

ESTRATÉGIAS DO EMBUSTE: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *DOM CASMURRO*

Marta de Senna*

RESUMO

O uso de referências intertextuais em *Dom Casmurro* como mais uma estratégia de embuste, como meio de enganar o leitor e desviar sua atenção. O narrador alude a (e cita de) várias obras literárias da tradição ocidental (inclusive das *Escrituras*) de modo muito peculiar, visando a persuadir o leitor de que sua mulher lhe foi infiel.

Entre os romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* é, talvez, aquele em que se exerce com maior vigor uma de suas mais interessantes estratégias narrativas. Refiro-me ao que chamo de estratégia de embuste, ou seja, aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *trompe l'oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é.

Dom Casmurro é um narrador congenitamente embusteiro, já que nasce na narrativa e para a narrativa explicando-se através do engodo: adverte que seu cognome, “Casmurro”, não deve ser entendido como está nos dicionários, isto é, “teimoso”, “obstinado”, “cabeçudo” – que é o que ele é; e, sim, como “homem calado e medido consigo” (capítulo 1) – que é o que não é, pois é o único dono da voz nesse romance onde Capitu é implacavelmente silenciada.

Depois de explicar, falaciosamente, o título, prossegue na mesma clave, ao explicar o livro, suposta tentativa de restaurar na velhice a adolescência. Na verdade, desde aí, inculca na mente ainda desprevenida do leitor as gotas da suspeita, uma vez que três das figuras históricas com que ornamenta o teto de sua sala no Engenho Novo (reproduzindo a da meninice em Matacavalos) morreram vítimas de traição. Junto a César, Augusto e Nero, porém, o narrador introduz a figura menos conhecida do rei Massinissa da Numídia. Aliado dos romanos, Massinissa é casado com So-

* Universidade Federal do Rio de Janeiro e Fundação Biblioteca Nacional.

fonisba, cartaginesa irmã de Aníbal, educada para odiar Roma. Compelido pelo vitorioso Cipião a entregar a mulher para ser submetida à vergonha pública em Roma, Massinissa dela se compadece e, para poupá-la do que seria um ultraje bem pior que a morte, manda-lhe uma taça de veneno, que ela toma de bom grado. O episódio está em Tito Lívio e foi retomado em várias tragédias (por Corneille, entre outros) e em várias óperas. É possível que numa dessas versões Massinissa envenene a mulher por ter ela participado de uma solenidade em honra de Cipião. Ao menos é o que nos diz a nota de rodapé n. 2 da edição da *Ática*:

(...) Massinissa (238-148 a.C.), rei da Numídia, abriu as rotas da África aos romanos; como sua esposa Sofonisba participasse de uma cerimônia triunfal em honra do romano Cipião, Massinissa mandou-lhe como presente uma taça de veneno. Observe-se como aparece, na vida desses personagens, o tema da traição. (São Paulo, 1984, p. 12)

Não encontrei fonte que justificasse tal interpretação, embora admita que, havendo pelo menos uma versão em que Massinissa entenda que a mulher o traiu, o narrador Dom Casmurro o tenha incluído entre as figuras célebres (todas romanas) que manda pintar no teto de sua sala de jantar. Entretanto, creio ser maior o refinamento, mais elaborada a sofisticação do embuste: no capítulo em que pretensamente vai explicar o livro, tendo já enganosamente explicado o título, menciona as quatro personagens, cuja razão de estarem ali diz não alcançar. Os três primeiros, César, Augusto e Nero foram, de fato, atraídos. Massinissa, porém, manda uma taça de veneno¹ a uma esposa irrepreensível e, sobretudo, digna. Pergunta-se o leitor avisado, ao ler pela décima vez esse romance inesgotável: como a Desdêmona recorrentemente referida no texto, teria Sofonisba morrido inocente? Desdêmona morre vítima de um mal-entendido e do caráter impetuoso do mouro Otelo, vítima por sua vez de sua própria vulnerabilidade e da maldade gratuita do veneziano Iago. O narrador Dom Casmurro sabe disso e o afirma no capítulo 135. Mas ao inserir aí essa desconhecida Sofonisba, apresentada pelo marido com uma taça de veneno não por tê-lo traído, mas para não trair os seus princípios, para preservar a sua integridade, não estaria o autor Machado prevenindo-nos contra seu narrador? Não seria ela, como a inocente Desdêmona, um alerta ao leitor? A acreditarmos na nota editorial da *Ática*, o narrador insidioso, desde o segundo capítulo de seu livro, estaria dizendo, de maneira enviesada, mas nem por isso menos exemplar, que esposas (talvez) traidoras merecem a morte. A acreditarmos em Sofonisba inocente e altiva (como será de altivez a atitude final de Capitu), o autor nos está prevenindo contra o narrador, por cujas estratégias de embuste é, em última instância o único responsável.

Até aí (e estamos na segunda página do romance), a manipulação da recepção do leitor se fez no nível semântico, através do significado equívoco de “casmur-

¹ O *motif* reaparece nos capítulos CXXXVI e CXXXVII, em que Bentinho, supondo-se traído, quase se envenena e quase envenena o filho ainda criança.

ro”, e no nível da alusão histórica, apelando para aquilo que Umberto Eco chama de enciclopédia do leitor (1993). No entanto, ainda no segundo capítulo, o narrador diz ter decidido, incitado pelas figuras históricas pintadas nos medalhões do teto da sala, empreender a narração de sua vida. Fazê-lo seria uma forma de, como o poeta do *Fausto*, invocar sombras do passado. Trata-se da primeira referência literária no romance, e bem conveniente é ela a esse narrador artilheiro, capaz de convocar relações intertextuais espúrias a serviço de seus propósitos ambíguos. A apostrofação famosa, “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?”, se faz ao mundo dos mortos, o que bem serve ao drama de Goethe, cuja personagem central é um sábio necromante insatisfeito. Mas que serventia poderia ter no relato de um burguês carioca comprometido – segundo não se cansa de reiterar na narrativa – com o relato verdadeiro dos fatos? Acresce que, no *Fausto* de Goethe, a apostrofação se insere na dedicatória do poema, sendo portanto pertinente à voz lírica (e não, ainda, dramática) do poeta, que se inscreve aí numa moldura romântica de recusa do presente e preferência clara pelo passado. De resto, o eu-lírico de Goethe não pergunta, afirma: “De novo aproximai-vos, formas vacilantes/Já vislumbradas um dia por meu turvo olhar” (1999, p. 33). O narrador machadiano interpela, como se a vinda dos fantasmas de seu passado dependesse de sua vontade, como se ele fosse vítima indefesa de sua aproximação. Usa Goethe para legitimar sua narrativa, que seria como que inspirada pelo testemunho dos mortos – de todos os seus mortos –, o que lhe asseguraria uma espécie de visão estereoscópica e, portanto, imparcial. Caso o leitor curioso vá ao texto de Goethe, verá que, ao fim da dedicatória, o poeta afirma algo que o narrador Dom Casmurro omite, mas que seria, talvez, a situação que o impele ao gesto narrativo: “O que tenho no presente parece-me remoto,/E o que desapareceu, realidade”. (Goethe, 1999, p. 33)

Esse recurso à citação truncada, ou seja, esse pinçamento de um trecho descontextualizado de um macrotexto de outro autor, geralmente um clássico ou as *Escrituras Sagradas*, serve ao narrador machadiano de modo particularmente rentável. Às vezes, não chega sequer a citar, limitando-se a aludir a esse ou àquele poeta, de maneira vaga e imprecisa, facultando ao leitor interessado a escolha entre aceitar a imprecisão e tentar precisar a alusão, ou seja, tentar compreender por que e para que aquele determinado autor é convocado ao texto em tal ou qual momento. É o que se dá no capítulo 29, quando o jovem Bentinho, tendo visto passar a carruagem imperial, entra numa espécie de delírio e imagina um diálogo absurdo com D. Pedro II, diálogo no qual o Imperador intercederia junto a sua mãe para que não o fizesse padre. O narrador Dom Casmurro comenta, imediatamente a seguir: “Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, (...)”. Novamente é acionada a enciclopédia do leitor, que sabe quem é Ariosto, que entende que o parâmetro contra o qual Dom Casmurro dimensiona a imaginação de Bentinho é formidavelmente imaginoso, intrincando ação prodigiosa em ação

prodigiosa, ao longo dos 46 cantos de seu **Orlando Furioso**. O que talvez escape ao leitor é que a alusão é a Ariosto, autor de um épico cujo herói-título *enlouquece* ao descobrir que a amada o preteriu por um mouro. Inverte-se a situação da maior referência intertextual de **Dom Casmurro** (ainda que uma referência também enganosa), a peça **Otelo**, e quem enlouquece de ciúme é o europeu. Se a épica renascentista de Ariosto, na esteira de Boiardo, tece o que se convencionou chamar de *intercciatura*, ou seja, um entretecer de subenredos que se misturam ao longo da narrativa em que proliferam elementos de maravilhoso, arrisco-me a propor que no texto de **Dom Casmurro** existe uma espécie de *intercciatura* intertextual, em que as referências se entrecruzam numa infinidade de sugestões significativas. Mesmo que não se queira acreditar nesse possível devaneio interpretativo, não há como negar que, no capítulo 29, a voz autoral de Machado inscreve no discurso de seu narrador Dom Casmurro um dado fundamental: há homens que enlouquecem de ciúme.

Algo semelhante acontece no capítulo 32, “Olhos de Ressaca” (o primeiro deste nome), em que Dante é citado *en passant*. O narrador descreve o fascínio que sobre ele exercem os olhos de Capitu, o enleio amoroso dos dois naqueles minutos de contemplação mútua, e comenta:

Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas.

O fato é que já emendou, e ao leitor esperto não escapa que é tal a situação em que o narrador se sente porque, quando escreve isto, já se supõe traído e, portanto, já experimentou a danação enquanto outros teriam alcançado o prazer paradisíaco. Tanto que, bem mais tarde, no antepenúltimo capítulo do romance, pergunta-se, a pretexto de uma citação bíblica (também truncada, como se verá adiante): “Quando seria o dia da criação de Ezequiel?”, isto é, quando seria o tempo da felicidade extática de Capitu e Escobar, antípoda de seu mais sofrido desespero? Se Dante não incluiu no seu **Inferno** o padecimento extra de o condenado ser consciente dos prazeres celestiais de seus inimigos, o nosso Dom Casmurro o faz, numa tática tão sutil quanto brilhante, para inculcar algo na mente do leitor, que vai lentamente cooptando para a sua causa, ou seja: que ele foi vilmente traído, e soube disso; e, mais, soube – ou pôde avaliar – a extensão da felicidade dos que o traíram.

No capítulo seguinte, o famoso “O penteado”, Capitu detém a iniciativa do jogo amoroso e provoca o beijo, que deixa Bentinho atordoado. Descreve-se como um adolescente puro, sobre quem tudo aquilo tem um efeito devastador, enquanto a companheira (ver-se-á no capítulo imediato) sabe recompor-se com presteza, ante a

chegada intempestiva da mãe. Esse adolescente ingênuo, o narrador adulto o compara a Des Grieux, protagonista de **Manon Lescaut**, romance que certamente integra a enciclopédia do leitor razoavelmente culto da tradição ocidental, e cuja personagem-título, Manon, é encantadora e vaidosa, até certo ponto devassa e totalmente comprometida com o prazer, acabando por levar à perdição o pobre inocente Des Grieux. Repare-se que Dom Casmurro é incapaz de comparar Capitu a Manon, mas, ao comparar Bentinho a Des Grieux...

Outro autor a que Dom Casmurro alude muito brevemente é Luciano de Samósata (capítulo 64), mais especificamente à ilha dos sonhos, episódio que, o nosso narrador escamoteia, está num livro paradoxalmente chamado **Uma história verdadeira**. “Paradoxalmente” porque, a despeito do título, as narrativas são todas uma deslavada mentira, como o próprio autor-narrador declara, no início do texto; o que seduzirá o leitor reside não apenas na estranheza do tema, mas no “fato de ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de verossimilhança e de verdade (...)”. (Samósata, s/d)

A presença de **Otelo em Dom Casmurro**, que invoquei há pouco, tem sido explorada, a partir de pistas oferecidas de bandeja pelo narrador, desde o estudo pioneiro de Helen Caldwell, no início dos anos 60. Mais recentemente, Helder Macedo e mesmo eu (Macedo, 1991 e Senna, 1998) procuramos chamar a atenção para o fato de que, na verdade, a grande personagem shakespeariana em que Bentinho tem seu contraponto é Hamlet, epítome da hesitação, poço de dúvidas, como Bentinho será “então um poço delas” (capítulo 115). Enredado nessa dicotomia Otelo/Hamlet, o leitor mal se dá conta de que o narrador Dom Casmurro, ladino, cita também **Macbeth**, assim de raspão (e, ainda uma vez, parcialmente) no capítulo em que descreve o seu estado de espírito quando volta da Faculdade de Direito, a carta de bacharel na mala, e se vê na iminência de conquistar a felicidade casando-se com Capitu. Diz ouvir uma fada que lhe anuncia: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz” (capítulo 100) é ele mesmo quem murmura a frase (segundo o testemunha José Dias), e acrescenta que essa fada interior havia de ser “prima das feiticeiras da Escócia: ‘Tu serás rei, Macbeth!’”. Mas as feiticeiras da Escócia, que prevêm, de fato, que Macbeth ainda será rei, também prevêm, indiretamente, a esterilidade de seu casamento, já que anunciam a Banquo, seu companheiro de batalha, que seus filhos eram reis: “Menor que Macbeth e maior! (...) Tu engendrarás reis, embora nunca o sejas...” (I, 3). Ora, se ele, Bentinho, é o destinatário de uma das profecias, o leitor está autorizado a pensar nas demais predições e, além disso, a lembrar que, nessa tragédia de Shakespeare, é dominante o tema da culpa, especificamente da culpa feminina, já que Lady Macbeth, tendo incitado o marido a uma sucessão de crimes sangrentos, acaba por morrer, corroída de *remorsos*.

Outra maneira de apropriar-se do texto alheio, mais comum em **Memórias póstumas de Brás Cubas**, mas também presente aqui, em **Dom Casmurro**, é o pro-

cesso de dessacralização a que submete esses textos, retirando-os de seu contexto original, muitas vezes solene, e banalizando-os de modo quase perverso, para disso extrair um efeito cômico (Schwarz, 1990). É isto que ocorre no capítulo 61, “A vaca de Homero”, em que narra uma visita de José Dias ao seminário. A certa altura, em conversa com Bentinho, o nada homérico José Dias emite o que ele mesmo considera uma pérola de retórica: “(...) e vale sempre entrar no mundo unguido com os santos óleos da teologia...”. Dito isto, seus olhos fulguram, fixos no nada, “como que embebidos em alguma coisa, se não era em si mesmos”. Comenta o narrador adulto: “Podia compará-lo aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir”. Pouco depois, referindo-se ainda à mesma tarde de visita ao seminário, narra outra pérola de José Dias: “O mundo também é igreja para os bons...”. Comenta Dom Casmurro: “Pareceu-me outra vez a vaca de Homero, como se este ‘mundo também é igreja para os bons’ fosse outro bezerro, irmão dos ‘santos óleos da teologia’”. Vejamos o episódio na *Ilíada*: ajudado por Apolo, Heitor acabou de matar Pátroclo. Começa o canto XVII:

Menelau, filho de Atreu, querido de Ares, não deixou de ver a morte de Pátroclo na batalha. Avançou pelas primeiras fileiras, armado de bronze reluzente e colocou-se sobre Pátroclo, como uma vaca, em sua primeira cria, protege o bezerro e muge, não tendo tido cria antes. Assim o louro Menelau protegeu o corpo de Pátroclo, mantendo a lança e o equilibrado escudo diante de si, disposto a matar quem viesse enfrentá-lo. (Homero, 1996)

Talvez seja esta a mais comovente e heróica das aparições de Menelau na epopéia, a proteger paternalmente o corpo de Pátroclo, enquanto os demais gregos lutam por afastar os troianos, para poderem resgatar o companheiro morto e prestar-lhe honras fúnebres. Ao aplicar o símile homérico a um episódio trivial, ou mais, ao utilizar do símile homérico apenas o elemento comparante, o narrador Dom Casmurro o desqualifica e lhe dá uma utilização a serviço, antes, do riso, que da compunção. Tal desfaçatez (o termo é de Roberto Schwarz), pouco comum nesse narrador mais recatado do que seu análogo Brás Cubas, dá conta de uma dimensão pérfida que o leitor não deve deixar passar despercebida. Dom Casmurro, com todo o seu “escrúpulo de exatidão” (capítulo 50) é capaz de distorções da proporção desta que acabo de referir.

Se tem a audácia de usar em sua narrativa uma referência à narrativa matricial do Ocidente para desqualificá-la, num tratamento paródico que beira o sacrilégio intertextual, o que não poderá esse narrador fazer mais para manipular a recepção de seu leitor? Entre todos os nomes, Escobar tem por prenome Ezequiel. Entre todos os nomes, este será o nome do filho do casal Bento e Capitu. Entre todos os nomes, esse filho, futuro arqueólogo, tinha de ter o nome de um profeta. Entre todos os profetas, tinha de chamar-se Ezequiel, aquele que impreca contra Jerusalém, “esposa infiel”, metonímia de Israel, que se tornou uma nação adúltera, porque se prosti-

tuiu aos falsos ídolos e abandonou o Deus verdadeiro. Não bastasse isto, no antepenúltimo capítulo do livro, o narrador Dom Casmurro comete ainda um “sacrilégio” com o texto bíblico, recorrendo mais uma vez à tática de citar parcialmente, de deixar de dizer algo que, descoberto pelo leitor, subverte, ou completa, ou esclarece o sentido que o narrador deixou expresso no texto. Trata-se, precisamente, de uma citação ao **Livro de Ezequiel**. Conta o narrador que os amigos que lhe enterram o filho, morto por uma febre tifóide em Jerusalém, lhe deram por epitáfio uma inscrição tirada do profeta Ezequiel: “Tu eras perfeito nos teus caminhos”. Comenta, então, que recorreu à sua **Vulgata** para conferir a citação, que tinha, no entanto, um complemento: “Tu eras perfeito em teus caminhos, *desde o dia da tua criação*”. O narrador, às vezes tão preciso ao citar o texto bíblico, com indicação de capítulo e versículo (como faz na página seguinte, ao citar do *Eclesiástico*), aqui omite ambos. Se o leitor aliar curiosidade e aplicação, e for ao Velho Testamento, encontrará, no capítulo 28, versículo 15, do **Livro de Ezequiel**, a citação procurada, da qual, no entanto, o narrador omitiu o último pedaço: “Tu eras perfeito em teus caminhos, desde o dia da tua criação, *até se descobrir em ti a iniquidade*”.

Por que Dom Casmurro não transcreve o versículo inteiro? Afinal, ele serviria a corroborar a tese da iniquidade, senão de Ezequiel, de Capitu, que teria concebido o filho no adultério. Se não o faz, é porque isso seria demasiado óbvio, demasiado fácil. Como bruxo astucioso que se deleita na eterna surpresa do leitor ante a inesgotabilidade do que escreve, Machado de Assis cria esse narrador quase tão bruxo quanto ele, a propor-nos um desafio a cada leitura, o desafio de, a cada leitura, ainda ter embustes a desmascarar. Como o cendal de Camões, a que compara a escumilha com que Capitu nem cobre nem descobre inteiramente os braços, a intertextualidade é mais um véu de que se vale Dom Casmurro, tanto para descobrir quanto para cobrir o sentido desse texto, tão sedutor quanto os braços de Capitu, tão enigmático quanto o seu olhar.

ABSTRACT

The use of intertextual references in **Dom Casmurro** as another narrative strategy to deceive the reader and to divert his attention. The narrator alludes to (and quotes from) a number of literary works of the Western tradition (including the **Scriptures**) in a very peculiar way, aiming at persuading his reader to believe his story about his wife's unfaithfulness.

Referências bibliográficas

- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- GOETHE. **Fausto**. Trad. Otavio de Oliveira Paes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- MACEDO, Helder. Entre luz e fusco. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 121-122, jul./dez. 1991.
- SAMÓSATA, Luciano. **Uma história verídica**. Trad. Augusto Mageuêijo. Lisboa: Editorial Inquérito [s.d.].
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.