

DOM CASMURRO: O CLARO ENIGMA

Italo Moriconi
(UERJ-CNPq)

RESUMO

O artigo argumenta que o modo de funcionamento da retórica do olhar em *Dom Casmurro* alegoriza uma perturbação de gênero, cujo disfarce explica a maneira oscilante e contraditória pela qual Bento Santiago conta a história de seu casamento com Capitu. PALAVRAS-CHAVES: Machado de Assis; identidade de gênero; retórica do olhar; narrativa alegórica

Três das mais famosas personagens femininas da literatura brasileira são projeções de um narrador masculino em primeira pessoa: a Capitu de *Dom Casmurro* (Machado de Assis), a Madalena de *São Bernardo* (Graciliano Ramos) e a Macabéa de *A Hora da Estrela* (Clarice Lispector). Quem poderá jamais dizer que conheceu essas mulheres? Todo o acesso que o leitor tem a elas vem do olhar de quem conta a história: Bento Santiago, Paulo Honório, Rodrigo S.M. Antes de serem “personagens femininas”, elas são personagens dos discursos de seus narradores. E é na dinâmica da relação com as figuras femininas criadas por seus discursos, que os próprios personagens masculinos emergem como protagonistas. Julgam suas mulheres de papel, mas eles é que devem ser julgados pelo leitor.

Vejamos alguns meandros narrativos pelos quais esse padrão se concretiza no romance de Machado de Assis.

“Dom Casmurro” é o apelido de Bento Santiago na maturidade cinquentona. Decide escrever seu livro, sua narrativa autobiográfica, para preencher o vazio existencial e aliviar a culpa deixada pela destruição de seu casamento. Tentativa de compreender e quiçá justificar

sua própria vida, que vai chegando solitária à etapa crepuscular, quebrada pelo desenlace trágico de um enredo melodramático. No fulcro deste, assim como depois no romance de Graciliano, encontramos não o adultério, mas a suspeita dele, motivada por crises alucinadas de ciúmes. Ciúmes claramente injustificados, no caso do Paulo Honório de Graciliano. Ciúmes que o leitor de *Dom Casmurro* jamais saberá se justificados ou não. Ao longo da narrativa desse romance de Machado, parecem obscuros, confusos, os objetos de desejo de Casmurro, em contraste com o modo de ser de Capitu, que sempre sabe o que quer.

Como disse certa vez o poeta Carlito Azevedo, o drama de Dom Casmurro, ou seja, o enigma relativo a quem seria o pai do filho de sua ex-mulher Capitu, não existiria nos tempos atuais, pois bastaria fazer exame de DNA. A única evidência da suposta traição de Capitu é a semelhança física entre o filho, Ezequiel, e Escobar, o amigo do peito de Bento, suspeito de ser o terceiro vértice do hipotético triângulo. Na narrativa sinuosa que Machado tece pela máscara de seu personagem Bento/Casmurro, em nenhum momento é dada a nós, leitores, segurança absoluta quanto a ser tal semelhança real, ou apenas imaginada.

No entanto, a presença do anacronismo jamais tirará a força do romance, que reside na maneira oscilante como Bento conta sua história. Trata-se de uma acusação contra Capitu ou de uma confissão de arrependimento por injustiça cometida? Com efeito, trata-se de uma peça contra Capitu, disfarçada de retrato moral e isento da mulher, mas escrita de tal maneira por Machado, que cria no leitor de qualquer época a suspeita de haver outra verdade escondida nas entrelinhas. Qual será a verdade escondida por Dom Casmurro? No passado, falou-se muito em “enigma de Capitu”. Ao tentar desvendá-lo, porém, nos defrontamos com o enigma do próprio acusador. É lícito desconfiar que Dom Casmurro, para além de talvez estar querendo enganar o leitor, esteja ele próprio iludido a respeito de si mesmo. Neste rocambolesco e sutil romance de Machado, enigmas se superpõem sobre enigmas, num jogo vertiginoso de voltas e contravoltas, de sentimentos e sensações contraditórias.

A oscilação do narrador, correspondente em violência e rapidez ao pathos vertiginoso de uma cena teatral transplantada para o seio de um lar burguês carioca, pode ser observada na seqüência de capítulos que, em conjunto, encerra a louca sucessão de acontecimentos definidora do clímax do romance. Antes dessa seqüência de capítulos, está tudo

normal com o casal. No fim do ciclo infernal, o casal está separado, Capitu e Ezequiel despachados definitivamente para a Europa, metaforicamente assassinados por Bentinho, que se recusará, nos anos seguintes, a ir ter com a ex-mulher, que lhe pede em cartas que vá vê-la quando viajar. Ele viaja algumas vezes à Europa mas não a procura.

* * *

O inferno de Bentinho e Capitu começa com a morte de Escobar por afogamento, no capítulo CXXI, “A catástrofe” (ASSIS, 1979, p.807-944). A emoção de Bentinho é grande. Não são poucos os leitores de *Dom Casmurro*, assim como alguns críticos, que vêem na relação entre os dois um conteúdo homoerótico, algo comprovável em algumas passagens do romance, dentro da lógica veloz e enganadora que caracteriza a narração do começo ao fim. Certa ou errada a suposição da homossexualidade latente de Bentinho (mais um enigma nesse romance de enigmas, mais uma triangulação nesse enredo de triangulações), o fato é que a morte do amigo tira Bentinho completamente dos eixos e detona o desenlace trágico, virando sua vida pelo avesso, para todo o sempre. Veremos que como hipótese interpretativa, a suposição da homossexualidade é mais certa que errada, desde que não seja vista nos moldes da questão *gay* contemporânea e sim no quadro de uma problematização da identidade masculina enquanto tal.

No enterro de Escobar, as lágrimas de Bentinho cessam a partir do momento que sua atenção se fixa, pela primeira vez, na intensidade do olhar lançado pela mulher ao amigo comum, agora defunto.

(...) A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga [a amiga é Sancha, viúva de Escobar] e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retina também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram os do defunto quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisessem tragar também o nadador da manhã.

Significativamente, esse capítulo, de número CXXIII, tem o mesmo título que o capítulo XXXII, na parte inicial do romance: “olhos de

ressaca”. Com isso, observamos que a metáfora célebre dos “olhos de ressaca” aparece tanto no capítulo em que se inicia a relação amorosa entre Bentinho e Capitu quanto naquele em que começa a terminar. Sim, é célebre a metáfora. Assim como os “lábios de mel” da Iracema de José de Alencar, entraram para o imaginário literário brasileiro os “olhos de ressaca” de Capitu. Tudo é famoso, bem palmilhado e esquadrinhado em se tratando de *Dom Casmurro*. Todas as leituras e interpretações já foram feitas, mas sempre vale a pena aplicar o método da leitura atenta (“*close reading*”) para descobrir ou redescobrir a maneira pela qual o bruxo de Cosme Velho construía seus enredos com base na exploração da linguagem. Cabe sempre refazer por conta própria os percursos de especialistas mais antigos. Um percurso pessoal de leitura haverá de trazer algum tipo de novidade em relação a caminhos já palmilhados.

No caso de *Dom Casmurro*, as duas palavras, olhos e ressaca, junto com as conotações a elas associadas (a ação de olhar, a presença constante do mar, e daí por diante) constituem uma espécie de fio condutor seguro, conferindo unidade e verossimilhança ao caráter por vezes paradoxal da narrativa, radicalizado na seqüência de capítulos iniciada no CXXII, seqüência que estou aqui chamando de “infernai”. Certamente não é à-toa que Machado cita Dante mais de uma vez em momentos-chaves de sua história, tendo sido Dante o poeta que falou do paraíso e do inferno na ordem divina. O romance *Dom Casmurro* fala do paraíso e do inferno que é o amor conjugal.

É nos dois capítulos igualmente intitulados “Olhos de ressaca”, o do início do livro e o do início do inferno conjugal, que se concretiza o também célebre e muito comentado propósito do narrador Bentinho logo nas primeiras páginas de seu relato: “atar as duas pontas da vida” (maturidade e infância), “pesquisar se a Capitu adulta já estava contida na Capitu criança”. Nunca é demais lembrar que o namoro dos dois, vizinhos em Matacavalos (hoje Rua do Riachuelo, no região central do Rio de Janeiro), começa na adolescência. Para que o casamento possa se realizar, antes é preciso que a mãe de Bentinho aceite liberar-se e liberá-lo da promessa de fazê-lo padre, liberação essa que ocorre por obra e graça das artimanhas conjugadas do agregado familiar José Dias, de Capitu e finalmente de Escobar, amigo de Bentinho no colégio do seminário e autor da sugestão providencial de que Dona Glória, a mãe, coloque um menino pobre no lugar do filho para ser ordenado

padre. Bentinho é liberado para virar homem através do recurso a uma interposta pessoa, que atua como seu substituto. Esse será o drama do adulto Casmurro: teria seu falecido e fiel amigo o substituído no papel de homem? Homem por substituição. Simulacro de homem. Simulacro.

Voltemos às palavras-chaves do romance: olhos e ressaca. Vale a pena conferir o modo como elas aparecem no capítulo XXXII, quando os dois adolescentes, em início de namoro, não podem imaginar o destino que lhes aguarda na vida adulta conjugal. Capitu insiste com Bentinho que por sua vez insista com o agregado José Dias para que este intervenha de maneira mais decidida junto a Dona Glória no intuito de demovê-la da idéia de mantê-lo no seminário depois de terminados os estudos colegiais:

- (...) Você teime com ele, Bentinho.

- Teimo; hoje mesmo ele há de falar.

- Você jura?

- Juro. Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos na-

quele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve.

Se o leitor der uma nova olhada na passagem anteriormente citada, que relata, muitos anos depois da cena acima, o episódio da morte e do enterro de Escobar, observará que ambas, aquela e esta, no nível retórico, refletem-se simetricamente, como se num espelho. A Capitu adulta já contida na Capitu menina. Efeitos de espelho em *Dom Casmurro*. Pois se na cena acima, seus olhos são definidos primeiro como “obliquos e dissimulados” por José Dias, para em seguida serem definidos em analogia com o mar enquanto principalmente fonte de perigos (a ressaca é o estado ameaçador do mar), também na passagem anterior tínhamos o olhar furtivo de Capitu no velório, como se tivesse medo de ser pega em flagrante por alguns dos presentes (cf. “olhando a furto para a gente que estava na sala”), dissimulando assim seus sentimentos, seguindo-se a isso a mesma aproximação metafórica entre olhos bem abertos e ondas do mar: no velório, “os olhos de Capitu fitaram os do defunto (...) grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisessem trazer também o nadador da manhã”.

O mar representa o desejo. Metáfora simples e antiga, aqui retrabalhada de maneira sutil e original por Machado. O caráter erótico da metáfora é claramente enunciado no trecho anteriormente citado do capítulo XXXII. Ao contemplar longamente os olhos da então ainda namoradinha, os de Bentinho são descritos como *longos e enfiados* nos dela. E como reação a esse gesto, os dela ficam *crescidos*, evocando o intumescimento físico provocado pelo desejo erótico. Mas eles ficam *crescidos e sombrios*, instaurando uma zona de ambigüidade que será logo em seguida reforçada pelo complemento escolhido pelo narrador Casmurro para definir aqueles olhos: são olhos *de ressaca*. São olhos que acendem o desejo, mas que trazem o prenúncio de acontecimentos sombrios, trágicos. A força fascinante do mar é a força, fascinante porém ambígua, do desejo erótico: ambas possuem um poder máximo de atratividade, mas podem levar à morte, ao desastre. A atração erótica é como o movimento das ondas do mar, ambas nos arrastam para um mundo de delícias (o céu, o tempo infinito e breve do êxtase), mas a ressaca pode levar ao desastre, ao naufrágio, ao afogamento.

Assim, quando no velório de Escobar Capitu fita o defunto com os olhos *grandes e abertos*, o sistema de significados trabalhados por Casmurro já preparara subliminarmente o leitor do romance para reco-

nhecer aí a presença do desejo. O sistema retórico emoldura a leitura, direcionando-a. Pode ser que não tenha ocorrido adultério, mas Casmurro quer mostrar que no mínimo tem boas razões para justificar tal acusação. O resultado sobre o juízo do caso pelo leitor dependerá menos de elementos da composição do enredo e mais dos jogos metafóricos e dos deslizamentos e cadeias sutis de sentido explorados no nível da linguagem. Se existe uma retórica atemporal dos namorados, existe também a retórica dos separados. A retórica é a ciência de, pelos mecanismos e procedimentos da enunciação, produzir efeitos sobre o ouvinte ou leitor. Tudo se torna então uma questão de aparência, de parecer ser, sendo ou não sendo.

* * *

Assim é se lhe parece, diria o dramaturgo italiano Pirandello. Toda a peça acusatória de Casmurro baseia-se na semelhança física entre o filho Ezequiel e o amigo Escobar. No entanto, nosso exame mais acurado do texto mostra que esse tema tem sua análise complexificada pela análise do que se pode chamar uma teoria ou economia do olhar, elaborada na narrativa mediante jogos retóricos e recursos lingüístico-poéticos. Desenrolando tal tema, subjacente porém emoldurante, o narrador ao mesmo tempo diz e desdiz, diz e *se desdiz*, colocando em pauta o jogo entre ser e parecer ser. A semelhança existe num terreno de incerteza. Parecer é ser? O simulacro só pode significar mediante um efeito de olhar. Quem confere todo o poder de ser ao parecer, é o olhar. Parecer homem ou ser homem? Quem foi o homem de Capitu? Em *Dom Casmurro*, a incerteza sobre a semelhança reduplica e repõe uma incerteza sobre a masculinidade, afetando dois pilares fundamentais desta: virilidade, paternidade.

Na seqüência de capítulos do desenlace, que chamei de “infernai”, o tema dos olhos e do olhar volta com insistência gritante. O desenrolar dramático do enredo é aí pautado pelos jogos de olhares. O olhar é gesto, gesto que diz, sobretudo gesto desejanste. Esse capítulo CXXXI é crucial no desenrolar do desenlace, na configuração do inferno. Assim como os olhos da Capitu adolescente do capítulo XXXII tinham sido a porta para o céu, para o êxtase do desejo, neste capítulo CXXXI eles serão uma espécie de segundo degrau para o abismo. O abismo da verdade ou daquilo que Bento/Casmurro supõe ser a verdade e deseja impingir ao leitor como sendo essa verdade.

Já sabemos que o primeiro degrau ocorrera no velório de Escobar, quando Bento olhara para o olhar que sua mulher dirigia ao defunto. Olhando o olhar da esposa, Bento vira ou vislumbrara a situação. Pois agora o capítulo CXXXI põe em jogo a semelhança física entre o filho Ezequiel e o amigo Escobar. Tema introduzido pela própria Capitu. Ela olha para o olhar do filho e é ela mesma quem pela primeira vez chama a atenção do marido para a semelhança física entre o menino e o amigo Escobar. Releiamos o capítulo quase todo, para que o leitor e a leitora deste artigo vejam ou revejam com seus próprios olhos o papel nele exercido pelos atos de olhar, de fitar, etc. A cena acontece quase um ano depois da morte de Escobar. Na seqüência dela, degradam-se de vez as relações entre Bentinho e sua mulher.

Foi o caso que a minha vida era outra vez doce e plácida, a banca de advogado rendia-me bastante, Capitu estava mais bela, Ezequiel ia crescendo. Começava o ano de 1872.

- Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. Olha, Ezequiel; olha firme, assim, vira para o lado do papai, não precisa revirar os olhos, assim, assim...

Era depois de jantar; estávamos ainda à mesa, Capitu brincava como filho, ou ele com ela, ou um com outro, porque, em verdade, queriam-se muito, mas é também certo que ele me queria ainda mais a mim. Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso. Afinal não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo e muitas semelhanças se dariam naturalmente. (...)

Capitu (...) fitava agora a outra borda da mesa; mas, dizendo-lhe eu que, na beleza, os olhos de Ezequiel saíam aos da mãe, Capitu sorriu abanando a cabeça com um ar que nunca achei em mulher alguma, provavelmente porque não gostei tanto das outras. (...) Capitu tinha meia dúzia de gestos únicos na terra. Aquele entrou-me pela alma dentro. Assim fica explicado que eu corresse à minha esposa e amiga e lhe enchesse a cara de beijos; mas este outro incidente não é radicalmente necessário à compreensão do capítulo passado e dos futuros; fiquemos nos olhos de Ezequiel.

Cabe explicar a última frase acima. Casmurro diz que o episódio, ou “incidente”, do beijo amoroso em Capitu não é necessário à compreensão do capítulo anterior e dos posteriores porque estes têm por tema

não os tempos de bonança, mas a crise de ciúmes e a fúria crescente do marido, até a rejeição do filho e a separação do casal. Que jamais saberemos se era ou não filho biológico. O último período da frase é que é importante: “*fiquemos nos olhos de Ezequiel*”.

* * *

Os olhos de Ezequiel, o jeito de olhar de Ezequiel. Os olhos são parte de um corpo, expressão metonímica de um corpo. A metonímia, ou seja, o deslizamento do sentido por contigüidade semântica, é operação lingüística central em *Dom Casmurro*, é a partir dela que se põe a mover a máquina retórica e poética do romance. Os deslizamentos de sentido correspondem a deslizamentos do olhar, que são deslizamentos eróticos. Deslizamentos, deslizes. Como veremos, os sucessivos deslizamentos se transformam em metáfora e, pela superposição de metáforas, chegamos à linguagem alegórica que é por excelência traço estilístico e compositivo (portanto, também estrutural) da escrita machadiana.

Deslizamentos, deslizes. Do olhar, do desejo, da linguagem que fala do desejo. O olhar desliza dos olhos para o corpo todo. Vejam, leitores, que no capítulo-matriz XXXII, aquele da cena entre Bentinho e Capitu adolescentes, os olhos efetivamente desempenhavam papel de porta de entrada para o restante do corpo. Dos olhos, Bentinho passava para as orelhas, para os braços (os também muito famosos braços de Capitu), daí aos cabelos espalhados sobre os ombros, que ele enfim pegava, sem pejo de embarçá-los, tudo, claro, com a anuência da namorada. Pois agora, neste capítulo CXXXI, em que a instâncias da própria mulher, Bento adulto olha para os olhos do filho, estes novamente serão a porta pela qual o corpo todo será notado. Leiam então o parágrafo seguinte, já no capítulo CXXXII, para observar de que maneira o corpo de Ezequiel entra para o horizonte visual de Bento.

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. O costume valeu muito contra o efeito da mudança; mas a mudança fez-se, não à maneira do teatro, fez-se como a manhã que aponta vagarosa, primeiro que se possa ler uma carta, depois lê-se a carta na rua, em casa, no gabinete, sem abrir as janelas;

a luz coada pelas persianas basta a distinguir as letras. Li a carta, mal a princípio e não toda, depois fui lendo melhor. Fugia-lhe, é certo, metia o papel no bolso, corria a casa, fechava-me, não abria asa vidraças, chegava a fechar os olhos. Quando novamente abria os olhos e a carta, a letra era clara e a notícia claríssima.

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume.

Este trecho contém um bom exemplo da maneira pela qual Machado freqüentemente constrói seus parágrafos pelo método que podemos chamar de narração por sobrecarga de sentido, em que palavras deslizam para outras palavras correlatas (o processo mesmo da metonímia) e, ao deslizarem, puxam novos fios de imagens e analogias, num encadeamento que acaba por *substituir* a palavra primeira por aquelas fruto do deslizamento. Ai já entramos no terreno da metáfora. Os deslizamentos metonímicos tornam-se ainda mais vertiginosos quando exploram duplicidades de sentido. No primeiro parágrafo acima, a palavra “olhos” aparece desde logo com duplo sentido. Por um lado, são os olhos de Ezequiel, a partir de onde todo o seu o corpo começa a ser olhado por Bento: “Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira (...)”. Por outro lado, são os olhos do próprio Bento, olhos de ler, olhos de ver. E na medida que são olhos de ler, eles lêem a realidade e a lêem como uma carta, como uma carta anônima trazendo a terrível verdade: teu filho não é teu filho, é fruto do amor adúltero entre Capitu e Escobar. O parágrafo viaja todo em torno da relação hipotética, imaginária, entre marido traído e carta anônima reveladora.

Só que na real a carta é o próprio corpo em crescimento de Ezequiel. Bento olha para o corpo do filho e vê. Vê e cada vez mais vê. Cada vez mais lê no corpo do filho o corpo de Escobar, como se o corpo do filho fosse uma carta anônima lhe contando tudo. Na frase que inicia o parágrafo seguinte, acima também transcrita, a semelhança que Bento cada vez mais vê entre o filho e o amigo falecido corporificasse a ponto de para ele já ser o próprio Escobar que se senta à mesa e lhe pede a bênção. Resumindo, o primeiro parágrafo acima começa com os olhos de Ezequiel e acaba com os olhos de Bento. Olhar os olhos do filho abre os olhos do pai. Ler o corpo em crescimento do filho é como

ler uma carta. Dos olhos para o corpo, deslizamento metonímico. Do corpo para a carta, metáfora. Esse jogo todo como alegoria do reconhecimento, do descobrir uma verdade cruel.

Mas isso não é tudo, pois o método machadiano da sobrecarga de sentido ainda se manifesta na analogia que Bento faz entre seu abrir de olhos e o ato de um pintor que completa seu trabalho a partir de um esboço (o debuxo). Os olhos de Ezequiel são apenas o esboço de uma evidência que depois se completa para Bento, como um pintor completaria um quadro a partir do rascunho inicial. O quadro pronto que pode ser colocado na parede é como o momento em que o marido traído aceita reconhecer, na informação da carta anônima, a *letra clara* e a *notícia claríssima*. O ato de desenhar/pintar torna-se uma representação figurativa (ou seja, alegoria) do ato de ler/entender uma carta, ato este que, por sua vez, alegoriza o ato de olhar e ver. Olhar é como desenhar. O simulacro significa através do olhar.

* * *

A imagem do quadro nos lembra que estamos nos movendo no terreno da mera *semelhança*. Assim como uma carta anônima sobre adultério pode ser uma acusação falsa, a semelhança entre um quadro e a pessoa real que lhe serviu de modelo, ou a semelhança entre duas pessoas, é algo sempre aberto a controvérsias. Até que ponto a semelhança entre um quadro e o modelo é perfeita? Qual a importância das imperfeições e distorções que todo desenho e toda forma de representação impõem sobre o objeto real representado? Quem pode garantir que a semelhança física entre um homem adulto e uma criança constitua um sinal efetivo de que aquele seja o pai biológico desta? Inda mais quando não existia exame de DNA. Sem o exame de DNA, estávamos sempre no terreno das incertezas. No mundo em que Machado viveu, só existia esse paradigma de incerteza - foram milênios de paternidades incertas, maternidades secretas, antes que surgisse a redentora tecnologia do século 20. O estabelecimento da semelhança é na verdade fruto de uma operação de *verossimilhança*, como bem observou Silviano Santiago num clássico incontornável da fortuna crítica deste romance (SANTIAGO, 2000). Se tomamos a leitura de Silviano ao pé da letra, devemos concluir que tudo que diz respeito a Capitu no discurso de Casmurro se não é mentira ou falseamento, é no mínimo jogo retórico.

Quem é mais dissimulado? Capitu ou o próprio Casmurro? A incerteza da paternidade, que no tempo de Machado podia significar incerteza sobre a própria masculinidade, hoje pode facilmente ser resolvida pelo exame de DNA, permitindo ao macho em dúvida assumir com mais clareza sua própria situação instável no mar revolto e cambiante do desejo erótico. Hoje já sabemos que é possível ter virilidade sem ter paternidade (fecundidade). Infertilidade não é sinal de impotência. São muitos os jogos de mentiras e segredos que podem ser imaginados e dramatizados nessa relação complexa entre virilidade e paternidade como definidores de uma masculinidade plena no senso comum da cultura dominante. Matéria fértil para romances, filmes, teatro, televisão...

Uma vez consolidada a idéia, trazida pela semelhança com Escobar, de que Ezequiel não é seu filho, o fantasma do amigo passa a assombrar e torturar Bentinho. Ele não pode suportar a proximidade física do filho, que põe numa escola em regime de semi-internato para que só precise vê-lo nos fins de semana, mas mesmo isto lhe parece desesperador. As relações com Capitu azedam de vez. Há um bocado de coisas que precisam ser ditas, mas não o são. Impera o não-dito. De repente, na narrativa, de maneira um tanto inopinada e mecânica, surge a decisão de suicidar-se, logo providenciada com a compra de uma substância letal na farmácia. Seguindo a linha de raciocínio aqui desenvolvida, podemos inferir que decisão tão drástica surge por sentir-se Bento humilhado em sua identidade de homem. Não ser o pai de Ezequiel significa ser menos homem que o verdadeiro pai biológico. Ou haverá outra motivação por trás do desespero? Por que Machado fez Casmurro primeiro pensar em suicídio e só depois, passageiramente, em matar Capitu? Por que se auto-destruir em lugar de vingar-se? Afinal de contas, por quem se sente Casmurro traído? Num dos rascunhos de bilhete de suicida, aquele que seria endereçado a Capitu, Bento agora Casmurro lembra: “falava-lhe só de Escobar e da necessidade de morrer.” A vida tinha se reduzido a Escobar. A vida era Escobar.

Nesse ponto, pode ser interessante recuar alguns capítulos até o CXVIII, intitulado “A mão de Sancha”, narrando a noite anterior ao afogamento de Escobar. Trata-se de capítulo de certa forma espantoso, para quem busca encontrar em Machado um decoroso observador da moral vitoriana supostamente vigente no dia-a-dia da família burguesa de fim de século XIX, como se o decoro lingüístico e estético (de-

fendido por Machado em sua crítica a *O Padre Amaro* de Eça de Queirós) implicasse necessariamente no recalque de temas adultos. Nada mais adulto que a contradança de casais sugerida no capítulo CXVIII. Nesse capítulo, em certa medida é antecipada a tragédia por vir, deixando claro para o leitor o *imbroglio* sentimental e erótico que a alimentaria, mas que Casmurro tenta o tempo todo empurrar para baixo do tapete. O capítulo “A mão de Sancha” prenuncia a catástrofe, prenuncia uma catástrofe sentimental iminente, dado o caráter incontrolável do desejo de Bento.

Desejo e ressaca. O mar revolto de desejos cruzados e reprimidos. Neste capítulo CXVIII, aflora fugazmente na superfície da narrativa a verdade nada vitoriana desse mar revolto de desejo que enlaça não apenas Capitu, Bento e Escobar num triângulo, mas atravessa por inteiro os dois casais, incluindo Sancha. Mais que triângulo, temos aqui um quarteto, no meio do qual o desejo de Bento oscila desbussolado, inconsciente de si, feito cabra cega. Onde se encontra afinal o obscuro objeto de desejo de Casmurro? E a carga homossexual presente em qualquer triângulo ou quarteto amoroso – é por excesso ou por falta de masculinidade? Com certeza podemos afirmar que o paradigma erótico posto em marcha pelo drama de Casmurro não é a heterossexualidade normativa e monogâmica. *Dom Casmurro*, narrativa *queer*.

Releiamos então parte do capítulo “A mão de Sancha”, o qual antecipa a borrasca do desenlace utilizando o mesmo sistema retórico-metafórico que perpassa o romance como um todo. Olhares, mar, ressaca. O desejo e seus perigos. O desejo e seus descaminhos, seus deslizamentos, deslizamentos.

Os dois casais (Escobar e a mulher Sancha, Bento e a mulher Capitu) passam juntos a noite de sábado na casa de Escobar. Mas este convida o casal Santiago a lá voltarem no domingo para jantarem e discutirem um projeto conjunto. Um projeto para os quatro.

(...) precisávamos falar de um projeto em família, um projeto para os quatro.

- Para os quatro? Uma contradança.

- Não. Não és capaz de adivinhar o que seja, nem eu digo. Vem amanhã.

Sancha não tirava os olhos de nós durante a conversa, ao canto da janela. Quando o marido saiu, veio ter comigo. Perguntou-me de que é que faláramos; disse-lhe que de um projeto que eu não sabia

qual fosse; ela pediu-me segredo, e revelou-me o que era: uma viagem à Europa dali a dous anos. Disse isso de costas para dentro, quase suspirando. O mar batia com grande força na praia; havia ressaca.

- Vamos todos? perguntei por fim.

- Vamos.

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

Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros, uns esperando que os outros passassem, mas nenhuns passavam. Tal se dá na rua entre dous teimosos. (...)

- O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar ao pé de mim.

- Você entra no mar amanhã?

- Tenho entrado com mares maiores, muito maiores. Você não imagina o que é um bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu, e ter estes pulmões disse ele batendo no peito, e estes braços; apalpa.

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.

Diante do que se lê no último parágrafo acima, pouco resta a acrescentar ou comentar pelo crítico ou intérprete. Nessas quatro linhas, aparecem explicitamente certas ambigüidades e sofrimentos que marcam o desejo homossexual masculino no paradigma vitoriano heteronormativo. De um lado, o tesão de Bento pelos músculos do amigo, claramente tratado como objeto de desejo: é como se o amigo fosse Sancha. Bento apalpa Escobar como se este fosse uma mulher. E nunca podemos esquecer que a palavra “braços” já vem desde antes no ro-

mance marcada por uma sobrecarga de sentido: os braços de Capitu são metonímia/metáfora/alegoria do desejo de Bento por ela. Aqui o desejo por Capitu desliza vertiginosamente para os braços de Sancha e para os braços do amigo. Mas logo o êxtase bichal (o surto de viadagem) se vê toldado pelo sentimento de competição e rivalidade que, segundo o senso comum dominante, permanece sempre presente no universo masculino, tanto no paradigma da identidade viril, quanto no da contemporânea identidade *gay* ou *queer*: Bento sente inveja da masculinidade de Escobar. Coloca-se portanto na posição de menos homem, menos macho que o amigo. E é um amigo que sabe nadar, tal como o esperma vitorioso que luta para atingir o óvulo na corrida da reprodução. A nota irônica vem no dia seguinte: o esperma vitorioso morre afogado. E ironicamente, permanece no mar, apesar de tudo, o desejo confuso de Bento, entre querer e não querer, entre ser e não ser, ser e parecer.

* * *

O desenlace do inferno conjugal precipita-se a partir do capítulo CXXXV, já narradas a decisão de matar-se e a compra do veneno. Bento vai ao teatro e assiste a *Otelo*, a peça de Shakespeare que tem os ciúmes por tema central. A peça reforça sua desconfiança e o faz oscilar para a decisão de matar Capitu em lugar de matar-se a si próprio. Machado apresenta um Bento influenciável por obras de representação, a ópera certamente – um quadro também? e uma fotografia? Na cena seguinte, “A xícara de café”, volta a idéia do suicídio, que Bento hesita em concretizar. Fechado em seu escritório, com a xícara de café envenenado na mão, decide esperar mais um pouco, até que os da casa tenham saído para a missa. Nesse meio tempo, entra no escritório seu filho. Bento lhe estende a xícara de café, disposto a matá-lo. Porém, recua. E, cobrindo-o de beijos, pronuncia a frase fatal, em resposta ao apelo amoroso do filho:

- Papai! papai! exclamava Ezequiel.

- Não, não, eu não sou seu pai!

Bento recusa a paternidade, mesmo aquela assumida por conveniência social. Dá-se então a entrada de Capitu no recinto, que ouve a frase da rejeição. Estamos no capítulo CXXXVIII, no qual ocorre a ruptura definitiva do casal. Neste e no capítulo seguinte, temos dois momentos sucessivos, em que duas Capitus diametralmente opostas uma à outra são apresentadas pelo discurso de Bento/Casmurro. A

primeira é inocente. A segunda assume a culpa. Sem deixar-se agora levar pela ambigüidade, mas deixando-se de certa forma guiar, como sempre, pela vontade dela, que transforma a sua em ação efetiva, concorda com a separação que ela mesma propõe, ultrajada pela acusação de adúltera que lhe faz o marido. Voltemos à cena do capítulo “Capitu que entra”, imediatamente após Bentinho ter endereçado aquelas terríveis palavras a seu filho.

Quando levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance que parecerá de teatro, (...) a mãe e o filho iam à missa, e Capitu não saía sem falar-me. Era já um falar seco e breve; a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando.

Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida. Seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentir, se pode chamar de um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises. Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fosse embora, e pediu-me que lhe explicasse...

- Não há que explicar, disse eu.

- Há tudo; não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Que houve entre vocês?

- Não ouviu o que lhe disse?

(...) Sem lhe contar o episódio do café, repeti-lhe as palavras do final do capítulo.

- O quê? perguntou ela como se ouvira mal.

- Que não é meu filho.

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. Já ouvi que as há para vários casos, questão de preço; eu não creio, tanto mais que a pessoa que me contou isto acabava de perder uma demanda. Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a cousa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar. Após alguns instantes, disse-me ela:

- Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga, — continuou vendo que eu não respondia nada, — diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

- Há cousas que não se dizem.

- Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo.

Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

- Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

- A separação é cousa decidida, redargüi pegando-lhe na proposta. (...)

Capitu emerge neste trecho como autêntica diva, ferida na sua dignidade de senhora, esposa, mulher, majestosa ao sentar-se na cadeira de onde propõe, com firmeza, a separação. Podemos ler Capitu pelas interpretações que dela faz Casmurro, ou por suas simples ações, em geral diretas e objetivas. Claro que mesmo um relato de simples ações pode ser torcido por quem relata. Seja como for, recordemos a cena de namoro adolescente, Capitu insistindo com Bentinho que tivesse mais atitude — “teime, Bentinho” — no esforço de desfazer a promessa de Dona Glória de encaminhá-lo para padre, impedindo o casamento.

Mulher de iniciativa ou mulher dissimulada? Antes de ser revelador de Capitu, que numas poucas frases, pelo simples reportar de seu modo de agir, é construída como diva, vítima e dona de seu destino trágico, o trecho acima nos revela a incerteza oscilante da acusação. Na tentativa de desmascarar outrem, muitas vezes nos revelamos nós próprios. Observe-se que a palavra-chave “olhos” aparece de maneira negativa nesse trecho, quando referida aos olhos de Casmurro: “(...) eu nem olhava para ela”; “não sei se era dos meus olhos (...)”, em contraste com Capitu: “Ela olhava sempre, esperando”. É como se Casmurro estivesse falando da *cegueira* do ciúme. Um pouco adiante, dirigindo-se ao leitor, Casmurro

revela o sentido de todo o seu relato, de todo o romance: colocar o leitor e a leitora como testemunhas no julgamento da veracidade ou não dos comportamentos e falas de Capitu. Era ela uma dissimulada por natureza? Dando uma tremenda bandeira de seu intuito subterrâneo, dá a entender que gostaria mesmo de *comprar* o leitor para seu ponto de vista: a atitude e a reação de Capitu ao ser acusada “fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. Já ouvi que as há para vários casos, questão de preço; eu não creio, tanto mais que a pessoa que me contou isto acabava de perder uma demanda”. No trecho acima, comprado ou não comprado o leitor para o ponto de vista de Casmurro, a evidência por ele levantada é dada como sendo da ordem da natureza: “(...) haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si (...)” Ou seja, em poucas linhas, Casmurro vai do reconhecimento de sua cegueira ao reconhecimento de que talvez esteja forjando sua história até, finalmente, defender-se dizendo que é a própria natureza que apóia sua conjectura, a semelhança física entre o filho e o amigo.

No entanto, no capítulo seguinte, vai ser com base na semelhança produzida por uma fotografia de Escobar, que Casmurro postulará que a oscilação não é sua, e sim de Capitu. A diva do capítulo anterior seria uma fingida, uma diva de teatro. Como se verá na citação a seguir, é com base nos olhares simultaneamente dirigidos por ele e Capitu à fotografia de Escobar, que Casmurro afirmará (mais insinuará que afirmará) ter sua mulher finalmente reconhecido a culpa, revelada pelo olhar lançado à foto. Pode-se porém fazer outra leitura da cena, interpretando que, ao contrário, nesse momento Capitu desiste de vez de lutar por sua própria dignidade (no seu tempo, desfazer um casamento significava para a mulher perder a dignidade e o respeito social), aferrando-se de maneira corajosa e ativa à decisão anterior, que afinal de contas surgira por iniciativa dela mesma, a proposta de separar-se o casal.

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repetina de Ezequiel, gritando: “– Mamãe! mamãe! é hora da missa!” restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa.

Para reforçar ainda mais a noção de que a peça acusatória de Casmurro é frágil, embora, claro, possa ser verdadeira, assinalemos apenas a seguinte frase: “(...) havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel.” Onde está essa fotografia? Ninguém viu. Nem ele, nem Capitu, muito menos nós, leitores transformados em testemunhas de uma fantasmagoria. Resta na verdade, apenas a força dos argumentos, a pura retórica. Retórica dos namorados, transformada em retórica do ódio pelo mar revolto dos desejos adultos. Se a acusação de adultério sustenta-se afinal na foto e na interpretação que se faz do entrecruzamento de olhares entre os dois cônjuges e o defunto e seu fantasma, podemos legitimamente perguntar: e qual seria então o enigma de Casmurro, que seu discurso busca em vão dissimular?

Ser ou não ser homem – eis aí o claro enigma de Bento Santiago.

Esse enigma, ele soluciona expulsando Capitu e o filho de sua própria casa, metamorfoseando-se em Casmurro. De maneira imperfeita, é assim que, de novo ironicamente, logra atar as duas pontas da vida. Preso para todo o sempre aos fantasmas da mãe e de Escobar. A mãe que o quisera para padre, que o quisera proibido de ser pai. Escobar, o amigo mais viril, agente direto, junto com Capitu, de sua masculinidade vicária. Assim é, se lhe parece.

ABSTRACT

This article tries to show how a rhetoric of the gaze works in the narrative of *Dom Casmurro*. Such a rhetoric allegorizes the gender trouble that explains Bento Santiago's paradoxical way of telling the story of his relationship with his ex-wife Capitu.

KEY WORDS: Machado de Assis; rhetoric of the gaze; gender identity; allegory.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. de Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1979.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.