

## *A ironia de Machado em Dom Casmurro: reflexão sobre a cordialidade anti-trágica*

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - Brasil

### Resumo

Em *Dom Casmurro*, Machado ironiza os pendores românticos e trágico-patéticos da cultura brasileira. Ele impõe uma modulação burlesca à tradição narrativa de Flaubert, que este estudo confronta a algumas variantes europeias dessa desconstrução – Nietzsche, Kafka e Musil. O distanciamento do foco narrativo e o sarcasmo burlesco da enunciação inscrevem-se no viés anti-trágico da tradição luso-brasileira. 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. Nesta perspectiva, *Dom Casmurro* é uma versão moderna da temida acedia melancólica que Machado desenha, com um misto de ironia e 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.

**Palavras-chave:** cordialidade - Machado de Assis - *Dom Casmurro* – melancolia.

## Abstract

*Dom Casumurro* is an ironical approach to the romantic, pathetic and tragic features of Brazilian culture. In a comical modulation, Machado de-constructs Flaubert's narrative, which will be confronted, in this article, with Nietzsche's, Kafka's and Musil's de-constructs. What is most Brazilian in Machado's version, is the burlesque and anti-tragic attitude towards tragic (shakespearean) motifs. Refocussing traditional readings of this novel, this article will show the "Evil" in the configuration of shyness and compulsive ambivalence of mind and body - a modern version of the medieval acedia motif. Indulgence and systematized resentment are presented as a specifically Brazilian form of melancholy.

**Key words:** cordiality - Machado de Assis - *Dom Casmurro* – melancholy.

Machado de Assis é famoso por sua impiedosa, embora discretíssima, análise da luxúria de um capitalismo cartorial embasado na *Teoria do Medalhão*. São bem conhecidos seus retratos irreverentes dos êxtases adulterados – e adúlteros – dos personagens que se movem nessa sociabilidade. O que passou quase despercebido pelo grande número de seus leitores é a sutil análise dos fantasmas masculinos no âmbito do patriarcalismo. *Dom Casmurro* poderia ser lido como a figuração dos fantasmas e não ditos cordiais da opressão patriarcal. Nessa leitura apareceria, quiçá, o espírito anti-trágico e a guinada cômica que camuflam – ao mesmo tempo que expõem veladamente – uma reflexão mais séria sobre os fracassos trágicos da amizade e do amor.

Essa reflexão a propósito dos complicados elos entre corpo e mente encontra sérias resistências na cordialidade anti-trágica e anti-crítica. Não é por acaso que a proposta – feita para vários editores há mais de dez anos – de traduzir *Les égarements du coeur et de l'esprit*, de Crébillon Fils, até hoje não encontrou ressonância. Um prefácio para esse tipo de livro trataria do movimento libertino e do trabalho paradoxal da civilização libertina, na qual a exibição do desejo leva à interiorização dos sentimentos. Um retrato desse processo civilizatório dos costumes – e excessos – eróticos deveria interessar o público brasileiro que “cultua” a sensualidade, porém, pouco reflete sobre ela. No entanto, é sintomática a cordial indiferença dos editores, que parecem temer esse tipo de sutileza literária francesa, situada na contracorrente dos silêncios e conflitos, no avesso da aparente espontaneidade sensual. Esse pendor de “conciliação” pelo silêncio

alimenta, sem dúvida, as enigmáticas ausências do espírito trágico na cultura luso-brasileira e sua suplantação pela comicidade, pelo riso que descarrega as tensões no chiste e na farsa. Nada há na literatura brasileira que se aproxime da auto-encenação do indivíduo ficcional nas refinadas perversões francesas ou na dor e no dilaceramento que caracterizam a literatura alemã e sustentam sua visão pessimista da sociabilidade.

A ironia de Machado difere daquela modulação da ironia européia – de Flaubert a Nietzsche e Kierkegaard, contemporâneos de Machado, e de Kafka a Musil –, que descobre insuspeitados arabescos para os “desvarios do coração e do espírito”<sup>1</sup>. Se os autores europeus, sempre, implicam o narrador como voz que garante a autenticidade da experiência dolorosa – apesar do tom irônico ou do distanciamento reflexivo<sup>2</sup> – a ironia de Machado se sustenta em tons mais sarcásticos e burlescos, que recusam uma identificação íntima do narrador com os fracassos sentimentais, morais, intelectuais e práticos dos heróis. Deste modo, a seriedade trágica, embora presente como possibilidade, é absorvida pelos acentos gritantes do sarcasmo, ou da farsa – por exemplo, pastiches da recepção bacharelesca de Shakespeare, ou de outros grandes autores –, que dão uma guinada burlesca na elaboração da tragicidade latente. Propomos uma releitura de *Dom Casmurro* na perspectiva da cordialidade anti-trágica.

### **A infidelidade e a polarização moral das leituras convencionais**

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”<sup>3</sup> é um ensaio que projeta uma luz verdadeiramente esclarecedora sobre os determinismos da interpretação. De 1900 a 1960 predomina exclusivamente a certeza da traição do marido pela ardilosa Capitu. Somente sessenta anos após a primeira publicação, uma crítica americana, Helen Caldwell, escreveu um ensaio mostrando que o suposto ardil do personagem Capitu se apóia num ardil textual, ardil da composição literária do autor. Este inscreve no nome de Bentinho – santo diminuto –, Santiago, o eco do Iago shakespeariano, daquele que atíça 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 passional, 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, encobrando-as com fantasmas incongruentes.

Entretanto, poucos leitores brasileiros mostraram-se dispostos a assumir a liberdade de leitura que a ambigüidade e a ironia – isto é, a arte machadiana – concedem. Secchin historia os conceitos e pré-conceitos 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 do não menos freqüente moralismo burguês, o qual, embora, muitas vezes, se confunda com pura hipocrisia, não tolera uma sombra de suspeita a honra patriarcal – e, por isto 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, firme 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.

Desde as ardilosas tramas das tragédias gregas, sabemos – 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. As coisas “belas”, ou “estéticas”, diz Kant, “dão muito a pensar” – muito mais do que um ou vários conceitos ou juízos poderiam captar e elas pensam « o inexprimível junto com o conceito »<sup>4</sup>. Suponhamos, portanto, que, também no Brasil – apesar das aparências de moralidade rigorista e austera da crítica machadiana –, existem aqueles leitores que amam a literatura por sua sutileza estética e apreciam os deslizes de inúmeros pontos de vista<sup>5</sup>, 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 gasoso” – isto é, a arte dos contos de Flaubert, de Musil ou de G. Rosa, que « decolam » de conteúdos e pensamentos positivos. Para este tipo de leitor, o pessimismo da pessoa Machado de Assis, sua visão desabusada do Brasil no qual viveu e sua leve misoginia não impedem que o autor Machado desempenhe 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 que Machado tenha sido um assíduo leitor de Kant – embora a leitura deste filósofo era a 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 Jó e *Cobelet* sua mais digna expressão. Estes 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 não seguem este modelo bíblico. Ao contrário, há na obra machadiana, uma nítida nota de ressentimento, cuja encarnação é o nome *Dom Casmurro*. 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 e puro. O protesto do autor contra o rótulo “pessimista” tem sua base nas 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 ao realismo, atenua o pendor pessimista e cínico tanto pelo humor, quanto pelos traços discretos do ideal romântico, dos quais o autor nunca abriu mão<sup>6</sup>. 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 ardil 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<sup>7</sup>.  
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*, esta 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 quem parece ser ou encarnar este medo, é ele a figura paradigmática das ações determinadas por este 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 história. O que ele põe em ação é a estrutura viva, o modo de ser deste medo – para além de fatores encadeadores ocasionais. Seria, portanto,

um engano procurar a culpa de Capitu, confundir sua curiosidade vivaz com a conivência 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, ele não quis ilustrar a traição que anula o precioso amor juvenil, mas ele faz aparecer constelações vivas, nas quais evoluem dois personagens antagônicos. Na mistura entre escárnio e 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 apareça 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 ainda presente no 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 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 esta tensão sem reduzi-la a um mero reflexo da situação sócio-econômica ? 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, à sua maneira, combina e entrelaça.

Machado não cria uma tragédia romanesca, mas seu romance é um simulacro trágico. É claro que a trama de *Dom Casmurro* parece confirmar – no entendimento do personagem – a teoria do trágico de Schopenhauer, mas, seja dito de antemão, esta teoria só vale para a suspeita e unilateral opinião do único de 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.<sup>8</sup>

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, ao realizar-se como homem de ação, é obrigado a renunciar à condição de amante. No entanto, este esquema não se aplica nem à tragédia shakespeareana, nem à raciniana, menos ainda à tragédia dos antigos. Embora não se tenha, aqui, espaço para uma exposição destes 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 universo 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 nesta 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, normalmente, um recuo na inação. Há algo larvar nesta passividade que contrasta com a palpitante expansão da amada. É Capitu quem se revolta de modo viril e enérgico contra os excessos maternos, explodindo em xingamentos – “beata, carola, papa-missas” (cap. 18) –, reação esperada por Bentinho. É ela quem reage, se revolta, e trama para salvar o namoro ameaçado. É Capitu quem 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 bacharelesca da “perfeição ou da imperfeição” – pergunta prematuramente inoculada na mente juvenil pelas frequentações 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 embrulhados 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 entender o sentido da pergunta de sua amada: “Você tem medo?” (cap. 43) As constelações das contingências diluíram seus sentimentos espontâneos, ao ponto que ele não percebe os limites estreitos que sua passividade impõe à imaginação. Assim, secou a fantasia: alma dos grandes desafios, das aspirações e das ações desmedidas que estão na origem da tragédia. Os personagens, na obra de Machado, roídos pelos ciúmes – 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 destas potências em relação às suas forças finitas. Mas no modo de opor-se, enfrentando o perigo absoluto, a morte, ele ultrapassa esta sua finitude, tornando-se imortal.

O verso de Bentinho “Perde-se a vida, ganha-se a batalha” repete ou plagia este núcleo do trágico, mas ele o faz no registro da retórica vazia, rompante de seminarista, deitado na sua cama, 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 esta perda – presente em ausência – que repousa a ironia machadiana, tendo em vista que a tragédia shakespeareana é um ponto de referência, tanto para o personagem Bentinho como para o narrador. Para

estas 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 este 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.

Vejam 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. Esta duplicidade, ele a supera na vida real, mas ela lhe é, no entanto, inoculada na alma pela incredulidade do pai de Desdemona – firmemente convencido de que sua filha não pode amar um mouro, mas que este 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, pelo sujeito.

Machado é bastante explícito quanto a este intertexto trágico. 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 dramalhão de Bentinho. O conflito, que, temporariamente, impedira o casamento com Capitu, inverte os papéis, excluindo a amada – não o amante – da dignidade de ser desposada. Este não é superado pela ação enérgica e pelo mérito do personagem, mas desaparece por si só, após longos anos de dócil espera que Bentinho passa à mercê dos interesses mutáveis e de inúmeras intrigas miúdas dos familiares e dos seus agregados. Destaca-se, neste 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 desta história sem tensão dramática, que a arte de Machado apresenta através da lente prosaica de Baudelaire, atijando – 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 este 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 Dafnis 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: XII, 821 “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.”

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<sup>9</sup>. Contudo, o narrador mantém as rédeas e mostra quanta ilusão e quanta pretensão há nesta postiza afirmação passional, pois a “paixão” de Bentinho se escora numa “autoconsciência” 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 lhe descreva com os lugares comuns da praxe.

Outro exemplo desta técnica de esvaziamento das paixões legítimas é o capítulo 135, *Otelo*, que esboça as grandes linhas da paixão trágica por excelência. Observa-se que este 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 Capitu, 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 vem a lhe 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 ironia feroz Machado revela os traços psicológicos desta 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. Por exemplo, no 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 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 deste palimpsesto dos grandes moralistas que Machado amava, as fórmulas sugerem uma constelação psicológica inusitada para o romance brasileiro desta época – a constelação quase proustiana do amor edípico invertido, isto é, do tímido recuo diante do conflito edípico<sup>10</sup> ao qual se substitui a superfecundação da cumplicidade masculina – a amizade com conotações homossexuais – não assumidas:

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. A confusão dos sentimentos é 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 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 é assim que o personagem concorda em abandonar toda a sua história nas mãos das figuras paternas, acomodando-se nas suas sentenças, conselhos e decisões. Delegadas, no início, a José Dias e, mais tarde, a Escobar, as intuições norteadoras 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»<sup>11</sup>.

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 elês 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 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, é hilária a deliberação com que Bentinho se esforça em 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 torção 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 para 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 matérias 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 Desdemona 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:

Vias 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 convulso, e Iago destilada a sua calúnia.

A frouxidão do raciocínio totalmente inepto, seus *non sequitur* sistemáticos, a mistura de elementos sem qualquer pertinência, os contra-sensos 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 Desdemona que, paradoxalmente, lhe oferece a prova da culpa de Capitu: “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; - que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu?”.

Se o leitor se der o 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 seria precisamente esta 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. Ao contrário, o tornar-se esquemático desta figura corresponde ao olhar do marido que não percebe sua esposa com muita precisão e, quem sabe, nem quer percebê-la assim. Ela tem, diz Bentinho certa vez, «uma meia dúzia de gestos inigualáveis» que a distinguem e individualizam dentre 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.

Bentinho é incapaz de fazer esse trabalho de reconhecimento. Machado alfineta sua incapacidade de apanhar e segurar o detalhe específico, de identificar a particularidade amável e de fazer dela – pelo menos transitoriamente – o ponto de apoio do reconhecimento e da dialética da identificação. A limitação poética é a fonte da desconfiança e da *secura* hostil de Dom Casmurro.

Com algum recuo, seria possível ver que esse avesso triste dos fantasmas cordiais dos tímidos, que oscilam entre o rancor do mal amado e os elãs românticos dos bem amados, tem seu *pendant* na história da literatura brasileira. João Cezar de Castro Rocha e Marcos Roberto Flamínio Peres focaram essa falha na poesia e na biografia de Gonçalves Dias. A *secura* do poeta, que nutre secretos rancores, aflora na abstração da *Canção do exílio* – que, no lugar de adjetivos que captem a coisa única, se espria em comparações competitivas e universalizantes<sup>12</sup>.

Machado identifica, analisa e ironiza a misoginia patriarcal, mas ele o faz com tal requintes e discrição que o leitor não precisa perceber essa crítica implícita. Ambíguo, ele subverte a cordialidade – e compactua com ela. Pois, como ele, seus contemporâneos não desconhecem os conflitos, porém evitam identificá-los e a burla irônica do conflito – trágico ou romanesco – é o segredo do estilo “elegante”<sup>13</sup> do autor, podendo transformar-se em *wishful thinking* a idéia

de Roberto Schwarz que valoriza o pacto crítico de Machado com seu público.

## Notas

<sup>1</sup> Nesse sentido, poderíamos ver suas obras como variações musicais em torno do motivo das *Confissões* – de Santo Agostinho a Rousseau .

<sup>2</sup> Eis a razão pela qual Flaubert disse: “Madame Bovary, c’est moi!”.

<sup>3</sup> *Machado de Assis. uma revisão*, (org. Secchin, A . C .; Almeida, J. M. G. de; Souza, R. de Melo). Rio de Janeiro, 1998, p. 127-134.

<sup>4</sup> I . Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro, Forense, 1993, 49, p. 162: “a idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a 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.”

<sup>5</sup> Cf. Ronaldo de Melo e Souza, MR, 77-8, fala do multiperspectivismo e demonstra a estratégia deliberada de Machado em privilegiar a “habilidade proteiforme que faz [o ator e o autor] diferir indefinidamente de si mesmo a fim de vivenciar e representar os mais diversos caracteres.”

<sup>6</sup> Cf. o ensaio sobre o realismo naturalista de 1878 e a Crônica de 25/12/1892; cf. também o *Estudo crítico* de Afrânio Coutinho em Machado de Assis, *Obra completa*, (3 vols.), vol. 1, p. 29 ss.. Nossas citações com a sigla OC remetem a esta edição.

<sup>7</sup> Our doubts are traitors / And make us lose the good we oft might win,/By fearing to attempt.

<sup>8</sup> Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke* (ed. A . Hübscher), Leipzig, 1938, Bd. 2, S . 298 s..

<sup>9</sup> Esta encontra-se, no entanto, na obra de Machado: transformou-se na necessidade anônima da “economia”, da acumulação do dinheiro.

<sup>10</sup> 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. *Sämtliche Werke*, Frankfurt, Fischer, 1972, vol. XIII, *Das Ich und das Es*, p. 256-267.

<sup>11</sup> 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 medíocres crimes imaginários. O manejo do duplo ponto de vista – o «eu» do personagem e o «alter ego» do narrador – permite pôr em cena e expor/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, recorra 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.*  
(870)

<sup>12</sup> Cf. João Cezar de Castro Rocha, *O exílio do homem cordial*, Editora do Museu da República, Rio de Janeiro, 2005, p. 128-131.

<sup>13</sup> Se uma parte dos críticos reparava nos defeitos do “estilo pobre”, oriundo da “gagueira” do autor, outros, como Sílvio Romero, tiravam vantagem do elogio do estilo elegante – “escorregadio, maneiroso, suave” – para insinuar que a leveza machadiana no manejo do ponto de vista múltiplo poderia ser sinal do pensamento e do conteúdo levianos do autor.

Não é aqui o lugar de entrar nos detalhes da fortuna crítica. Cf., para uma avaliação sintética, o volume *Machado de Assis: uma revisão*, Rio, 1998, em particular, o capítulo de Ronaldo de Melo e Souza *O estilo narrativo de Machado de Assis*, p. 65-80, do qual reproduzimos aqui as idéias principais (cf. p. 70 ss.).