

SERGIO PAULO ROUANET



SERGIO PAULO ROUANET é diplomata, ensaísta e autor de, entre outros, *As Razões do Iluminismo* (Companhia das Letras).

Dom Casmurro alegorista

N

ão são muito comuns, fora da história da ciência, as “revoluções de Copérnico”. Kant foi autor de uma delas, mas a filosofia crítica é estreitamente aparentada à ciência natural. Razão de sobra para admirarmos a façanha de Helen Caldwell, que conseguiu, em 1960, fazer uma “revolução de Copérnico” numa área pouco sujeita a cataclismos dessa natureza: a crítica literária. Como se sabe, ela defendeu, em *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, a tese escandalosa de que Capitu era inocente do adultério que lhe fora imputado por Dom Casmurro. Segundo ela, o narrador, Bento Santiago, não tinha nenhuma credibilidade, porque era movido pelo ciúme, e advogava em causa própria, tentando demonstrar, com base em indícios arbitrários, a culpabilidade de sua namorada de infância. Assim como a revolução astronômica colocara o Sol, e não a Terra, como centro do sistema solar, a revolução crítica provocada pela autora americana tirou Capitu do banco dos réus, pondo Bentinho em seu lugar¹.

É certo que não era a primeira vez que se lançava em dúvida a integridade de Dom Casmurro como narrador. No mesmo ano do aparecimento do romance, em 1900, José Veríssimo teve a intuição de que Dom Casmurro escrevera “com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito”². Em sua biografia de Machado, publicada originalmente em 1936, Lucia Miguel Pereira já se atrevera a escrever que “a dúvida nasce no espírito do leitor, sem que o autor diga nada. E, aliás, ele passa todo o livro sem dizer nada. Capitu teve um filho parecido com o amigo do marido; mas também ela apresentava uma estranha semelhança com a mãe de sua amiga Sancha”³. E no mesmo ano de 1960 em que Caldwell publicava seu livro, Gondin da Fonseca lembra que não foi Capitu quem abandonou Bentinho, e continua: “[. . .] nem o abandona, nem talvez o tenha traído. Ele é que infere a traição da parença de Ezequiel com Escobar — acentuando, todavia, que as feições da moça lembravam as da mãe de Sancha... Eram semelhantes, não existindo, contudo, entre ambas, sombra de parentesco lícito ou ilícito”⁴.

1 Helen Caldwell, *The Brazilian Otello of Machado de Assis*, Los Angeles, University of California, 1960.

2 José Veríssimo, “Um Irmão de Brás Cubas”, in *Machado de Assis – Roteiro da Consagração*, Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2003.

3 Lucia Miguel Pereira, *Machado de Assis*, São Paulo, Edusp, 1988.

4 Gondin da Fonseca, *Machado de Assis e o Hipopótamo*, Rio de Janeiro, Fulgor, 1960.

Não importa: a questão da culpa de Capitu só passou a ocupar o centro da reflexão teórica e do interesse dos leitores depois do livro de Caldwell. Houve reações indignadas, como a de Otto Lara Rezende e a de Dalton Trevisan, para as quais absolver Capitu configurava um novo ato de traição, agora não mais contra Bentinho, mas contra o próprio Machado de Assis, que não deixara dúvidas quanto à realidade do adultério. E houve reações de aprovação, tão numerosas que hoje em dia há quase um consenso em torno da inocência de Capitu – pelo menos um consenso de público. Atualmente é tão difícil encontrar leitores (e sobretudo leitoras) convencidas da culpa de Capitu como há meio século descobrir quem a considerasse inocente. A versão da inocência de Capitu, ou pelo menos da culpa de Bentinho, predomina também no cinema. No filme *Capitu*, dirigido por Paulo Cezar Saraceni, com roteiro de Paulo Emilio Salles Gomes, toda a carga é posta no ciúme doentio de Bentinho⁵.

Mas os críticos estão chegando à conclusão de que a questão é insolúvel. Pois se por um lado Dom Casmurro só dá provas circunstanciais contra sua mulher, por outro lado a fragilidade desses indícios não exclui a possibilidade de que apesar de tudo as suspeitas de infidelidade tenham fundamento.

Em que se baseia o libelo de Dom Casmurro contra Capitu? Ele a acusa de ter cometido adultério com seu colega de seminário Ezequiel de Sousa Escobar, e prova essa acusação (a) remontando ao passado, para mostrar que a Capitu menina tinha características físicas e morais que a predispunham para a sexualidade, para a dissimulação, para a hipocrisia, para o cálculo, e (b) vasculhando o presente, para encontrar indícios capazes de provar que a predisposição infantil para a traição tinha se tornado real na Capitu adulta.

Todos os episódios contados no primeiro grupo têm como função mostrar que a Capitu menina “estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (*Dom Casmurro*, capítulo 148). Pertencem a esse grupo, entre outras, as famosas alusões aos olhos de ressaca de

Capitu, ou, como prefere dizer José Dias, olhos de cigana oblíqua e dissimulada; as manobras de sedução sexual por parte de Capitu, como quando ela oferece os lábios a Bentinho, durante a cena do penteado; a maneira maquiavélica pela qual ela enfrenta a ameaça de perder o namorado – não pela oposição direta, mas aliciando para sua causa o antigo inimigo, José Dias, e aconselhando Bentinho a ir por enquanto para o seminário, enquanto ela agiria junto ao espírito influenciável de Dona Glória; seu amor ao dinheiro e às jóias, evidenciado pela admiração que passou a sentir por César quando soube que ele tinha dado a uma senhora uma pérola no valor de seis milhões de sestércios; e seu interesse pelos “peraltas da vizinhança”, que passeavam a cavalo em frente da sua janela.

Vamos agora ao segundo grupo: as “provas” do adultério.

Certa noite, já casado, Bentinho está dando a Capitu uma aula de astronomia, ela se distrai, e confessa que estava pensando num pedido que fizera a Escobar, o de trocar uma pequena soma em libras esterlinas. Escobar tinha atendido ao pedido, e estivera na casa, pouco antes, trazendo-lhe as libras.

Outra prova: quando crianças, tinham ouvido o pregão de um preto vendedor de cocadas. Os namoradinhos tinham jurado não se esquecer da toada e das palavras, mas uma dia, já casados, Bento se refere ao assunto, e Capitu confessa que tinha se esquecido do pregão. Na ótica de Bento, o esquecimento de Capitu estava ligado às palavras do pregão, que falava de uma menina sem vintém. Assim, o ressentimento de Bento é sobredeterminado: ele está renovando contra Capitu a velha acusação de que ela se casara por interesse, e acusando-a de perjúrio, acusação grave, pois nada garante que o perjúrio não atingiria também os votos conjugais.

Nova prova: certa noite, Bentinho vai sozinho ao teatro, porque Capitu disse que estava indisposta, mas volta antes de terminar a peça, e encontra Escobar no corredor da casa. Tinha vindo para entregar-lhe uns embargos de terceiros. Capitu confessa que tivera apenas uma pequena dor de cabeça,

⁵ Em entrevista de 29 de janeiro de 2008, a escritora Lygia Fagundes Telles, mulher de Paulo Emilio, disse que ao ler *Dom Casmurro* pela primeira vez achou que Capitu era uma santa, e Bentinho um histérico; depois mudou completamente de opinião e achou que Capitu traía Bentinho, sim, e que o filho não era dele. Instada por Paulo Emilio a suspender seu julgamento, como queria Machado, ela respondeu “Não posso suspender, esse homem é um doido, coitada dessa mulher!”.



mas exagerara seu sofrimento para não privar Bentinho do prazer de ir ao teatro.

Outra: Dona Glória passa a tratar com frieza tanto Capitu como Ezequiel, o que sugere que sua intuição materna a fizera antever a verdade.

Vem a tragédia da morte de Escobar. O velório fornece mais uma prova: Capitu chora, o que seria talvez natural, mas olha o defunto com os mesmos olhos de ressaca com que olhara Bentinho adolescente, o que prova que ela não estava chorando apenas a morte do amigo, mas a do amante.

Depois vem a prova definitiva: a semelhança do filho Ezequiel com Escobar, prova tão forte, que diante dela Capitu renuncia a defender-se, o que para Dom Casmurro equivalia a uma confissão explícita.

O leitor experiente de hoje percebe a fragilidade de todas essas provas.

Quanto à redescoberta do passado, Dom Casmurro não é nenhum Proust. Ele não tem credenciais para ser um memorialista confiável. Não poderá, por mais que cite Goethe – “aí vindes outra vez, inquietas sombras” (*Dom Casmurro*, capítulo 2) –, reencontrar esses personagens de sua adolescência. Movido pelo ciúme, o falso memorialista não poderá chegar ao passado autêntico, atando “as duas pontas da vida” (*Dom Casmurro*, capítulo 2). Suas reminiscências são distorcidas pelo ressentimento e pelo desejo de vingança. Atribui a motivações subalternas os gestos e palavras mais inocentes. Vê no olhar apaixonado de Capitu um “fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da

praia, nos dias de ressaca” (*Dom Casmurro*, capítulo 32). Impressiona-se com a reflexão de José Dias de que ela tinha olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Agora ela não era mais a sereia, era a cigana, como Carmen, pertencente a essa raça nômade, vadia, como ele classificaria mais tarde o filho Ezequiel – vadio, sim, mas no bom sentido (*Dom Casmurro*, capítulo 110). Vê na inteligência prática com que ela tenta remover os obstáculos ao seu casamento com Bentinho uma prova do seu espírito interesseiro. Ela quer se casar por ambição social, e não por amor. Uma observação de José Dias sobre “um peralta da vizinhança” faz Bentinho desconfiar da fidelidade de Capitu, sem se dar conta de que o comentário vinha de alguém notoriamente adverso à filha de Pádua. A passagem de um cavaleiro diante da janela de Capitu confirma as suas suspeitas. As “curiosidades” de Capitu, que incluem seu desejo de aprender latim e de se informar sobre a história romana, são vistas com desconfiança, e sua admiração pela generosidade de César reforça a imagem de interesseira da menina.

As provas do adultério, no segundo grupo, são igualmente inconsistentes. De novo, Bento atribui significações extravagantes a ações que podem ser explicadas de um modo perfeitamente inocente. A distração de Capitu com a lição de astronomia é compreensível. Sua preocupação com as dez libras prova, no máximo, que a moça tinha uma tendência à economia. A presença ocasional de Escobar na casa não tinha em si nada de estranhável, porque os dois casais se freqüentavam quase diariamente, e também Bento podia aparecer na casa de Escobar sem que este tivesse sido avisado. A frieza de Dona Glória pode se dever a uma cisma do filho mimado, ou a uma crise de ciúme da mãe diante da felicidade do filho. E é verdade que o acaso pode produzir semelhanças inexplicáveis entre duas pessoas.

Acontece que a tese da inocência não se baseia apenas na fragilidade das alegações de Dom Casmurro, mas num depoimento totalmente inesperado: o do próprio Dom Casmurro. Ele testemunha contra si mes-

mo, multiplicando avisos para que o leitor desprevenido não caia nas ciladas que ele armou ao longo do texto.

Ele deixa claro, desde o início, que não é um narrador confiável, porque começa por uma mentira. Ele diz que “casmurro”, apelido pelo qual veio a ser conhecido na velhice, não devia ser tomado no sentido do dicionário, e sim no sentido que lhe deu o vulgo, significando pessoa calada, metida consigo. Ora, o sentido do dicionário – pessoa teimosa, cabeçuda – é o que melhor se ajusta à personalidade de Bento. Ele mente, distanciando-se dessa acepção, para que não o suspeitem de ter sido irracional em seu comportamento com Capitu, fechando-se, obstinadamente, a argumentos que demonstrassem a inocência da mulher.

Em seguida, ele mente ao dizer que não entende a razão pela qual ao centro das paredes da casa de Matacavalos, reproduzida na casa do Engenho Novo, havia quatro medalhões: o de César, o de Augusto, o de Nero e o de Massinissa. Ora, a seqüência do livro mostra claramente que como membro da classe dirigente brasileira ele se identificava com os três primeiros personagens, todos imperadores romanos, e que sabia muito bem o significado de Massinissa, rei nômada, aliado de Roma durante uma das guerras púnicas. Massinissa era casado com a cartaginesa Sofonisbe, inimiga de Roma. Massinissa a convence a envenenar-se, por razões que variam segundo a versão. Segundo uma delas, Sofonisbe é inocente, mas mata-se para preservar sua integridade, nem traindo Cartago nem se insurgindo contra Roma. Segundo outra versão, Sofonisbe teria participado de uma cerimônia em honra do general romano Cipião, e por isso era culpada enquanto cartaginesa, expiando sua culpa com o veneno. Nos dois casos, segundo uma fina análise da Marta de Senna⁶, o narrador estava aludindo desde as primeiras páginas ao destino de Capitu. Se a primeira hipótese fosse verdadeira, Capitu era tão inocente quanto Sofonisbe e Desdêmona. Pela segunda hipótese, era culpada, e merecia, se não a morte – foi Ezequiel que quase morreu envenenado –, pelo menos o repúdio e o exílio. Quando



Ezequiel adulto volta para visitar o pai, anos depois, põe-se a contemplar o busto de Massinissa pintado na parede, cena ambígua que deixa em suspenso a questão da culpa: seria para enfatizar a inocência da mãe e com isso a legitimidade de sua filiação, ou o contrário?

Como se isso não bastasse, o narrador se autodesqualifica como memorialista. Ele diz ter memória fraca, comparável “a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias”. Por isso o livro está cheio de lacunas, segundo o hábito do narrador, que costuma evocar em suas leituras tudo o que não está nelas. Fechado o livro, quantas idéias finas lhe acodem então! “Os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias... assim também podes preencher as minhas” (*Dom Casmurro*, capítulo 59).

Não é só por causa das falhas de memória do narrador que o relato tem que ser visto com desconfiança, mas por um impedimento mais grave, ligado aos próprios limites do entendimento humano. Para Bento, com efeito, a verdade absoluta não pode ser alcançada. É o que ele diz a propósito da teoria de um velho maestro, que compara a vida a uma ópera. Bento a aceita, não por ser verdadeira, mas por ser verossímil, e a verossimilhança “é muita vez toda a verdade” (*Dom Casmurro*, capítulo 10). Por

⁶ Marta de Senna, “Strategies of Deceit”, in *The Author as Plagiarist – the Case of Machado de Assis*, University of Massachusetts Dartmouth, 2005.

exemplo, não se pode saber se de fato Capitu era culpada, mas isso não importa: num mundo em que as aparências são decisivas, basta que a acusação seja verossímil.

O narrador chega ao extremo de dar argumentos para os que querem fazer carga contra Bentinho. Assim, ele insinua que seu ciúme mórbido, desde a infância, fora um fator responsável pela tragédia. Por exemplo, nosso jovem herói imagina que sua namorada tivesse trocado beijos com o cavaleiro que passara em frente da janela de Capitu, e sente ímpetos de atirar-se “pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que confessasse quantos, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança” (*Dom Casmurro*, capítulo 62). Mais tarde o ciúme do jovem Otelo se torna quase homicida, pelo menos na imaginação. A vontade que tinha era agredir Capitu, “cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...” (*Dom Casmurro*, capítulo 75). Morto Escobar, Bento tem um impulso semelhante, agora dirigido contra o traidor: “atirar à rua caixão, defunto e tudo” (*Dom Casmurro*, capítulo 124). No final, o narrador chega a um passo de reconhecer que a causa do drama talvez fosse o seu ciúme. Citando Jesus, filho de Sirach, ele recomenda a futuros Bentinhos: “Não tenhas ciúme de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a maldícia que aprender de ti” (*Dom Casmurro*, capítulo 148).

Como se recorda, Dom Casmurro censura Capitu por não se lembrar do juramento feito pelos dois namorados de não esquecer o pregão do vendedor de cocadas. Mas Bento confessa ao leitor que ele próprio se esquecerá disso, e só pôde avivar suas recordações depois de ter consultado o papel em que estavam anotadas tanto a melodia como as palavras. A má-fé de Dom Casmurro tinha sido óbvia mas também foi óbvio seu desejo de reabilitar-se, reconhecendo o erro.

O narrador vai mais longe ainda. Ele fornece argumentos para esvaziar o principal indício do adultério: a semelhança entre Ezequiel e Escobar. Um desses argumentos é o acaso. Assim, Gurgel, pai de Sancha,

mostra a Bentinho, ainda seminarista, o retrato de sua finada esposa, e pergunta se não a achava parecida com Capitu. Antes de examinar o retrato, Bentinho foi respondendo que sim. Gurgel afirmou que de fato as feições, a testa e os olhos eram semelhantes, e concluiu: “na vida há dessas semelhanças inexplicáveis” (*Dom Casmurro*, capítulo 83). Outro argumento é que Ezequiel gostava de fazer imitações. Com isso, ficar parecendo com Escobar não tinha nada de mais, porque também ficava parecido com as outras pessoas que imitava. “Imita prima Justina, imita José Dias”, diz Bento, “já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos” (*Dom Casmurro*, capítulo 112). A observação é repetida por José Dias: “Tem muita graça. A mim, quando ele copia os meus gestos, parece-me que sou eu mesmo, pequenino. Outro dia, chegou a fazer um gesto de Dona Glória, tão bem que ela lhe deu um beijo em paga” (*Dom Casmurro*, capítulo 116).

O ineditismo dessa mistura, no mesmo texto, de acusação e de exoneração, é tão desconcertante, que nos sentimos tentados a procurar no texto outra voz, além da voz de Dom Casmurro. Seria a voz do autor, Machado de Assis. O leitor seria o destinatário das duas. A acusação tendenciosa viria de Dom Casmurro. Os sinais de alerta viriam de Machado de Assis.

Mas creio que essa solução banalizaria o romance. Só existe uma intenção, a de Machado de Assis. Ele queria produzir um texto híbrido, libelo e defesa ao mesmo tempo. E só existe um texto, o assinado por Bento Santiago, e não um cruzamento de dois textos. É seguindo a intenção autoral de Machado de Assis que Dom Casmurro produz uma obra que contém *num só texto o texto e o avesso do texto*.

Podemos captar a natureza desse texto recorrendo a várias analogias.

Há uma analogia judicial. O texto é o apresentado por uma testemunha da acusação. O bom juiz sabe que muitas vezes o depoimento é minado por contradições internas. Cabe-lhe descobrir essas contradições, com a finalidade última de pôr a testemunha em contradição consigo mesma.

Esse magistrado ideal é parente do leitor ideal. Deve ser adestrado na arte de descobrir trilhas discursivas latentes, subjacentes ao discurso manifesto, de escutar o que não é dito, ou não é dito de modo direto, de surpreender gestos que desmintam a fala.

Há também analogias psicanalíticas. Primeiro, as formações de compromisso, como o sintoma e o lapso, condensam num só objeto psíquico duas tendências opostas. Segundo, o conceito de ambivalência exprime a confluência de amor e ódio pela mesma pessoa. Terceiro, um texto de reminiscências pode conter lembranças conscientes, remanejadas para se tornarem publicamente aceitáveis, e outras, de sentido oposto, suprimidas pela censura. Quarto, a fala do analisando é uma colcha de retalhos, composta de afirmações e negações entrecruzadas. A denegação, *Verneigung*, é um *não* que significa *sim*. A *Bejahung*, afirmação, pode ser uma forma insincera de concordar com a interpretação do analista, e nesse caso é um *sim* que significa *não*. Esses exemplos fornecem quatro chaves para compreender o texto de Dom Casmurro. Em primeiro lugar, o texto é uma formação de compromisso entre a vontade de ser verídico e a de dissimular a verdade. Em segundo lugar, foi produzido pela ambivalência afetiva com relação a Capitu. Como percebera José Veríssimo, Bentinho odeia Capitu (sentimento dominante) e ainda a ama (sentimento residual). O ódio acusa, o amor absolve. Em terceiro lugar, as passagens que justificavam Capitu e acusavam Bento foram suprimidas pelo recalque – são as lacunas de que fala Dom Casmurro no capítulo 59 –, mas, como em todo recalque, subsistem algumas dentre as representações censuradas. Em quarto lugar, se Bentinho fosse contar sua história a um terapeuta moderno, diria provavelmente que tinha sido traído por Capitu (*Bejahung*) e encontraria meios de dizer o contrário (*Verneigung*) na mesma frase ou na frase seguinte.

Mas todas essas analogias são extraliterárias. Creio que há uma explicação especificamente literária para captar a hibridez do texto de Dom Casmurro. Ela

é dada pelo conceito de forma shandiana⁷. Como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* é um romance shandiano, isto é, adota uma forma caracterizada (a) pela hipertrofia da subjetividade, (b) pela digressividade e pela fragmentação, (c) pelos paradoxos temporais, e (d) pela interpenetração do riso e da melancolia. Dessas características, a mais decisiva é a hipertrofia da subjetividade. Ela se manifesta na soberania do capricho, no constante rodízio de posições e perspectivas. O sujeito da narrativa shandiana é um tirano, que conduz sua narrativa a seu bel-prazer, dizendo apenas o que quer, e como quer. Ou seja, ele é seletivo do ponto de vista do conteúdo, omitindo todos os pormenores que considera inconvenientes, e arbitrário do ponto de vista da forma, pois assume todas as liberdades no modo de estruturar sua narrativa – fazendo digressões intermináveis, distorcendo a cronologia, parodiando autores e gêneros, alternando à vontade o tom melancólico e o humorístico.

Bastaria a figura do narrador shandiano para dar conta das contradições internas do texto de Dom Casmurro. Elas se devem ao fato de que esse narrador tirânico por um lado é capcioso, pois engana o leitor e só diz o que lhe interessa dizer, e por outro lado é volúvel, mudando de opinião a todo instante, o que pode levá-lo a negar sem qualquer inibição o que havia afirmado minutos antes.

Mas creio que poderíamos ir mais fundo se examinássemos uma hipótese que abordei em *Riso e Melancolia*. Segundo essa hipótese, a forma shandiana tem origem remota no barroco, e a autoridade absoluta assumida pelo narrador shandiano deriva de duas figuras do período barroco, o príncipe e o alegorista. O príncipe pode se permitir tudo, porque na era do absolutismo sua alta linhagem o isenta de obedecer à lei comum. Daí a frequência do tirano, na literatura barroca. Em sua esfera, o alegorista é tão onipotente quanto o príncipe. Ele é um autocrata, cujo poder vem da sabedoria obtida através da ruminação, do *Grübeln*. O alegorista domina o mundo por meio das significações, e o príncipe por meio

7 Sergio Paulo Rouanet, *Riso e Melancolia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

do aparelho do Estado. O alegorista tem o poder de fazer qualquer coisa significar qualquer outra. Cada criatura, cada objeto, podem ser privados de sua vida própria pelo alegorista, tornam-se coisas mortas, vazias, que o alegorista preenche com significações arbitrárias. O olhar do alegorista é o de Medusa, que mineraliza a vida, convertendo-a em objeto de saber, sua mão é a de Midas, que alegoriza o que toca, transformando tudo em tudo⁸.

Reconhecemos nessa descrição, em parte, o narrador de *Dom Casmurro*.

Quando resolve escrever suas memórias, não é mais o menino que vivia à sombra de Dona Glória, e sim é um proprietário rico, representante típico da classe dominante, no Brasil patriarcal. Conseqüentemente, tem tudo para ser um perfeito soberano shandiano. Como tal, ele pode permitir-se tudo, na vida real e em sua narrativa. É por isso que ele é Dom – é um *dominus*⁹, senhor, tanto no sentido profano, pois possui um patrimônio de fazer inveja a um *parvenu* como Escobar, como no sentido religioso, pois é filho de um milagre, já que nasceu vivo graças à intervenção divina, e tem o divino inscrito em seu próprio nome – ele é Bento, e São Tiago.

Mas ele é, sobretudo, um alegorista. No sentido etimológico, alegoria deriva de *allos*, outro, e de *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. “Alegoria”, literalmente, significa falar de uma coisa para dizer outra. É o que faz Dom Casmurro, em sua obsessão de incriminar Capitu. Tudo para ele se transforma em indício, em alegoria da traição. O mundo inteiro se converte em material alegorizável. Os olhos de ressaca de Capitu são alegorias do amor que leva à morte. Seu espírito lógico, em contraste com a irracionalidade de Bentinho, é uma alegoria da ambição social. A facilidade de Escobar de fazer contas de cabeça é uma alegoria do espírito mercantil, baixamente interesseiro. E a semelhança de Ezequiel com Escobar é naturalmente uma alegoria da infidelidade.

Esta última é a face mais interessante de Dom Casmurro como alegorista, porque o próprio da alegoria é buscar ou criar seme-

lhanças e correspondências entre objetos, tanto do mundo físico como do social. Como lembra Foucault, a Renascença codificou as várias figuras da semelhança, entre as quais a *simpatia*, “que não se contenta de ser uma das formas do semelhante, e tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, mesclá-las, fazê-las desaparecer em sua individualidade, e portanto torná-las estranhas ao que eram”¹⁰. Foi exatamente o que aconteceu com Ezequiel por culpa do “perigoso poder” assumido por Dom Casmurro: o menino desapareceu em sua individualidade, transformando-se em “filho de homem”, expressão com que o profeta Ezequiel é interpelado na Bíblia, isto é, o menino deixou de ser uma pessoa de carne e osso para tornar-se suporte de uma alegoria da filiação ilegítima. De passagem, observe-se que Machado de Assis desde muito cedo teve consciência dos perigos da semelhança. No conto “Identidade” a semelhança entre um faraó e um escriba leva a uma substituição de pessoas e à morte do faraó¹¹.

Voltando à alegoria, se John Gledson tem razão, o dom alegórico de Dom Casmurro se estende a si mesmo e aos fatos históricos: Bento seria a alegoria do império (ou de Dom Pedro II) e a guerra da Criméia seria a alegoria da Guerra do Paraguai¹².

Mas por que Dom Casmurro produz o que chamei o “avesso do texto”, incriminando, mas também exculpando? É que se o shandismo tem suas raízes no autoritarismo barroco, é também a subversão do autoritarismo. Em seu funcionamento concreto no interior do romance shandiano, as duas figuras da soberania barroca perdem parte de sua majestade. O poder de mando de Bento Santiago está fadado a desaparecer com o ocaso do regime patriarcal que ele encarnava. O alegorista perde sua vocação de representante exclusivo da autoridade, e tende até a mudar de lado. Ele amplia suas buscas, e encontra sinais que apontam na direção oposta. Chamando Dona Glória de “beata! carola! papa-missas!” (*Dom Casmurro*, capítulo 18), Capitu coloca-se claramente contra o obscurantismo religioso, e transforma-se de certo modo numa

8 Ver Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução e apresentação de Sergio Paulo Rouanet.

9 Helen Caldwell, *Machado de Assis*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1970, pp. 142 e segs.

10 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 39.

11 Machado de Assis, “Identidade”, in *Relíquias de Casa Velha*, Rio de Janeiro, Jackson, 1957, vol. I.

12 John Gledson, *Machado de Assis – Impostura e Realismo*, tradução de Fernando Py, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

alegoria do Iluminismo¹³. Bentinho passa a ser a alegoria do capitalismo periférico do Brasil, moderno em sua fachada e arcaico em sua composição social.

E bem, e o resto? O resto não é saber se Capitu menina estava dentro da outra, como a fruta está dentro da casca. O resto é saber se o consenso atual em torno da “indecidibilidade” da questão do adultério tira importância à mudança de paradigma introduzida por Helen Caldwell em 1960. Creio que não. Sua grande contribuição não foi ter inocentado Capitu, e sim ter levantado suspeitas com relação à boa-fé do narrador. O depoimento de Dom Casmurro é sempre tendencioso, quer quando acusa, quer quando exonera. Sua preocupação não é expor a verdade, mas convencer o leitor seja da culpa de Capitu, justificando com isso sua brutalidade com a suposta adúltera e o suposto filho adulterino, seja da eventual inocência da mulher, ganhando com isso a aprovação da parte mais ilustrada do seu público. Por isso o princípio fundamental do texto não deveria ser o ciúme, e sim a dúvida. O leitor deve partilhar a atitude do narrador, num capítulo que ele intitula “Dúvidas sobre Dúvidas” (*Dom Casmurro*, capítulo 115). Já se observou que a tragédia shakespeariana relevante para a compreensão do livro não deveria ser *Otelo*, mas *Hamlet*¹⁴.

É sob o signo da dúvida que o livro deve ser lido. Não há mais cumplicidade com o narrador, nenhum pacto com o leitor, como havia no tempo de Machado. Agora as armadilhas inventadas para seduzir o leitor, cooptando-o para que ele dê crédito a uma versão unilateral dos fatos, perderam sua eficácia. O leitor se distancia de Dom Casmurro, em vez de ser capturado por sua retórica. O equivalente dramático desse distanciamento seria uma relação com a tragédia que não fosse regida pela mimese aristotélica, que supõe uma identificação com a ação, e sim pela *Verfremdung* brechtiana, que se funda, ao contrário, na desidentificação.

E a suma das sumas, ou o resto dos restos, não é que a primeira amiga de Bentinho e seu maior amigo se tivessem unido para enganá-lo, porque nunca saberemos ao certo

se o adultério ocorreu, mas que Machado de Assis nos deixa livres para acreditar tanto na culpa como na inocência de Capitu. Posto na posição de juiz, o leitor imparcial não pode condenar Capitu, porque as provas de Dom Casmurro não provam nada, e porque o próprio acusador fornece elementos para pôr em dúvida a culpabilidade de sua mulher. Mas não pode tampouco inocentá-la, porque as provas foram rebatidas com base em meras conjeturas, e porque o próprio narrador, acumulando indícios de ser inconfiável, tirou a credibilidade até do que ele diz em favor da acusada. O resultado justo, do ponto de vista judicial, seria a absolvição por falta de provas. Do ponto de vista literário, o livro é uma obra aberta, no sentido de Umberto Eco, uma obra ambígua, que deixa ao leitor a liberdade de aceitar qualquer das versões, ao contrário dos adultérios perfeitamente explícitos do romance realista, como os que foram consumados em *Madame Bovary*, de Flaubert, *Anna Karenina*, de Tolstói, *Effi Briest*, de Theodor Fontane, e *Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Nessa ambivalência, Machado criou uma obra muito mais enigmática que todos os romances de amor e de traição da ficção realista ou naturalista. À sua moda, ele também fez um romance realista, e nisso Gledson tem toda razão. O realismo, em *Dom Casmurro*, está na intenção autoral, no projeto de Machado de descrever com toda a verdade possível as engrenagens da alma e da sociedade. Mas ele confiou a execução desse projeto a um narrador shandiano, mais qualificado que qualquer narrador realista convencional para usar em sua tarefa uma forma adequada a seu objeto. Essa forma é a shandiana. É uma forma sinuosa, cheia de meios-tons, de ziguezagues, de desvios, e por isso mesmo apta, por sua estrutura não-linear, a captar tanto a ambigüidade psicológica de uma Circe infinitamente sedutora, cujos olhos de ressaca significam a vida e a morte ao mesmo tempo, quanto a ambigüidade social de um país que pretendia aceder à modernidade mas não conseguia livrar-se do regime de trabalho escravo.

¹³ A afirmação de que na primeira parte do livro Capitu representa o campo das Luzes é de Roberto Schwarz, em: *Dois Meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 14.

¹⁴ Helder Macedo, “Entre o Lusco e o Fusco”, apud Marta de Senna, *O Olhar Obliquo do Bruxo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 94.