

## II - MACHADO DE ASSIS DOM CASMURRO — DA MORTE DO AMOR

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

Shakespeare, citado por Machado de Assis  
na Advertência da 1ª edição de **Ressurreição**, em 1872.

Através de Machado de Assis, a Civilização Ocidental encontrou, no Brasil, o seu mais legítimo crítico. Não pretendo, porém, fixar-me na sua maneira de ver a civilização, fato de que tem se ocupado parte da crítica, nas mais diferentes épocas em que tem sido escrita. Quero fixar-me na maneira amorosa, sensual, com que Machado se relaciona com os objetos-livros que produziu. Atenho-me aos romances, naquilo que se pode concluir sobre a busca de acabamento estético e a tentativa de transformar o produto material em algo tão perfeito quanto o texto escrito. É a partir de Machado que fica consagrada uma das marcas da expressão brasileira, a criação de uma nova vertente literária, que poderá ser comprovada em outros autores, com a formação de uma tradição. Na Advertência a uma nova edição de **Helena**, em 1905, Machado afirma que *cada obra pertence ao seu tempo*, pensamento que vai nortear minha leitura dos autores escolhidos, como objetos de análise neste texto.

Numa crônica de 1895, publicada em *A semana*, Machado fala da má qualidade de impressão dos livros brasileiros:

Que pouco se leia nesta terra é o que muita gente afirma, há longos anos; é o que acaba de dizer *um bibliômano* na *Revista Brasileira*. Este, porém, confirmando a observação, dá como uma das causas do desamor à leitura o ruim aspecto dos livros, a forma desigual das edições, o mau gosto, em suma. Creio que assim seja, contanto que essa causa entre com outras de igual forma.<sup>38</sup>

Como se pode ver, está aí mais uma vez marcada a ruim qualidade material do livro brasileiro de então. Através de prólogos e advertências que acrescentou às novas edições de seus livros, Machado de Assis teve sempre a preocupação de fazer, cuidadosamente, revisões de erros porventura existentes nas edições anteriores. Mas sempre utilizou o seu direito de corte daquilo que não lhe parecia bem. A *Advertência* escrita para a 2ª edição em livro de *A mão e a luva* (já então nas mãos da Livraria Garnier, em 1907)<sup>39</sup> é reveladora dessa preocupação em extirpar o texto de suas imperfeições:

#### Advertência de 1907

Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição e de maneira do autor. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lhe deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa. Não existia há muito no mercado. O autor aceitou o conselho de confiar a reimpressão ao editor dos outros livros seus. Não lhe alterou nada; apenas emendou erros tipográficos, fez correções de ortografia, e eliminou cerca de quinze linhas. Vai como saiu em 1874.<sup>40</sup>

A mão autoral e o desejo amoroso de perfeição interferem na composição da nova edição do texto escrito na mocidade, que se encontrava esgotado. A segunda edição foi feita em Paris, provavelmente, tendo também por objetivo uma melhor apresentação do livro. Quando es-

creveu a Advertência de 1874, para o mesmo *A mão e a luva*, Machado se desculpou ante seu leitor pelas imperfeições inerentes à condição do texto, originário de folhetim:

#### Advertência de 1874

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. (...)<sup>41</sup>

Na Advertência da primeira edição em livro, Machado se desculpa junto ao público por causa de algumas deficiências próprias do texto, causadas pela sua publicação parcelada em *O Globo*, *fora dos hábitos do autor*. Em 1874, Machado se mostra mais preocupado com possíveis defeitos estruturais da narrativa. Em 1907, sua atenção se volta para o acabamento exterior do objeto, atribuindo as falhas estruturais à inexperiência do escritor. A sofrível qualidade das impressões realizadas no Brasil, de uma certa forma, podia comprometer o valor estético da obra, numa apresentação cheia de falhas. A partir, portanto, de *A mão e a luva* as preocupações com a estética da escrita, *os hábitos do autor*, irão sempre aumentando e Machado investirá cada vez mais no acabamento final de seus livros, buscando que sua composição seja realizada por uma boa editora, no caso, a Garnier, estabelecida em Paris, 6, rue des Saints-Pères, conforme os vários estudos citados.

Entre *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, todos os demais romances foram primeiramente publicados parceladamente em jornais ou revistas. A partir de *Dom Casmurro*, todos os outros livros serão publicados já diretamente pela Garnier na primeira edição. *Helena* já fora publicado pela Garnier em 1876, após a publicação em folhetim

(a primeira edição de **Ressurreição** não passou pela experiência do folhetim e foi igualmente publicada pela Garnier). O mesmo não se deu com **Iaiá Garcia**: após a publicação em folhetim, teve uma 1ª edição em volume feita pela Tipographia do Cruzeiro, em 1878 e uma 2ª edição feita pela Garnier em 1898.

Um exemplo bem característico do que acabo de afirmar é o que diz respeito a **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Como se sabe, esse romance teve quatro edições durante a vida de Machado de Assis. A primeira é a versão que foi publicada na *Revista Brasileira*, de 15 de março a 15 de dezembro de 1880. A segunda é de 1881, publicada no Rio de Janeiro, pela *Tipographia Nacional*. Essa edição é, portanto, a primeira em livro. Segundo Antônio Houaiss é *uma segunda redação pública -- embora sem alterações ou modificações substanciais*.<sup>42</sup> Há retoques na redação e muitos cortes. A terceira edição (1896) e a quarta (1899) foram feitas em Paris, também pela Garnier. Para a terceira edição, Machado escreveu um Prólogo, que foi, como se sabe, publicado apenas na quarta. Veja-se o primeiro parágrafo do Prólogo, onde o escritor explica:

A primeira edição destas **Memórias póstumas de Brás Cubas** foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corriji o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público.<sup>43</sup>

Algumas observações devem ser feitas de imediato. As palavras de Machado relativas às primeiras edições deixam entrever um certo menosprezo para o gênero da publicação primeira, o folhetim. A transformação do folhetim em livro exigiu a correção em *vários lugares*. No caso de **A mão e a luva**, Machado ironiza *as urgências da publicação diária*, além de afirmar que a narração e o estilo *padeceram* através da composição em que apareceram. No caso de **Brás Cubas**,

a narração foi feita *aos pedaços*. Esse tipo de publicação, o folhetim, evidentemente, não poderia agradar totalmente ao artista Machado de Assis, preocupado com a integridade estética de sua obra. Há muitas modificações, segundo Antônio Houaiss<sup>44</sup>, na terceira edição de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, primeira da Garnier, em termos qualitativos. Machado não se deixou dominar pelas dúvidas, afastou o medo do desconhecido e recompôs o seu texto. Essas modificações são definitivas, se repetem na quarta, última edição em vida do autor. Como havia passado mais de quinze anos da primeira edição, o autor pôde rever o seu texto, com a maturidade do escritor, que se tornava cada vez mais exigente com sua escrita. Por isso, Houaiss fala de uma *nova composição*<sup>45</sup>, tal o número de parágrafos retocados, que exprimem as exigências perfeccionistas do autor. As diferenças da terceira para a quarta edição são mínimas, *confirmando a asserção de que o ânimo autoral definitivo já estava atingido* na terceira edição. E conclui Antônio Houaiss: *A crítica interna confirma, no caso do romance em apreço, a exatidão do critério de se haver; por motivos de história externa, escolhido a última edição em vida do autor (...) como a do texto de base.*<sup>46</sup>

A história das publicações de **Memórias póstumas de Brás Cubas** revela assim um autor cada vez mais preocupado com sua maturidade artística no que tange à escrita do texto, sua dinâmica narrativa interna; mas revela ao mesmo tempo um autor cada vez mais exigente com os aspectos da produção do objeto-livro, que passa a ser tão precioso quanto o texto que encerra dentro de si. A prova disso é que, a partir da publicação de **Quincas Borba**, 1ª edição em volume pela Garnier, em 1891, toda a obra de Machado, durante sua vida, passará a ser publicada por aquela casa editora. O caso de **Dom Casmurro** é exemplar, em minha opinião.

O que nele chama primeiramente a atenção é o fato de o texto do romance ser diretamente publicado em livro e não passar pela experiência do sucesso ou reconhecimento popular através da publicação

*em pedaços*. Segundo Eugênio Gomes, Machado dedicou praticamente toda a década de noventa à redação de **Dom Casmurro**<sup>47</sup>, o que confirma as suas exigências com a escrita. Em 1896, a 15 de novembro, publicou em **República** o conto Um agregado, que constitui uma redação primitiva dos capítulos III, IV e V do que viria a ser **Dom Casmurro**. Do conto ao romance, entre outros, Machado de Assis fez um corte de uma passagem sobre Capitu, que poderia comprometer toda a obra, caso fosse conservada. Refiro-me a uma fala de José Dias: — *Pode ser minha senhora, mas não falei senão depois de muito examinar. V. Ex. e o digno coronel estão de boa fé. Conheço o pai da pequena; é um velhaco. A filha não é menos velhaca, apesar de desmiolada. Enfim, cumpro um dever amargo, um dever amaríssimo.* (Um agregado, grifo meu).<sup>48</sup> Compare-se com a mesma passagem em **Dom Casmurro**: — *Pode ser, minha senhora. Oxalá tenham razão; mas creia que não falei senão depois de muito examinar ...*<sup>49</sup>

O conto, escrito em 1896, reaparece diluído na versão final do romance, de 1899, enviada à Garnier em Paris. Nesse fato, vejo um duplo aspecto: primeiramente mostra o autor em sua plena maturidade artística, já totalmente consciente de suas qualidades de escritor, que acredita suficientemente em sua obra, sem necessidade de passar pela aprovação do público, através de publicações mais precárias. Noutras palavras: o texto está pronto, para o seu autor. Em segundo lugar, vejo o aspecto que tanto me interessa, ou seja, o desejo de ver o objeto-livro produzido materialmente da melhor maneira possível. A esses dois aspectos, acrescento um terceiro, obra do acaso: o fato de o livro ter sido lido no Brasil apenas em 1900. Como se vê em trabalho de Celso Cunha, a redação final do romance terminou em 1899 e Machado enviou-o imediatamente à Garnier para a publicação. O editor, entretanto, teve tanto trabalho no final de 1899 que acabou atrasando um pouco a remessa da edição do livro para o Brasil, conforme declara em carta dirigida a Machado: *Votre roman a été*

*terminé le 5 Xbre mais à la fin de l'année, les brocheurs et relieurs étaient tellement débordés qu'il m'a été impossible de faire donner à Dom Casmurro un tour de faveur. Je le regrette et veuillez m'excuser.*<sup>50</sup>

Com o atraso da impressão do livro, a Literatura Brasileira só vai receber a sua grande obra em 1900. Duplo simbolismo: Machado inicia a fase decisiva de sua carreira de escritor brasileiro; o público do século XX brasileiro recebe sua definitiva obra-prima no momento inaugural do século. E mais: antes da edição chegar ao Brasil (2000 exemplares), já havia uma tal procura pelo livro que Machado encomendou a seus editores uma segunda edição, composta ainda em abril de 1900. É igualmente importante lembrar que já naquele tempo havia interesse pela tradução de seus livros para o alemão conforme se pode ver nesta carta, datada de 10/06/99, de Machado a Alfredo Ellis:

Exmo. Sr. Dr. Alfredo Ellis. — Acabo de escrever para Paris ao Sr. H. Garnier, pedindo-lhe que diretamente dê autorização à senhora de quem V. Ex.<sup>a</sup> me fala no seu bilhete, para a tradução dos meus livros em alemão. A razão disto é, conforme já disse a V. Ex.<sup>a</sup>, haver eu transferido àquele editor a propriedade de todos eles, até agora publicados. — Logo que receba a resposta (se ele não puser objeção, o que não espero) farei entrega dela a V. Ex.<sup>a</sup> para que sirva dar-lhe o conveniente destino. — Machado de Assis.<sup>51</sup>

Volto-me à inscrição de Shakespeare na Advertência da primeira edição de **Ressurreição**. Conforme se sabe, Machado de Assis não teve por hábito o uso de epígrafes em seus romances, embora todos eles estejam plenos de citações. Apenas **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires** contêm epígrafes. Os versos de Shakespeare citados na Advertência de **Ressurreição** tomam assim a dimensão de refletir um projeto estético iniciado com aquele romance e que vai encontrar o seu ponto máximo de realização em **Dom Casmurro**: *minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare*<sup>52</sup>, pensamento que fala de ousadia, de coragem, de afirmação das próprias convicções, de leituras do dramaturgo inglês. Palavras que falam da força subterrânea de Shakespeare em sua obra, o que em **Dom Cas-**

murro aparecerá com toda evidência nas referências a peças como *Otelo* e *Macbeth* e no desenvolvimento da metáfora *pérfida como a onda*, que, segundo Eugênio Gomes, deu origem à metáfora dos *olhos de ressaca* de Capitu.<sup>53</sup>

Todos contam seu Machado, também vou contar o meu. Numa crônica de 1894, Machado compara a vida a um banquete:

(...) A vida, por exemplo, comparada a um banquete é uma idéia felicíssima. Cada um de nós tem ali o seu lugar; uns retiram-se logo depois da sopa, outros do *coup du milieu*, não raros vão até à sobremesa. Tem havido casos em que o conviva se deixa estar comido, bebido, e sentado. (...) Felizes esses. Não que o banquete seja sempre uma delícia. Há sopas execráveis, peixes podres e não poucas vezes esturro. Mas, uma vez que a gente se deixou ir para a mesa, melhor é ir farto dela, para não levar saudades. Não se sente a marcha; vai-se pelos pés dos outros.<sup>54</sup>

Estas são palavras de circunstância, trata-se da primeira crônica de 1894 para *A Semana*, publicada a 1º de fevereiro e Machado está aparentemente apenas falando do ano que findou e daquele que se inicia. No fundo, reflexões mais amargas sobre o tempo que passa e os maus pratos que a vida nos obriga a digerir. Há uma certa sinceridade na expressão machadiana (sinceridade que ele soube aproveitar na composição de alguns de seus protagonistas e que tanta confusão iria causar entre leitores menos avisados; a voz dos narradores se impregna do tom de Machado, mas o canto é outro). Gosto também da passagem citada porque ela pode ser lida através do significado de uma segunda metáfora, em que *vida* pode ser substituída por *literatura*. Assim, as palavras de Lezama Lima, que deram início a estas reflexões, encontram as de Machado e até mesmo as de Machado encontram as que Oswald de Andrade iria desenvolver mais tarde para o banquete antropofágico brasileiro: *Tem casos em que o conviva se deixa estar comido, bebido, e sentado*. A frase machadiana re-flete o estado de passividade que tanto iria irritar Oswald de Andrade,



ao falar de baixa antropofagia em contraposição à antropofagia carnal, esta sim ativa e devoradora.<sup>55</sup> O desejo de Machado nos leva à antropofagia carnal, ao banquete literário brasileiro e redimensiona o imenso papel crítico que o autor viria desempenhar na história de nossa literatura.

Ao aparecer, em 1900, segundo Brito Broca, **Dom Casmurro** não provocou *uma grande mobilização da crítica*.<sup>56</sup> Considero, entretanto, Um irmão de Brás Cubas, artigo escrito por José Verissimo no calor da primeira leitura do livro — tão logo apareceu no Brasil — um excelente trabalho, apesar de algumas limitações típicas da época em que foi escrito e que viriam impregnar boa parte da crítica por muitos anos. Vejamos a instigante e significativa passagem de Verissimo, que servirá como ponto de partida para as reflexões sobre **Dom Casmurro** que pretendo fazer:

Quem fala em **Dom Casmurro** é outro homem, já do nosso tempo e das nossas idéias, que se formou em São Paulo e não em Coimbra, e, conquanto pelo espírito, pelo temperamento, apesar de sua casmurrice ulterior, e pela concepção da vida, parecido com o outro, muito diferente dele pelas formas e modos com que sentia e se exprimia. Porque na vida, como na arte, que a representa, define ou idealiza, são as formas e modos de sentir e exprimir o que sentimos, mais que o mesmo sentir, que produzem as variedades e diferenças da existência em todos os seus múltiplos aspectos. E **Dom Casmurro**, sentindo talvez como Brás Cubas, exprime o seu sentimento de outra maneira, que basta para renová-lo e distingui-lo. Brás Cubas, em suma, não dispensa **Dom Casmurro**, antes de alguma sorte é completado por ele. Mas, e aqui venho ao fim do meu reparo, se a crítica tem o direito de formular um desejo, eu quisera que, mesmo sem inteirar a trilogia que alguns esperam de **Brás Cubas e Quincas Borba**, o escritor consumasse a evolução, que porventura neste último se prenunciava, para um modo mais piedoso, se não mais humano, de conceber a vida, e nos desse, como com aqueles dois admiráveis livros, uma obra inteiramente nova. Sabe o Sr. Machado de Assis que tais pedidos se não fazem senão aos opulentos.<sup>57</sup> (grifo meu)

Estas palavras de José Veríssimo têm a maior importância para quem considera as obras e os autores como pertencentes a seu tempo, mas num mesmo movimento apontam para as significações futuras, para outras leituras, originárias daquelas leituras que puderam conhecer a obra logo após a primeira publicação. O comentário que pretendo fazer sobre **Dom Casmurro** parte assim desses pensamentos expostos no ensaio de Veríssimo, embora, como procurarei mostrar, esteja sempre um pouco, ou bastante, às vezes, em desacordo com eles.

O estudo começa aproximando **Dom Casmurro** de **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Para o crítico, Bento Santiago e Brás Cubas são *irmãos gêmeos*. A minha primeira discordância está em que, embora Brás Cubas seja um homem do primeiro império e Bento um homem do segundo, a proximidade entre os dois textos não se resume à aparente manutenção do discurso de *primeiras pessoas marcadas pela morte do amor*. Certamente quem fala nos dois romances é um narrador, mas um outro narrador, que se esconde em Brás Cubas ou Bento Santiago; esse narrador jamais é inteiramente a personagem e reclama para si um outro estatuto no corpo do texto, uma outra voz que o invade e aponta para fora dele. Segundo Benedito Nunes, a *razão cética* de Machado de Assis *se projeta na forma (...) na posição do narrador e na composição temática dos enredos*.<sup>58</sup> Veja-se, por exemplo, a solução encontrada por Roberto Schwarz para o caso de Brás Cubas, quando fala de um narrador por detrás de outro narrador.<sup>59</sup> Já em **Brás Cubas**, Machado estabelece um jogo de aparências, que faz parecer a personagem como única narradora da obra. Apenas na aparência: porque na verdade, há como que um comentário ou análise desse outro narrador, que estou chamando de segundo, que sempre desvenda a mesquinhez e o pequeno horizonte intelectual da personagem: o segundo narrador comanda a montagem do livro como um todo, como o maestro de uma grande orquestra ao executar uma grande obra. Brás Cubas e Bento Santiago têm muito em comum, embora José Veríssimo estivesse falando de outra coisa e de outro lugar.

Eugênio Gomes se refere ao *aparato erudito e histórico de que Bentinho lança mão*: As Escrituras Sagradas, a mitologia grega, imperadores e guerreiros da antigüidade romana, Platão, Demóstenes, Luciano de Samosata, Catão de Utica e Plutarco, Santo Agostinho, Dante, Ariosto, Erasmo, João de Barros, Montaigne, Camões, Shakespeare, Robespierre, Napoleão, Goethe e Victor Hugo.<sup>60</sup> A mesma observação será feita posteriormente por Roberto Schwarz a respeito de Brás Cubas, que exibe idêntica *falsa* erudição.<sup>61</sup> Ora, Bentinho, como Brás Cubas, não revela em nenhum momento da narrativa que tivesse pendores para o estudo da Filosofia, da Teologia, da Mitologia ou da Literatura. O segundo narrador, sim, se vale de todo esse conhecimento para colocar em relevo o que se passa (ou passou) com o primeiro: para mostrá-lo pequeno, egoísta, insignificante, como os vermes que apenas roem os livros, mas, sobretudo, vaidoso e pretensioso, com a famosa *paixão do arruído*. Na obra machadiana não apenas a personagem central é pequena: toda a humanidade do seu minúsculo círculo de relações o é, todo o seu conjunto de participantes.

Em seu conhecido estudo **Machado de Assis - impostura e realismo**, John Gledson fala do narrador de **Dom Casmurro** como um *narrador enganoso*.<sup>62</sup> O machadiano inglês apresenta as seguintes razões para a criação do narrador com essa característica, já presente em outras obras do autor:

A maior parte das discordâncias de **Dom Casmurro** provém do debate acerca das relações entre narrador e autor. Meu ponto de vista talvez seja radical, mas creio que o romance exige tal radicalismo. É característico do uso que Machado faz do narrador em primeira pessoa, seja ele Brás Cubas, o Conselheiro Aires, ou o padre de *Casa velha*, que Machado está, de fato, bem distante deles: o fato de todos serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento — foram *intencionalmente* concebidos para agradar ao leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador.

(...) Brás Cubas, Bento e Aires possuem todos uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar por sabedoria.<sup>63</sup>

A voz que fala em **Dom Casmurro** não é exclusivamente a da personagem, conforme pensava José Veríssimo. Tampouco é a voz, pura e simples, do autor, Machado de Assis, como poder-se-ia talvez subentender das palavras de John Gledson. Quando falo de um segundo narrador, penso nele também enquanto criação do autor, enquanto *montador e personagem*, também ficção; mas porta-voz, sem dúvida, das intenções autorais, que se diluem ou se ocultam na fala da personagem, demasiado explícita ou exposta à exuberância das afirmações e também visível no fino trabalho de corte e montagem para a apresentação final do texto.

A fala presente em **Dom Casmurro** é uma fala muito mais moderna do que aquela que se pode ler em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, mais presa ao universo cultural do século XIX. São inúmeras as passagens de **Dom Casmurro** que se referem ao tempo da enunciação (*o século está a expirar*, p. 190), que acabam remetendo ao final do século, à modernização da cidade do Rio de Janeiro, das pessoas e dos costumes. Não interessa se todos as personagens pertencem ao século XIX: suas vidas são como epitáfios. Nesse sentido, **Dom Casmurro** pode ser lido também num duplo movimento de leitura: como uma alegoria da morte do amor, pela amargura que se reflete em toda a escrita e que vai coincidir com o pensamento de vários filósofos pessimistas, que estarão presentes no universo ideológico de Machado; num segundo momento, pode ser lido como alegoria da modernidade do fim do século passado, pela sua escrita marcada, comprometida com os modos, com as práticas culturais e com a contemporaneidade dos meios de produção, característicos da virada do século.

A crônica de Machado que compara a vida a um banquete, citada

ainda há pouco, é bastante pessimista, sobretudo pelas palavras que encerram a passagem: *Não se sente a marcha; vai-se pelos pés dos outros*; revelam com nitidez, mais que nos escritos de caráter ficcional, a posição filosófica de Machado diante da vida. Para esclarecer essa posição, busco dois silogismos de Cioran (apresentados na mesma seção, Vitalidade do amor, um seguido ao outro, no livro *Silogismos da amargura*), que sintetizam, na minha maneira de compreendê-los, milhares de palavras que já foram escritas sobre a infelicidade de Bento Santiago:

Na busca do tormento, na obstinação de sofrer, só o ciumento pode competir com o mártir. No entanto, canoniza-se um e ridiculariza-se o outro.

\*

Por que o “coche fúnebre do Matrimônio” (*The Marriage Hearse*)? Por que não o coche fúnebre do amor? Como é lamentável a restrição de Blake!<sup>64</sup>

O primeiro silogismo citado é terrível pela inserção da platéia que assiste ativamente aos nossos fracassos, a eles se sobrepondo com o seu aplauso ou o seu escárnio: nele está incluída a tragédia de todos os nossos Otelos e de todos os Édipos. O segundo é uma conclusão do primeiro, porque o *coche fúnebre do amor* e não apenas do matrimônio recobre todo o passado, onde as alegrias da infância e da mocidade são lidas como um cortejo de morte. Morte do amor e não simplesmente morte do casamento. A amargura da personagem se funde à base filosófica do autor, intermediada pelo segundo narrador. Creio que seja essa crueza de sentimentos e ausência total de esperança de redenção para o ser humano que levaram José Veríssimo a reclamar do romance, na expectativa de que ele fosse mais *piedoso* e mais *humano*, menos cruel que *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O coche fúnebre do amor impedirá sempre que as duas pontas da vida sejam atadas.

Na crítica de 1900, José Veríssimo observa também que *Dom Casmurro* é diferente de Brás Cubas *pelas formas e modos com que sentia e se exprimia*. Levando-se em conta a ressalva que já fiz, creio que **Dom Casmurro** impressionou também pela novidade da sua escrita e concepção, as formas e modos, a que talvez José Veríssimo estivesse se referindo. Já tive a oportunidade de abordar a importância material do livro para Machado de Assis, a sua preocupação com o aspecto visual do objeto-livro, enquanto trabalho também de outras mãos que não apenas as suas.

As preocupações com a elaboração do texto aparecem em **Dom Casmurro** da primeira à última página. Há toda uma reflexão metalingüística que se faz nessas remissões a aspectos do livro, como título, remissão de um capítulo a outro, referências a metáforas, a palavras, enfim, questões que se referem diretamente à escrita de um romance, assunto que por si só não constitui novidade na Literatura Brasileira, mas que poderia constituir, pela sua riqueza, matéria para um outro trabalho.

As referências ao leitor no corpo do texto também não se apresentam como nenhuma novidade. A inovação aparece em algumas formas inusitadas de referir-se ao leitor, frutos do escárnio do segundo narrador, que encarna literariamente o papel de fazer com que o leitor se veja refletido nas palavras que lê. Vejam-se estes exemplos: *leitor precoce* (p. 116), *piloto de má sorte* (p. 138), *na tua cabeça perversa* (p. 141), *leitora castíssima* (p. 150), *leitor das minhas entranhas* (p. 157), *dona leitora* (p. 158), *leitores obtusos* (p. 216),<sup>65</sup> entre outras. Dessas que citei, gostaria de chamar a atenção particularmente para duas delas. Primeiramente para o *piloto de má sorte*, leitor cuja participação é necessária para que a tragédia narrada se consuma. Em segundo lugar quero colocar em relevo o *leitor de minhas entranhas*, que reflete, sem dúvida, o processo doloroso dessa escrita que fala da morte do amor.

Revelando o seu alto grau de elaboração, os anos dedicados à sua escrita, o livro trará algumas novidades para a Literatura Brasileira da época, com a apresentação de um corpo textual que vem marcado por outras formas que não aquelas simplesmente encarregadas de contar a história, através de meios absolutamente tradicionais. Além do impacto causado pelas contínuas reflexões metalingüísticas — que pressupõem uma pausa e uma interrupção das seqüências meramente romanescas — e desses inesperados convites à participação do leitor em ambos os níveis, o texto de **Dom Casmurro** vai se caracterizar pelo uso de várias inscrições e de fotografias, tanto no seu sentido próprio como no sentido de *instantâneos* de pessoas ou lugares, fixados pelo autor do texto (sem falar, é lógico, das explícitas ilustrações dos tetos das duas casas, as estações e os medalhões de César, Augusto, Nero, Massinissa, e a grinalda de flores *miúdas e grandes* pássaros das paredes, que o narrador identifica como *gosto do tempo*). Vejamos primeiramente as inscrições, que são de vária natureza e vão ilustrar a página do livro com o desenho do seu significado. A primeira delas se refere a duas palavras inscritas por Capitu no muro e que aparecem no texto como se fora verdadeiramente uma inscrição, em caixa alta, que desejam exprimir a crença no amor:

BENTO  
CAPITOLINA  
(p. 86)

A segunda se refere à transcrição dos versos do pregão cantado pelo negro vendedor de cocadas, esquecidos por Capitu, em desobediência ao juramento feito no passado:

Chora, menina, chora,  
Chora, porque não tem  
Vintém, (p. 93)

A propósito desses versos, veja-se uma outra passagem do texto, que de uma certa forma sintetiza tudo o que venho falando sobre o pro-

cesso de escrita de **Dom Casmurro**, em que a imagem visual se casa com as demais preocupações do autor:

Justamente, quando contei o pregão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazê-lo escrever por um amigo, mestre de música, e **grudá-lo às pernas do capítulo**. Se depois **jarretei** o capítulo, foi porque outro músico, a quem mostrei, me confessou ingenuamente não achar no **trecho escrito nada que lhe acordasse saudades**. **Para que não aconteça o mesmo aos outros profissionais que por ventura me lerem, melhor é poupar ao editor do livro o trabalho e a despesa da gravura.** (p. 153, grifo meu)

São citadas palavras de Montaigne em francês, passagens da Bíblia, a inscrição no túmulo de D. Glória (*Uma santa.*) e a inscrição do túmulo de Ezequiel (*Tu eras perfeito nos teus caminhos*, que Bento Santiago irá completar, ironicamente, com as demais palavras da Bíblia, *desde o dia da tua criação*). Em outras palavras: a existência de Ezequiel pressupõe a inexistência do amor de Bento e Capitolina, o definitivo rabisco feito *com o prego* (p.86) sobre os nomes de Bento e Capitolina, apagados para sempre. Todos esses elementos vão funcionar como ornatos do texto em dupla função, correspondendo àquele desejo do belo livro pelo seu acabamento exterior, mas também pela artística exploração das possibilidades das palavras inscritas na folha de papel.

Toda a crítica machadiana sempre se reporta aos inúmeros retratos psicológicos presentes em seus textos. **Dom Casmurro** exhibe um autêntico álbum de retratos. Nesses retratos vão predominar as preocupações com o olhar. Retratos e olhares são temas constantes em toda a novelística do século XIX, conforme declara Eugênio Gomes.<sup>66</sup> O olhar em Machado é um recurso que define os mais diversos personagens: em José Dias os olhos *fulguraram* (p. 155), Tio Cosme tinha *olhos dorminhocos* (p. 74), Prima Justina, *olhos curiosos* (p. 90), Capitu, em criança, *olhos claros e graves* (p. 85), *de cigana, obliqua e dissimulada* (p. 102), Padre Cabral, diante do convite para jantar,



não tinha *olhos apostólicos* (p. 120), Escobar tinha *olhos claros, um pouco fugitivos* (p. 149), Ezequiel *o jeito dos olhos de Escobar* (p. 221), além de serem *ternos e agradecidos* (p. 257). Sem falar do olhar todo poderoso de Bento Santiago que vê a todos, e a todos estatui o seu julgamento, para de uma certa forma julgar a si mesmo e a humanidade. O recurso à utilização de fotografias se faz presente na fixação de instantâneos, que retratam cenas de rua: a passagem do Imperador (p. 106), o passeio do *dandy a cavalo* diante da janela de Capitu (p. 172), o contraste entre o cadáver de Manduca e a exuberância da vida que continua (p. 185), entre tantos outros.

Segundo o **Petit Robert 1**,<sup>67</sup> pode-se falar em fotografia mais ou menos da forma que a entendemos hoje a partir de 1858. Eugênio Gomes se ocupa dos retratos nos seguintes capítulos de **Dom Casmurro**: em O retrato, capítulo LXXXIII, o assunto é a semelhança de Capitu com o retrato da mulher de Gurgel; O debuxo e o colorido, capítulo CXXXII, fala da crescente semelhança de Ezequiel com Escobar; em A fotografia, capítulo CXXXIX, o centro é a fotografia de Escobar, para a qual Capitu e Bento Santiago lançam ao mesmo tempo o olhar, numa das passagens mais dramáticas do texto.<sup>68</sup> Toda essa galeria de retratos e de olhares vai funcionar como um dos eixos centrais sobre o qual repousa a construção de **Dom Casmurro**.

No campo das ilustrações há duas passagens do texto que apresentam um caráter excepcional, uma referindo-se a dois retratos pintados e outra a uma fotografia já propriamente dita. Assim, na oposição entre os retratos e a fotografia, pode-se ler também a oposição entre dois universos diferentes, duas concepções absolutamente diversas, que vão falar da morte e da morte do amor, e mesmo da impossibilidade da existência do amor, pelo menos nos termos em que o desejou o protagonista do livro. Os retratos a que me refiro representam os pais de Bento Santiago por ocasião do casamento:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade. (p. 76)

Como se pode facilmente compreender pela descrição do retrato, trata-se de uma imagem perfeita, um *gros plan* do amor conjugal: fazem as duas pinturas *um composto da mais perfeita união*. Na descrição domina, todavia, a imagem da mãe, que oferece a sua *flor* ao marido, na aurora de seus vinte anos. É a imagem do amor antigo, que fixa a fidelidade do casal, num momento de grande realização de vida, através do amor, segundo a retórica romântica. Pequenos detalhes serão acrescentados a esse retrato ao longo do texto. É o caso desta passagem, em que D. Glória confessa que as jóias do passado eram *jóias de viúva*:

A pérola de César acendia os olhos de Capitu. Foi nessa ocasião que ela perguntou a minha mãe porque é que já não usava as jóias do retrato; referia-se ao que estava na sala, com o de meu pai; tinha um grande colar, um diadema e brincos. (p. 112)

Outra passagem que pode perfeitamente ser relacionada com a antiguidade e a austeridade de D. Glória, encontra-se nestas palavras em que Bento Santiago analisa as atitudes da mãe:

Minha mãe exprimia bem a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéias, velhas modas. Tinha o seu museu de reliquias, pentes desusados, um trecho de mantilha, umas moedas de cobres datadas de 1824 e 1825, e, para que tudo fosse antigo, a si mesma se queria fazer velha; mas já deixei dito que, neste ponto, não alcançava tudo o que queria. (p. 187)

D. Glória representa portanto valores antigos, mais ou menos relacionados com o tempo em que nasceu, 1815. Ela é a encarnação de um mundo passado, em processo de mudanças, que ela não consegue acompanhar. Paradoxalmente, este é o mundo do desejo de Bento Santiago. Seu ideal de casamento está configurado na pintura da felicidade dos pais e na fidelidade viva de D. Glória, que praticamente a tudo renuncia, após a morte do marido. A mãe modelo, *uma santa*, exposta no túmulo ao olhar alheio, pela determinação do filho. A essa mulher antiga, contrapõe-se a figura de Capitu. São vários os retratos elaborados pelo narrador, descrevendo a sua fulgurante beleza e suas ansiedades. O melhor deles aparece na lua de mel, quando esta se cansa da semana na Tijuca, aflita para exhibir-se como *casada* à sociedade do Rio de Janeiro:

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça, outros paravam, alguns perguntavam: "Quem são?" e um sabido explicava: "Este é o doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, Dona Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Matacavalos." (p. 207-8)

D. Glória se contenta com o pequeno universo da casa; Capitu e Bento Santiago têm necessidade do olhar exterior do mundo. A oposição entre os dois *retratos* do passado e o do presente é eloqüente: os primeiros caracterizam a tranqüilidade do casal idealizado, a postura tradicional dos que se crêem amorosos; o segundo mostra o contato com o exterior, a necessidade do *resto do mundo* para quem se exhibe e depende do reconhecimento dos outros. Paradoxalmente é o retrato

dos pais que se impõe a Bento Santiago como modelo, uma vez configurada, para ele, a morte do amor já anunciada na inscrição apagada sobre o muro. É pois com o olhar de homem conservador e limitado à visão do casamento tal qual vivido pelos pais que ele vai relatar a sua história e condenar a sua mulher.

A outra ilustração excepcional que o texto nos oferece é constituída pela fotografia de Escobar, que Bento guarda em seu gabinete. Mas antes da fotografia, veja-se o retrato, composto como o das outras personagens:

Os olhos de Escobar, claros como já disse, eram dulcíssimo; assim os definiu José Dias, depois que ele saiu, e mantenho esta palavra, apesar dos quarenta anos que traz em cima de si. Nisto não houve exageração do agregado. A cara rapada mostrava uma pele alva e lisa. A testa é que era um pouco baixa, vindo a risca do cabelo quase em cima da sobrancelha esquerda; mas tinha sempre a altura necessária para não afrontar as outras feições, nem diminuir a graça delas. Realmente era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado. Tinha o sestro de sacudir o ombro direito, de quando em quando, e veio a perdê-lo, desde que um de nós lho notou um dia no seminário; primeiro exemplo que vi de que um homem pode corrigir-se muito bem dos defeitos miúdos. (p. 170)

Como se pode ver, está aí a visão do colega de seminário, onde mais uma vez predominam os olhos e o esforço de Bento Santiago por fornecer uma descrição do colega isenta de ressentimentos, um dos seus subterfúgios para convencer seus leitores da objetividade de sua análise do passado. Dessa maneira, Escobar seria apenas um retrato a mais no álbum de retratos figurados no texto. Tal objetividade fica, entretanto, inteiramente comprometida pela afirmativa de que um homem pode curar-se dos *seus defeitos miúdos*: a expressão sugere que não foram as pequenas falhas de caráter que causaram a ruína amorosa, senão as grandes, como a traição à amizade e ao amor.

A primeira vez que se faz referência à fotografia de Escobar é quando Bento chega da casa de Escobar, logo após o conhecimento do plano de viajarem os dois casais à Europa. Bento se sente *desleal* por ter interpretado as atitudes de Sancha como um convite a uma relação amorosa, ao ver a fotografia do amigo (p. 230). A descrição do retrato de Escobar vem ser completada logo após esse fato, quando então se mostra a fotografia inteira, acrescida da inscrição da dedicatória:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida no peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura que lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: "Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70."  
(p. 232)

Tal descrição da fotografia de Escobar se dá momentos antes de Bento relatar a morte do amigo. Entretanto, a partir daí ela não existirá apenas como uma lembrança do morto, a ser destruída pelo tempo. Ao contrário, a fotografia irá sendo sempre se tornando cada vez mais viva, confirmada pelo desenvolvimento de Ezequiel e pela contínua fusão dos dois homens em um só retrato. São vários os retratos de Ezequiel, mas ele estará sempre sendo referido, como se fosse uma reprodução do retrato de Escobar, uma réplica, uma nova edição, um retorno ao nem sempre *felicitissimo* banquete da vida, embora seja uma solução espetacular no banquete literário brasileiro: as *inquietas sombras* de Goethe, lembradas no Capítulo II, voltarão sempre e sempre terão um lugar à mesa, no banquete universal.

A transformação de Ezequiel em Escobar é o assunto da fala narradora principal em vários capítulos, desde a infância do menino. No capítulo O debuxo e o colorido, Ezequiel é comparado a uma carta, cujo conteúdo somente o lento arrastar do tempo pode trazer à superfície das significações. Ao contemplar Ezequiel, a antiga fotografia de Escobar vai cada vez mais se ampliando:

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me de manhã, ou pedir-me a bênção à noite. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém. (p. 241-2)

Estas palavras marcam profundamente o comprometimento de Bento Santiago com os velhos padrões de comportamento da família mas, ao mesmo tempo, marcam também a sua inserção dentro dos limites da moral burguesa. A solução que encontrará para o casamento fracassado será não assumir aparentemente a separação do casal (a pintura da harmonia dos pais), mas sim enviar Capitu e Ezequiel (a destruição da harmonia) para a Europa. A reprodução da fotografia estará completa, quando Ezequiel retorna, já adulto, e vai encontrar-se com Bento:

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia de luto pela mãe; eu também estava de preto. (p. 255, grifo meu)

O velho negativo de Escobar se transforma no corpo vivo de Ezequiel: eis o drama de Bento Santiago, que não pode, como gostaria de fazê-lo em nome da sociedade a que pertence, apagar os traços do pai no corpo do filho. O modelo vence através da vida que continua indiferente aos sofrimentos que os homens criam uns para os outros.

Falei em alegoria da morte do amor. Para terminar esta breve reflexão sobre **Dom Casmurro**, gostaria mais uma vez de lembrar o pensamento de Cioran, que me faz aproximar Bento Santiago de Machado de Assis. Diante do grande absurdo da vida (o sofrimento do pri-

meiro, o ceticismo do segundo), Machado toma a história de Bento como uma metáfora do grande vazio representado pela vida, na sua absoluta ausência de uma significação concreta que pudesse assegurar uma ancoragem em alguma crença. A solução encontrada por Machado de Assis foi transformar em arte as suas angústias existenciais, aliás muito mais profundas que as de Bento Santiago, mas participantes de um mesmo destino. Escrever, para Machado de Assis, foi a sua forma de participar desse grande banquete, que ele próprio comparou com a vida, como vimos. Vamos às palavras de Cioran, que me conduzem às entrelinhas do discurso machadiano e à significações ocultas dos gestos dos homens, indiferentes à cólica do próximo:

Desde que Schopenhauer teve a idéia disparatada de introduzir a sexualidade na metafísica, e Freud a de substituir o equívoco picante por uma pseudociência de nossos transtornos, é admissível que qualquer um nos fale da “significação” de suas proezas, de sua timidez e de seus êxitos. Assim começam todas as confidências e acabam todas as conversas. Dentro em pouco nossas relações com os outros se reduzem ao registro de seus orgasmos efetivos ou inventados... E o destino de nossa raça, devastada pela introspecção e pela anemia: reproduzir-se através da palavra, ostentar suas noites, exagerar seus desfalecimentos e seus triunfos.<sup>69</sup>