “Você tem medo?” (cap. 43). As constelações das contingências diluem seus sentimentos espontâneos, ao ponto de ele não perceber os limites estreitos que sua passividade impõe à imaginação. Assim seca a fantasia – alma dos grandes desafios, das aspirações e das ações desmedidas que estão na origem da tragédia. Os personagens roídos pelos ciúmes na obra de Machado – de Félix a Bentinho – não são Otelos que destroem o bem pelo excesso de paixão, mas homens com uma alma e uma paixão pobres, cujo amor “extinguiu-se como lâmpada a que faltou óleo”.

O romantismo de Machado consiste em jamais esquecer o despojamento lastimável dos conflitos que conferem ao herói sua grandeza trágica. Lembremos

rapidamente as duas grandes etapas da transformação do trágico: na tragédia antiga, a ação do herói se choca contra as potências cósmicas, a vontade e a vida do herói sucumbem à incomensurabilidade dessas potências em relação às suas forças finitas. Mas no *modo* de opôr-se, enfrentando o perigo absoluto, a morte, ele ultrapassa essa sua finitude, tornando-se imortal.

O verso de Bentinho “Perde-se a vida, ganha-se a batalha” repete ou plagia esse núcleo do trágico, mas ele o faz no registro da retórica vazia, rompanete de seminarista deitado na sua cama e entregue a tímidos esforços poéticos. Pura sentença, o verso não corresponde a qualquer saber ou experiência autênticos. Não há forças cósmicas a serem enfrentadas nas histórias de Machado. E não há tampouco o que caracteriza a tragédia moderna: aquelas forças mais sutis das necessidades históricas e sociais, morais e psicológicas que são os temas de Racine e Shakespeare. É sobre essa perda (presente em ausência) que repousa a ironia machadiana, tendo em vista que a tragédia shakespeariana é um ponto de referência, tanto para o personagem Bentinho como para o narrador. Para essas duas instâncias, o modelo de *Otelo* significa, evidentemente, duas coisas bem diversas. Apenas Bentinho acredita estar envolvido em uma trama trágica, enquanto o narrador sabe, e assinala para o leitor, que esse engano não passa de uma indulgente hipocrisia com a qual o frouxo personagem procura dar certo lustro à sua triste inépcia prosaica. Pois os ciúmes e as desconfianças de Bentinho repousam sobre uma estrutura totalmente diversa da de *Otelo* – sobre uma estrutura anti-trágica que o hábil narrador obtém invertendo a estrutura da tragédia de Shakespeare.

Vejamos rapidamente a verdadeira estrutura trágica de Shakespeare que interioriza um conflito real. *Otelo* é mouro, portanto excluído da cidadania e do direito de amar uma veneziana, mas ele é veneziano enquanto chefe vitorioso que salva Veneza. Essa duplicidade, ele a supera na vida real, mas ela lhe é inoculada na alma pela incredulidade do pai de Desdêmona – firmemente convencido de que sua filha não pode amar um mouro, mas que esse amor só pode ser um capricho perverso que, mais cedo ou mais tarde, irá vitimar o próprio amante. O conflito real, Shakespeare o faz retornar na consciência sorrateira dos seus personagens, de forma que uma palavra fortuita ou idéia objetiva irrompem, tardiamente, como suspeita, medo e terror subjetivos e, enquanto tais, insuperáveis, do sujeito.

Machado é bastante explícito quanto a esse intertexto trágico do seu romance. Ele deixa Bentinho assistir ao *Otelo* de Shakespeare – tragédia na qual o *personagem* Bentinho acredita reconhecer seu próprio destino, ao passo que a ironia do *narrador* nega-lhe o benefício desta grandeza, mostrando o abismo que separa a estrutura do drama trágico de *Otelo* do seu dramalhão. O conflito que impede temporariamente o casamento com Capitu inverte os papéis, excluindo a amada (não o amante) da dignidade de ser desposada. Ele não é superado pela *ação energética* e o

mérito do personagem, mas desaparece por si só; após longos anos de *dócil espera*, Bentinho fica à mercê dos interesses mutáveis e de inúmeras intrigas miúdas dos familiares e dos seus agregados. Destaca-se, nesse jogo de interesses medíocres, a razão principal que mudou a opinião do agregado José Dias: este admira a futura noiva no registro mais prosaico, pelas suas virtudes econômicas, pelos seus reflexos de poupar. O tema será desenvolvido novamente, e com ironia feroz, na cena em que Bentinho tenta fazer sonhar sua esposa com as estrelas, enquanto ela sonha com ... dez libras esterlinas.

São infinitas circunstâncias minúsculas que se tornam os motores ínfimos dessa história sem tensão dramática, que a arte de Machado apresenta através da lente prosaica de Baudelaire, atçando – como o fará mais tarde T. S. Eliot – as veleidades medianas para além do interesse estético, o “voyeurismo” do seu leitor, companheiro do triste universo prosaico. A esse leitor Machado se dirige, seguindo Baudelaire, como a um “irmão” e a um cúmplice. No mar de “ponderações infinitas”, não há mais espaço nenhum para a *ação* e a *paixão* – tudo torna-se *re-ação* e *ressentimento*. Mostra-o, com malícia e sarcasmo, a cena da descoberta do amor, que se revela a Bentinho não na própria cena do beijo e da graciosa entrega de Capitu, mas nas sentenças de José Dias. Por mais que possamos ser inclinados a achar “tocante” o amor de Bentinho, por mais que o leitor letrado e culto possa se lembrar de Dafne e Cloé, Machado é implacável e mostra que a aura da ingenuidade romântica não passa de saudosa ilusão: não há nada de belo, espontâneo, impulsivo no amor de Bentinho. Este é e permanece uma veleidade frágil, débil querer a mercê das vontades e das opiniões alheias: “Eu amava [...] Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência de si próprio, nunca mais me esqueceu, nem adiei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação”. (XII, 821)

O narrador deixa o personagem falar da “seiva”, isto é, do impulso natural e da criatividade autônoma que se manifesta soberana nas paixões infantis, independentemente da razão e da consciência – negação da “vontade” schopenhaueriana que domina o mundo.⁵ Contudo, o narrador mantém as rédeas e mostra quanta ilusão e quanto pretensão há nessa postiça afirmação passional, pois a “paixão” de Bentinho se escora numa “auto-consciência” passiva, induzida pelas opiniões ocasionais dos outros. Tanto para o reconhecimento do amor, como para a decisão de casar, o herói aguarda, pacientemente, que o agregado fale deles com os lugares comuns da praxe.

⁵ Esta encontra-se, no entanto, na obra de Machado: transformou-se na necessidade anônima da “economia”, da acumulação do dinheiro.

Outro exemplo dessa técnica de esvaziamento das paixões legítimas é o capítulo 135, Otelo, que esboça as grandes linhas da paixão trágica por excelência. Observa-se que esse capítulo sobre o ciúme paradigmático surge apenas no final do romance, sendo precedido e anunciado somente por duas ocorrências inteiramente banais em cenas anteriores, onde o ciúme toma uma forma bastante corriqueira e “pedestre”. A ironia de Machado consiste em deixar seu personagem fabricar seus ciúmes *ex post facto*. Após longos anos de feliz, pacífica e confiante convivência, quando a morte já pôs fim aos agrados – e aos virtuais atritos – com o eficaz Escobar, Bentinho substitui o *luto do amigo* pela *inveja do rival*. (Não vou elaborar aqui as implicações psicanalíticas desta economia psíquica, cujo objeto principal não é tanto Capi-tu, mas o amigo Escobar). Machado não deixa nenhuma dúvida de que estes ciúmes não são espontâneos, mas produtos da inércia que Bentinho só começa a registrar quando lhe vem a faltar o elemento ativo, a eficácia e o motor de Escobar: o óleo da “lâmpada a que faltou”. Com um toque psicológico bem mais sutil do que em *Ressurreição* (onde a ausência física da amada extingue o amor), Machado esboça o complicado labirinto do ressentimento que desvia as paixões ingênuas para alvos secundários e assim as desperdiça. Inação, dúvida, timidez – eis os “traidores” que nos fazem perder “os bens que poderíamos ganhar”, substituindo-lhes os sentimentos reativos, “formações secundárias” segundo Freud, que aqui tomam as formas convencionais do enfado, da misantropia, do pessimismo vulgar. No ciúme deslocado – tanto no tempo como no espaço – canalizam-se múltiplas cobiças e invejas, impulsos e medos, que a timidez impediu de formular.

Não é preciso salientar com que feroz ironia Machado revela os traços psicológicos dessa passividade insuperável, desta preguiça da mente e da alma, que não consegue distinguir quais são as fontes das suas confusas sensações, quais os destinos que a vontade larvar desta mente infantil poderia lhes dar. Exemplo é o capítulo-chave 118, onde da “mão de Sancha” aos braços musculosos do amigo Escobar, os devaneios de Bentinho vão num *crescendo* sem controle, no qual se misturam paixões infantis e adultas, o desejo erótico por Sancha, a amizade tingida de conotações homoeróticas e o sentimento de inferioridade e a inveja em relação ao amigo grande, forte e paterno. Logo depois de intoxicar-se com a ilusão de que Sancha nutriria paixões por ele, Bentinho sucumbe à admiração pelos braços fortes do seu amigo:

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar 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. (p. 924)

Trata-se de uma rivalidade subliminar e subalterna, uma mistura paradoxal de afeto filial e de rechaço quase edípico que agitam Bentinho, até o momento

em que o retrato severo do amigo lhe devolve a docilidade infantil, a calma e o sono. Com malícia, Machado mostra Bentinho mergulhado não num conflito que o coloca entre um amigo e a esposa deste, mas entre um “amigo e a atração”. A fórmula embaralha totalmente a distinção – tão importante nas obras de Pascal e de Montaigne – entre a amizade e o amor, entre amor, cobiça e volúpia, entre o amigo e o amante. Mas além desse palimpsesto dos grandes moralistas que Machado amava, as fórmulas sugerem uma constelação psicológica inusitada para o romance brasileiro da época – a constelação quase proustiana do amor edípico invertido, isto é, do tímido recuo diante do conflito edípico⁶ ao qual se substitui a superfecundação da cumplicidade masculina – a amizade com conotações homossexuais:

Sinceramente, eu achava-me mal entre um amigo e a atração. A timidez pode ser que fosse outra causa daquela crise; não é só o céu que dá as nossas virtudes, a timidez também, não contando o acaso, mas o acaso é um mero acidente; a melhor origem delas é o céu. Entretanto, como a timidez vem do céu, que nos dá a compleição, a virtude, filha dela, é, genealogicamente, o mesmo sangue celestial. Assim refletiria, se pudesse; mas a princípio vaguei à toa. Paixão não era inclinação. Capricho seria o quê? Ao fim de vinte minutos era nada, inteiramente nada. O retrato de Escobar pareceu falar-me; vi-lhe a atitude franca e simples, sacudi a cabeça e fui deitar-me. (p. 925)

A timidez – que supostamente “veio do céu” – impediu, quem sabe, que Bentinho reconhecesse na sua amizade por Escobar um certo excesso comprometedor que só começa a se manifestar quando o amigo está fisicamente ausente, sendo a confusão dos sentimentos o corolário de uma aterradora imprecisão afetiva e intelectual, ironizada pelo subjuntivo “Assim refletiria”. Machado é rico em fórmulas que expressam, sem qualquer moralismo, bem na tradição fria e quase cínica de Maupassant e de Flaubert, esta espécie de implosão da inteligência e da imaginação que os medievais costumavam chamar de *acedia*, e que os grandes mestres da ética moderna, Santo Agostinho, Pascal e Montaigne, temiam mais do que o vício: a inércia da alma e do espírito, cuja irmã é a melancolia. O narrador assume o eu do personagem e fala do seu alter ego no condicional: “assim eu refletiria, se pudesse”.

O que Machado nos mostra aqui? Uma falha afetiva, um defeito da inteligência ou uma falha moral? Impossível de separar estas três facetas da alma – a representação estética mostra como elas são interconectadas, como elas se determinam mutuamente. O romanesco adquire feições analíticas e reflexivas.

Afetos larvares, não reconhecidos, não assumidos, movem a alma para não se sabe onde, tanto o personagem concorda em abandonar toda a sua história às

⁶ Freud prevê, como se sabe, uma dupla relação edípica – a “normal” e a “invertida”. De um lado, a relação de rivalidade com a figura paterna ligada ao amor pela mãe, resulta no Édipo normal; do outro, o amor do pai pode provocar uma sujeição amorosa a este, o Édipo invertido. Outras vicissitudes ocorrem quando a rivalidade não é bem resolvida, o amor recebe conotações secundárias; ele pode tornar-se ou frágil e ambivalente (amor-ódio) ou excessivamente acrescido pelo sentimento de culpa/compensação ou erotizado, etc. (Cf. Freud, 1972)

mãos das figuras paternas, acomodando-se nas suas sentenças, conselhos, decisões. Delegadas no início a José Dias, mais tarde, a Escobar, as intuições norteadores do nosso herói começam a faltar quando o amigo morre, provocando o progressivo desmoronamento de sentimentos, reflexões e atos. É a falta do amigo que destrói a organização de sua alma e abandona sua inteligência à deriva total – os ciúmes aparecem assim como mera “formação secundária”.⁷

Machado constrói todo o romance sobre a dúvida vista como espontaneidade negativa, timidez reativa. Ao longo da ação, Bentinho tem diversas oportunidades que lhe permitiriam constatar o quanto são equívocos olhares, impressões e sentimentos subjetivos. Acometido por repentinos elãs adúlteros, ele ora acredita ter percebido olhares insinuantes da amiga Sancha, ora vê esta convicção se desfazer em sombras ilusórias. A paixão *invencível* que ele se inventa na cena noturna, não passa, a partir do dia seguinte, da amizade mais convencional. Ora, a lição que lhe forneceram os olhares de Sancha e a instabilidade dos próprios sentimentos, não parece valer para os olhares da esposa. O que se revelou cabalmente como uma fonte de ilusões alimentadas pela disposição subjetiva torna-se prova num processo inquisitorial.

Não é trágica, mas hilária, a deliberação com que Bentinho se esforça para juntar os elementos rasos da sua vida num espelho grandioso que reflete – embora de modo torto e contrafeito – os grandes dramas de outrora. Machado, entretanto, rastreia as técnicas da torsão com as quais o personagem consegue esconder a si mesmo as feições legítimas da sua própria história, embaralhando e borrando seus sentimentos e raciocínios numa nebulosa inextricável. A justaposição com a peça de Shakespeare apenas deixa clara a inadequação das suspeitas, sua incongruência com os fatos.

Contudo, Bentinho é aplicado em tramar inferências sem nexos lógicos, passando de um *non sequitur* ao próximo, segundo o lema “como me sucedia nas maté-

⁷ Machado analisa e ironiza as diversas facetas do caráter do seu herói, cujas virtudes “sem intenção” (cap. 91) são sistematicamente “adiadas” (cap. 68): plagiando um Montaigne às avessas e um Pascal invertido, o narrador deixa seu personagem confessar mediócris crimes imaginários. O manejo do duplo ponto de vista (o “eu” do personagem e o “alter ego” do narrador) permite pôr em cena e expôr/criticar as estratégias casuísticas, a covarde apologia do vício através das sentenças decoradas no convívio com padres e agregados. Estas “confissões” – ora do ódio da mãe superprotetora que irrompe na esperança “Mãe defunta, acaba o seminário” (cap. 67), ora do voyeurismo fantasmático desencadeado pela cena das ligas no meio de um reboliço de saias de uma senhora caída (cap. 58, O tratado) – esvaziam a essência da verdadeira confissão, cujo alvo é a ampliação da consciência e da perspicácia ética e psicológica. Parodiando os grandes mestres da consciência e da virtude – Santo Agostinho, Pascal, Montaigne –, Bentinho se arranja com suas inclinações medianas, travestindo a prática do vício sob o manto de uma árdua luta contra este:

Vindo o mal pela manhã adiante, tentei vencê-lo, mas por um modo que o não perdesse de todo. Sábios de Escritura, adivinhei o que podia ser. Foi isto. Não podendo rejeitar de mim aqueles quadros, recorri a um tratado entre a minha consciência e a minha imaginação. As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. Não formulei isto por palavras, nem foi preciso; o contrato fez-se tacitamente, com alguma repugnância, mas fez-se. E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora. (p. 870)

rias que eu não sabia nem bem nem mal” (cap. 117). A aplicação selvagem de provérbios a situações inadequadas, as confusas analogias da experiência vivida com sentenças e constelações totalmente alheias, fornecem os “motivos” para uma retração, que repete, ironia de si mesma, os tímidos – para não dizer nulos – esforços do adolescente à procura do seu próprio rumo.

Depois da morte do amigo, a timidez – cuja função é, desde o início, a do auto-engano – começa a reinar. A dúvida sem fundamento claro legitima a falta de iniciativa, de determinação, de vontade, para fazer face, sem o concurso do amigo, às duas mulheres desta família gêmea, que, anteriormente, vivia tão unida e feliz. Com um surpreendente raciocínio que revela as laboriosas “iniciativas” reativas do personagem, Bentinho assiste ao drama de Otelo, não para constatar o caráter ilusório dos seus ciúmes, mas para ver no destino de Desdêmona a prova da infidelidade de Capitu. É magnífico como Machado mina o discurso direto do próprio Bentinho, injetando, nas suas observações, os comentários sarcásticos do narrador, comentários que revelam o caráter defensivo, deliberadamente confuso e incoerente desses ciúmes, aos quais falta qualquer fundamento legítimo:

Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço – um simples lenço! – e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas à medida que o mouro rolava confuso, e Iago distilava a sua calúnia. (p. 934)

A frouxidão do raciocínio totalmente inepto, seus *non sequitur* sistemáticos, a mistura de elementos sem qualquer pertinência, os contrasensos das deduções, Machado os resume e destaca novamente numa das reflexões do seu personagem durante o intervalo da peça: “Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas [senhoras da platéia] não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça.” Com este procedimento imbecil e absurdo, Bentinho chega afinal à moral da sua história absurda, um lamento sobre a inocência de Desdêmona que lhe oferece paradoxalmente a prova da culpa de Capitu: “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela de veras fosse culpada, tão culpada como Capitu?”.

Se o leitor se der ao trabalho de traduzir a pergunta do personagem na linguagem do narrador, a questão se colocaria nos seguintes termos: “O que faria o público do romance realista e naturalista, o público prosaico e cada vez mais hostil às soluções trágicas e aos ideais românticos?”. E a resposta, Machado a dá através das disposições do seu Bentinho, que, primeiro, se lamenta escrevendo cartas “longas e difusas”, “claras e breves”, mas depois as queima para deixar falar apenas a timidez e

o cinismo reativo: as suspeitas que nos dita a probabilidade estatística. Mantendo as aparências civil-burguesas, este público acanhado encarnado em **Dom Casmurro** suprime a verdade – seja ela qual for –, asfixiando a alma e a ação nos nebulosos fantasmas do ressentimento. Não será precisamente essa mesquinha melancolia que inspira ao leitor saudades da bela vivacidade de Capitu – sopro de vida abafado pela “contração cadavérica” da existência sepulcral do herói? Embora o narrador nos transmita a intensa sensação da vivacidade de Capitu, esta presença de um ser concreto e distinto se apaga progressivamente ao longo do romance. Isto não é um acaso, nem uma falha poética do autor. O tornar-se esquemático desta figura corresponde, ao contrário, ao olhar do marido que não percebe sua esposa com muita precisão e, quem sabe, nem quer percebê-la assim. Ela tem, diz Bentinho uma vez, «uma meia dúzia de gestos inigualáveis» que a distinguem e individualizam entre todas as outras mulheres, mas o personagem, evidentemente, é incapaz de dar a menor pista, a menor metáfora, a menor imagem, que poderia captar uma faísca, um reflexo, uma refração longínqua do segredo da beleza de Capitu. Assim, a tarefa é lançada para o leitor: com ironia, o autor nos obriga a imaginar e a pensar sua apologia.

ABSTRACT

Dom Casmurro has frequently been presented as a novel on infidelity or as a “tragic” novel, often compared to Proust’s *Recherche*, although stripped of any metaphysical hope. The present reading will show, however, in which way Machado deconstructs the tragic themes, following in his own way the suggestions of Flaubert’s and Maupassant’s narratives. Instead of focalizing the succession of an idyllic “before” and a catastrophic “after” the supposed adultery, we will show that Machado’s “Evil” is inscribed, from the very beginning, in the constellation of timidity: melancholic *acedia*, the weakness of body and spirit. This disposition seems to swallow up any positive or passional transgression. Thus, the fatal “action” becomes a passive abandon, capitulation to what is given through habit and convention, repetition and resentment.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sämtliche Werke*. Leipzig: A. Hübscher, 1938, Bd. 2, S.
- SECCHIN, A. C., ALMEIDA, J. M. G de, SOUZA, R. de Melo (Org.). *Machado de Assis; uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, p. 127-134.
- FREUD. *Sämtliche Werke*. Frankfurt: Fischer, 1972, v. XIII. “Das Ich und das Es” (O Eu e o id). p. 256-267.
- KANT. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 1993.