

MARGARETH RAMOS TEIXEIRA MIYAMOTO

A MÁSCARA DA ÓPERA EM DOM CASMURRO

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

MARGARETH RAMOS TEIXEIRA MIYAMOTO

**Dissertação apresentada como exigência parcial
para obtenção do grau de Mestre em Literatura e
Crítica Literária à Comissão Julgadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Rosa Duarte
de Oliveira.**

**SÃO PAULO
2006**

Banca Examinadora

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à minha mãe, Maria da Glória, que sempre me cobriu com todo amor e carinho e nunca permitiu, enquanto aqui na Terra, que algo pudesse impedir minha conquista, e que, de onde está, tenho certeza, compartilha comigo desse momento de felicidade.

À Marjorie e ao Jorge, que me deram apoio e souberam suportar cada dia da minha ausência com respeito e carinho.

À minha irmã, Selma, sem a qual jamais poderia ter concluído este trabalho.

Ao seu José, que ajudou a cuidar da minha filha em toda a minha ausência.

À Conciça, Dinda, Michele, Fernanda, Dona Cristina, que me apoiaram em todos os momentos de alegria e tristeza.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, que iluminou meus caminhos e me permitiu realizar um grande sonho: ser Mestre.

Agradeço a minha orientadora, Maria Rosa, pela qual tenho um grande respeito e estima, pela paciência na orientação deste trabalho.

Agradeço à Nádia, que inúmeras vezes chorou comigo, me ouviu e me amparou nos momentos mais difíceis, e que sempre esteve disposta a me segurar e dizer palavras de consolo.

Agradeço às professoras do programa e à Ana, que sempre me deram apoio e carinho nesta jornada.

Agradeço à Maria Inês e à Mariângela por seus ensinamentos e a constante luta na revisão e estruturação do meu texto.

Agradeço a todos da minha família e aos amigos, que me animavam e sempre tinham uma palavra de amor para me ajudar.

E agradeço especialmente à Capes, sem a qual não poderia ter concluído este mestrado.

“Sabemos o que somos,
mas não o que podemos ser”

(William Shakespeare)

RESUMO

Este estudo tem por objetivo investigar a representação da ópera no discurso de D.Casmurro, como máscara de um “eu”, que se desdobra em três personas: a do autor-casmurro, a do narrador e a da personagem Bentinho. Tal desdobramento cria uma correlação com a estrutura tripartite do gênero operístico, cuja autoria, também se divide entre o dramaturgo, o libretista e o músico, além de surgir no romance nos capítulos VIII (“É tempo”), IX (“A Ópera”) e X (“Aceito a teoria”), nos quais o narrador aproxima sua vida de um espetáculo operístico.

Esse elemento dramático-operístico na estrutura de **DC** tem sido alvo não só de posicionamentos críticos, como os que abordaremos no capítulo 2 desta dissertação, mas também de versões operísticas do romance para o palco, como ocorreu em 1922, quando o compositor paulista João Gomes Jr. elaborou a partitura da primeira montagem operística de **DC** com libreto em italiano de Antonio Piccarollo, que pode ser encontrado na seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Para atingirmos a meta de demonstrar o cenário operístico construído pelo autor-narrador Casmurro, partindo da experiência de Machado de Assis no teatro, procurando mostrar ao leitor como o autor vivenciou o que mais tarde passaria para o romance.

No capítulo 2, recuperaremos a voz da crítica literária que analisou a inserção da ópera na narrativa do ponto de vista metafórico-alegórico.

No capítulo 3, o foco central será a ópera, suas partes e correlações com **DC**, mostrando o modo como se inscrevem no romance a abertura, as árias, os intermezzos, os prelúdios e os motivos condutores da partitura.

Finalmente, no capítulo 4, nos concentraremos na análise da máscara operística do discurso romanesco por meio da atuação tripartite do casmurro enquanto dramaturgo, libretista e músico.

Palavras-chave: Machado de Assis, ópera, autor-narrador, dramaturgo, libreto, músico.

ABSTRACT

This study has the aim of investigating the opera's representation in D. Casmurro's speech, as an "I" mask, which unroll itself in three personas: Casmurro as an author, narrator and as a character, Bentinho.

This expansion creates a correlation with the operistic tripartite structure, whose authorship is shared among the playwright, the librettist and the musician, besides, it appears in the novel in chapters VIII - "It's time", IX - "The Opera" and X "Accepted the Theory", in which the narrator approaches his life to an operistic spectacle.

This operistic drama element in **DC**'s structure, has been the target not only for the critics as we'll see in chapter 2, but also for composers like João Gomes Jr., who had transformed **DC** in a theater show. The music score belongs to him, but the libretto was written by Antonio Picarollo, which could be found in the music section of Rio de Janeiro's national library.

To reach our goal and to be able of demonstrating the operistic scene built by the casmurro-author, we started with Machado de Assis' experience in the theater, trying to show to our reader how the author experienced his life that later he wrote in the novel.

In chapter 2, we will recuperate the literary censorious' voice, because they analysed the opera that appears inside the novel, giving a special view of the methaphor and alegory that could be seen in **DC**.

In chapter 3, the central focus will be the opera, its parts and relations with **DC**, showing how the overture, arias, intermezzos, preludes and leitmotifs are written in the narrative.

Finally in chapter 4, our target will be to analyse the operistic mask inside the novel's speech through Casmurro's tripartite performance as long as a playwright, librettist and musician.

Key-words: Machado de Assis, opera, author-narrator, playwright, libretto, musician.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1- MACHADO E SUA EXPERIÊNCIA NO TEATRO.....	13
CAPÍTULO 2-A ÓPERA EM DOM CASMURRO: DIFERENTES OLHARES DA CRÍTICA.....	25
2.1 ALEGORIA EM OTELO BRASILEIRO.....	26
2.2 DIGRESSÃO PSEUDOFILOSÓFICA.....	28
2.3 METÁFORA FILOSÓFICA.....	31
2.4 A METÁFORA DA VIDA.....	33
CAPÍTULO 3- A ÓPERA: SUAS PARTES CONSTITUTIVAS E CORRELAÇÕES COM DC.....	36
CAPÍTULO 4- O GÊNERO DRAMÁTICO NA ESCRITURA DO CASMURRO.....	47
4.1 DRAMATURGO (DISCURSO DIRETO).....	49
4.2 O LIBRETISTA.....	56
4.3 O MÚSICO.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS: NOS BASTIDORES DO ESPETÁCULO.....	66
ANEXO:O MOTIVO RECORRENTE DA “ÓPERA” PELO LIVRO.....	68
BIBLIOGRAFIA.....	85

INTRODUÇÃO

A narrativa de **Dom Casmurro**¹, obra de Machado de Assis (1839-1908) publicada em 1900, enunciada pelo narrador-personagem Bentinho, desdobrado no autor Dom Casmurro que dá título ao romance, é um retrospecto. Observamos que, desde o início, há simultaneamente três sujeitos do discurso: o autor-casmurro, o narrador-personagem e a personagem; e cada um deles posiciona-se em diferentes perspectivas, implicando tempo-espço distintos.

O narrador reconta sua vida, ou antes, a história de amor entre ele e Capitu (Capitolina), desde os primeiros anos, durante a adolescência de ambos, muito tempo depois, quando haviam cessado os motivos que deram origem ao conflito.

Segundo Afrânio Coutinho (1978), devemos considerar os elementos componentes da estrutura do romance, dos quais o mais importante é o ponto de vista do narrador. A história é narrada em primeira pessoa por Bentinho velho, “casmurro”. A escolha do narrador é evidentemente intencional, pela confluência de pontos de vista diferenciados num mesmo “eu” narrativo, o que será fator de esgarçamento e ambigüidade.

O objetivo dessa dissertação é, então, investigar o discurso narrativo, fraturado entre três sujeitos, o que cria uma correlação com a estrutura tripartite do gênero operístico, surgida no romance nos capítulos VIII (“É tempo”), IX (“A Ópera”) e X (“Aceito a teoria”), nos quais o narrador aproxima sua vida de um espetáculo operístico:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. 'A vida é uma ópera', dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... (DC, cap.VIII, p. 817)

Nossa hipótese de leitura baseia-se na idéia de que, uma vez que o libretista da ópera é aquele que indica o caminho, guiando o músico com o seu estilo, a sua

¹ De agora em diante, a sigla DC refere-se à obra **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, obra completa, publicada pela Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2004.

língua e o caráter mais lírico ou dramático da peça, assim também o faz o Casmurro, que alterna suas funções de libretista (livro), dramaturgo (discurso direto) e músico (Leitmotifs), fazendo uma correspondência entre essas funções e aquelas de seus diferentes “eus” na narrativa memorialista.

Esse elemento dramático-operístico na estrutura de **DC** tem sido alvo não só de posicionamentos críticos, como os que abordaremos no capítulo 2 desta dissertação, mas também de versões operísticas do romance para o palco, como ocorreu em 1922, quando o compositor paulista João Gomes Jr. elaborou a partitura da primeira montagem operística de **DC** com libreto em italiano de Antonio Piccarollo, que pode ser encontrado na secção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Recentemente, nova versão operística de **DC** foi realizada por Ronaldo Coutinho de Miranda que, em sua tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1997, sob o título **Dom Casmurro, Uma Ópera**, página 6, avalia que **DC** não só é teatralizável como também totalmente adequado ao gênero lírico, idéia que é, segundo ele, reforçada por Eugênio Gomes e Teresa Pires Vara em suas obras da década de 60, bem como por Maria Augusta Wurthmann Ribeiro em sua dissertação de Mestrado defendida em 1981².

A dificuldade maior nessas duas tentativas foi justamente a de enfrentar a fratura do “eu” em três personas: a do autor-casmurro, a do narrador e a da personagem Bentinho.

No capítulo 1, trataremos Machado de Assis e a sua experiência no teatro, procurando mostrar ao nosso leitor como o autor-real vivencia na pratica o que mais tarde passaria para o papel.

No capítulo 2, o objetivo é recuperar a voz da crítica literária que analisou a inserção da ópera na narrativa do ponto de vista metafórico-alegórico.

² RIBEIRO, Maria Augusta Emengarda Wurthmann. **O teatro oculto na ficção narrativa de Machado de Assis: o caso da adulteração de um adultério**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Eca/USP, 1981.

No capítulo 3, o foco central é a ópera, suas partes e correlações com **DC**. Mostraremos o modo como a ópera se inscreve no romance a partir da visão tripartite autoral: o dramaturgo, o músico e o libretista.

Finalmente, no capítulo 4, mostraremos o plano escritural, o gênero dramático na escritura do casmurro, em cuja análise vamos mostrar o jogo de máscaras tripartite, com o fim de explicar a descontinuidade do discurso do narrador.

Em seguida faremos nossas considerações finais e as referências bibliográficas .

CAPÍTULO 1

MACHADO E SUA EXPERIÊNCIA NO TEATRO

O prestígio intelectual que Machado de Assis conquistou em sua juventude literária não se deveu aos textos de ficção. Ele já estava com 31 anos de idade quando iniciou a publicação de seus volumes de contos e romances. Como se sabe, **Contos Fluminenses** é de 1870 e **Ressurreição**, de 1871. Essas duas obras são o ponto de partida de sua extraordinária produção ficcional, que só foi interrompida no ano de sua morte, em 1908.

Antes de se dedicar mais intensamente à atividade literária que o consagrou, Machado tornou-se conhecido como folhetinista, crítico literário, comediógrafo, poeta, tradutor de poemas, peças teatrais e romances – e até mesmo como censor do Conservatório Dramático.

Os amigos admiravam a inteligência e o brilho do rapaz pobre que começara como tipógrafo e, já na casa dos vinte anos de idade, era uma peça-chave no debate cultural do seu tempo, com intervenções corajosas e, por vezes, contundentes nos textos críticos e nos folhetins que publicava em vários jornais do Rio de Janeiro.

Foram esses escritos que lhe deram nome e que o transformaram no nosso principal crítico literário e teatral da década de 1860. Talvez a maior prova do reconhecimento público conquistado nessa altura seja a carta que lhe endereçou José de Alencar, em 1868, pedindo-lhe que opinasse sobre alguns poemas e sobre o drama **Gonzaga ou A Revolução de Minas** de Castro Alves. O poeta baiano estava de passagem pelo Rio de Janeiro, a caminho de São Paulo, onde ia continuar o curso de Direito. Dizia Alencar:

O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor. (Correspondência, 1951, p. 21)

Esclareça-se que a carta de Alencar, o maior escritor brasileiro do momento, era uma carta pública estampada no *Correio Mercantil* de 22 de fevereiro de 1868.

Para merecer o reconhecimento de Alencar e de seus contemporâneos, Machado trabalhou muito. Sua enorme produção jornalística começa com a colaboração em pequenos periódicos, como a *Marmota Fluminense*, *A Marmota* ou *O Espelho*, e ganha corpo com o ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*, jornal que acolheu a maior parte de seus escritos entre os anos de 1860 e 1867. Lembre-se ainda que Machado escreveu folhetins para *O Futuro*, entre setembro de 1862 e julho de 1863, e para a *Revista da Imprensa Acadêmica de São Paulo*, entre abril e outubro de 1864.

Datam de 1856 os três primeiros artigos críticos que Machado de Assis assinou no jornal *Marmota Fluminense*, de seu amigo Paula Brito. Aos dezessete anos, arriscava algumas opiniões sobre a poesia, o teatro e a figura de Frei Francisco de Monte Alverne. Modesto, intitulou-os “*Idéias Vagas*”, especificando no subtítulo a matéria a ser tratada. Assim, a 31 de julho, escrevia sobre “a comédia moderna”, em termos que revelavam um conhecimento ainda precário do teatro da época, mas algumas idéias e conceitos que o acompanhariam em sua atividade crítica nos anos seguintes. Por exemplo, a crença no alcance moralizador e civilizador do teatro - “o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”. Ou ainda o parentesco entre o teatro e a imprensa, ambos a indicar “o grau de civilização de um povo”. E também a convicção de que o elemento burlesco e os recursos do baixo cômico, como a pancadaria, deseducam o público e o afastam das boas produções dramáticas.

Entendendo o teatro como “lugar de distração e ensino”, o jovem crítico conclama os seus leitores para irem ao teatro, porque é lá que a sociedade mostra as suas faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, com flores, espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas.

Se aos dezessete anos o crítico aprendiz cometeu deslizes, em pouco tempo o contato mais estreito com o teatro e o convívio com outros intelectuais de sua geração, o fizeram compreender o que se passava na cena brasileira, a ponto de tomar partido na polarização que se estabeleceu entre as duas companhias dramáticas que disputavam o favor do público.

Desde março de 1855, com a criação do **Teatro Ginásio Dramático**, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, o Teatro São Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano, viu sua hegemonia desafiada. O repertório de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas, parecia envelhecido para as gerações mais moças. A nova companhia dramática apresentava as últimas novidades francesas, peças de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, entre outros, e assim conquistava não apenas o público comum, mas principalmente os jovens intelectuais ligados ao jornalismo e à literatura.

Segundo Galante de Souza (1955), é certo que Machado acompanhou o movimento teatral e freqüentou o Ginásio antes de escrever o seu primeiro texto importante de crítica literária, “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, que o jornal *A Marmota* publicou em abril de 1858. Toda a parte final desse texto é dedicada ao teatro e às idéias já não são tão vagas.

O aprendizado do crítico, de acordo com Galante, em menos de dois anos, se deu, em parte, como provável leitor ou espectador de peças, que, ou foram encenadas no Ginásio Dramático ou circulavam em forma impressa no Rio de Janeiro, peças como **A dama das camélias**, **O mundo equívoco (le demi-monde)**, **Um pai pródigo** e **A questão do dinheiro**, de Alexandre Dumas Filho.

Galante de Souza relata, ainda, que uma das características principais dessa dramaturgia, exceção feita à **A dama das camélias**, é sua feição utilitária. Os dramaturgos encenados pelo Ginásio Dramático, contrários à idéia da “arte pela arte”, deram às suas obras um caráter edificante e moralizador, empenhando-se na defesa dos valores éticos da burguesia, classe social com a qual se identificavam.

Nos enredos que imaginaram, as chamadas virtudes burguesas, o casamento, a família, a fidelidade conjugal, o trabalho, a inteligência, a honestidade, a honradez, são o tempo todo contrapostas aos vícios que devem ser combatidos: o casamento por conveniência, o adultério, a prostituição, a agiotagem, o enriquecimento ilícito, o ócio, etc.

Nesse período de aprimoramento de sua formação cultural, Machado seguramente foi leitor dos folhetins teatrais, e é muito provável que se tenha deixado influenciar pelas idéias de Quintino Bocaiúva, folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro* no segundo semestre de 1856 e entusiasta das comédias realistas encenadas no Ginásio Dramático.

Em abril de 1857, Bocaiúva publicou no Correio Mercantil, capítulo por capítulo, os seus **Estudos críticos e literários: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica**, pequeno livro impresso no ano seguinte e certamente lido por Machado, nessa altura seu amigo.

Quintino recusava o romantismo e via o teatro como “fiel espelho” da sociedade. Mas, a seu ver, a imagem refletida no palco não podia ser apenas uma reprodução mecânica e neutra do real. O teatro tinha como função primeira contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, por meio da crítica moralizadora dos vícios.

Em suas palavras, o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino, e seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público.

Tudo indica que Machado acompanhou de perto a vida teatral do Rio de Janeiro, a partir do segundo semestre de 1856, e que isso foi decisivo para sua formação.

Não nos esqueçamos também de sua convivência com amigos jornalistas nas reuniões da Sociedade Petalógica, onde se encontrava com outros intelectuais, poetas, dramaturgos, políticos, artistas, viajantes e curiosos, conforme ele mesmo lembrou em uma crônica.

Ali, dizia, todos os assuntos eram comentados:

Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile e da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não se precisava ir mais longe, era ir à Petalógica. (Crônicas, 1951, p. 21)

Imerso no debate cultural de seu tempo, Machado amadureceu cedo o senso crítico. Ao escrever sobre o teatro brasileiro no ensaio “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura”, em maio de 1858, demonstrou estar a par do que se passava nos palcos do S. Pedro de Alcântara e do Ginásio Dramático, os dois principais teatros em atividade.

Severo em seu diagnóstico, começava por dizer que não tínhamos teatro dramático, que o que tínhamos era uma “inundação de peças francesas”, e um excesso de traduções. A seu ver, isso se devia aos empresários dramáticos, que preferiam encenar traduções a animar os autores nacionais.

Com suas idéias, Machado credenciou-se a assumir o posto de crítico teatral que lhe foi oferecido pelo jornal *O Espelho*, no segundo semestre de 1859.

O Espelho foi um periódico de vida efêmera, à semelhança de muitos outros no Brasil do século XIX. Durou exatamente dezenove números: o primeiro foi publicado a 4 de setembro de 1859 e o último, a 8 de janeiro de 1860. A partir do segundo número, Machado assinou a “Revista de Teatros”, escrevendo um total de dezoito textos críticos. Nos números 4, 5 e 17 publicou também as suas “Idéias sobre o Teatro”, três artigos nos quais não comentava os espetáculos em cartaz, mas estendia-se em reflexões sobre a situação e os problemas do teatro brasileiro.

O primeiro deles apresenta um diagnóstico pessimista do que se passa nos palcos e nas platéias fluminenses. Machado constata que o teatro no Brasil é muito pobre de realizações importantes do ponto de vista estético e que apenas acidentalmente desponta um talento, insuficiente porém para mudar a rotina instituída burocraticamente à maneira de uma repartição pública. Entre as causas dessa pobreza, o crítico destaca primeiramente a falta de iniciativas e afirma que não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção, que há um terreno, mas não há semente.

A quem caberiam as iniciativas? Aos empresários teatrais e ao governo, ele esclarece, no final do artigo. Segundo ele, o governo havia transformado a arte dramática numa “carreira pública”, com suas subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas. A consequência do descaso do governo em relação às companhias dramáticas subvencionadas foi a má formação cultural da platéia, que via o teatro apenas como um passatempo.

No segundo folhetim, dando continuidade às reflexões sobre o teatro brasileiro, Machado lamenta inicialmente que não só no palco estão os problemas, mas também na dramaturgia. Por falta de apoio do público, já viciado pela enxurrada de traduções que lhe foram impostas, apenas excepcionalmente surge um ou outro dramaturgo para concorrer com os estrangeiros.

Retornando à crítica desferida aos empresários teatrais no texto “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, o articulista aborda agora com mais vigor o estrago feito no público, vitimado por uma “educação viciosa” e por um repertório de *boulevard*, que nada tinha a ver com a vida brasileira.

A inexistência de uma dramaturgia forte e constituída como tal acarreta uma série de consequências. Em primeiro lugar, a cena brasileira deixa de ter a cor local, isto é, deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. Sem essa característica, seu alcance moral é limitado e o teatro perde sua função civilizadora. A arte destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora vai copiar as sociedades estrangeiras.

Destituído de uma dramaturgia voltada para as questões nacionais, o teatro não se realiza como o canal de iniciação que deve ser, como o meio de propaganda mais eficaz de que o homem dispõe para a afirmação e defesa dos seus ideais. Machado compara o teatro à imprensa e à tribuna, os outros dois meios de proclamação e educação pública.

O tom enfático do artigo revela o jovem que acredita nas instituições e no poder transformador ou mesmo revolucionário da palavra, quando empregada convenientemente.

A palavra escrita no jornal, falada na tribuna e dramatizada no palco é sempre transformadora, afirma Machado, com a diferença de que no teatro é mais insinuante, porque a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.

Enfim, o que o jovem Machado queria para o Brasil era um teatro realista, civilizador, formado por peças que retratassem os costumes da nossa vida social com o objetivo de melhorá-los por meio da crítica moralizadora. Era preciso, portanto, depender menos das traduções e favorecer o surgimento de dramaturgos, para que o sangue da civilização pudesse ser inoculado nas veias do povo pelo teatro. O que acontecia no Brasil era preocupante, não tínhamos ainda uma literatura dramática plenamente constituída e os poucos dramaturgos não atuavam sobre toda a sociedade.

Machado foi um crítico teatral preocupado com todos os aspectos da montagem teatral. Seus folhetins quase sempre seguem um padrão. Ele faz um estudo da peça, do ponto de vista literário e dramático, sem deixar de resumir o seu enredo para facilitar o entendimento do leitor, e em seguida um comentário sobre a encenação, destacando porém, quanto a esse segundo aspecto, as interpretações dos artistas.

Nas referências que faz aos cenários ou aos figurinos, menos extensas, encontram-se elogios aos telões pintados por João Caetano Ribeiro, críticas ao S. Pedro e ao Ginásio quando usam “decorações gastas”, e observações rápidas, sem muitos detalhes, acerca da boa ou má realização das montagens.

Preocupava-o, em primeiro lugar, a adequação dos cenários, figurinos e objetos em cena ao universo retratado pela peça. Afinal, a primeira regra em arte dramática é a harmonia, escreveu ao dar um exemplo de inadequação no uso de acessórios. Sabia que o cuidado com os elementos cênicos era fundamental para o bom êxito de um espetáculo e chamava a atenção dos ensaiadores para as falhas que enxergava.

Embora pontuais, suas observações dão uma idéia razoável de como eram concebidos e como funcionavam nos espetáculos os cenários, os figurinos e os acessórios. Assim, é nos testemunhos a respeito do trabalho dos intérpretes e nas análises e interpretações dos textos dramáticos que se encontra o material mais rico para se caracterizar a cena brasileira naquele final de 1859.

A partir de sua colaboração na revista dramática, cuja estréia se deu a 29 de março de 1860, apresenta uma detalhada explicação do que deve ser a crítica teatral e de como o crítico deve proceder. Os conceitos expendidos são definidos por Machado como um “programa” a ser seguido nos próximos folhetins, dando-nos a entender que se tratava do início de uma função no jornal que teria vida longa, porém, logo após a segunda revista, publicada a 13 de abril, somente lançaram outra no ano seguinte, em 24 de julho.

Nesse programa, ele nos mostra um certo recuo em relação à sua posição crítica anterior: se no folhetim de O Espelho declara pertencer à escola realista, agora afirma que suas opiniões sobre o teatro são ecléticas e que aplaude o drama como forma absoluta de teatro, não aceitando o realismo na sua totalidade, nem tampouco o romantismo.

Apesar disso, Machado continua acreditando que o teatro é um grande canal de propaganda. Escrevendo em jornal mais importante, procurou colocar-se acima das escolas literárias, para libertar-se de qualquer sectarismo no julgamento das peças teatrais. Para o exercício da crítica, queria critérios estéticos, como esclareceu que o belo não era exclusivo de forma dramática alguma, mas do trabalho do artista.

Entendo que o belo pode existir mais revelado em forma que menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito. (Crítica Teatral, 1951, p.160)

Definindo-se como um crítico de teatro que crê no teatro, assegura aos seus leitores que tem estudado a matéria e acompanhado de perto o que se passa nos palcos do Rio de Janeiro. Todos podem esperar dele uma crítica fundamentada no conhecimento e uma postura correta de acordo com os princípios que sempre adotou.

Machado, embora deslocado de sua função de crítico teatral depois da publicação de sua terceira revista dramática, acompanhou de perto todo o movimento nos palcos fluminenses e registrou nos folhetins que escreveu para o Diário, entre outubro de 1861 e maio de 1862; para o Futuro, entre setembro de 1862 e julho de 1863; e novamente para o Diário, entre julho de 1864 e maio de 1865.

Nesses folhetins, entretanto, por força da própria natureza do gênero, Machado ocupou-se de assuntos diversos, o teatro entre eles, assim, seus comentários são às vezes mais curtos, às vezes mais longos, mas jamais desprovidos de importância. Eles nos permitem compreender melhor as suas idéias teatrais, e também acompanhar a própria evolução do teatro brasileiro no período.

As intervenções de Machado no debate cultural foram bastante abrangentes. Como crítico teatral e folhetinista escreveu sobre a maior parte dos espetáculos teatrais entre setembro de 1859 e maio de 1865. Mais que isso, expôs com franqueza suas idéias sobre o teatro, os artistas que viu, a forma de organização das companhias dramáticas, além de reivindicar o tempo todo a melhoria das condições de trabalho para os artistas e a proteção do governo para a arte.

Durante esse período, seu envolvimento com o teatro cresceu muito. Tornou-se comediógrafo, autor de **Hoje avental, amanhã luva, Desencantos, O caminho da porta, O protocolo, Quase Ministro, As forcas caudinas**; tradutor de **Montjoye**, de Octave Feuillet, e censor do Conservatório Dramático Brasileiro.

A literatura e o teatro

Em maio de 1865, Machado deixou de escrever o folhetim semanal do Diário do Rio de Janeiro, atividade que o colocava em contato direto com o teatro, um dos assuntos que sempre deveria comentar. Até o final desse ano, escreveu apenas três textos de crítica teatral: um sobre a comédia **Os primeiros amores de Bocage**, de Mendes Leal, em forma de carta respeitosa dirigida a José Feliciano de Castilho; e os outros dois acerca de **Os suplícios de uma mulher**, de Dumas Filho e Émile de Girardin, drama que ele mesmo traduziu para o Ginásio Dramático.

Nesses três textos, Machado reafirma uma série de idéias que já propunha em outros textos críticos, mas em um deles há uma nova reflexão. Machado sempre valorizou a moralidade em suas análises, moralidade que estava vinculada à visão de mundo burguesa, ao comportamento do indivíduo em família e em sociedade baseado nos valores éticos dessa classe.

Ao elogiar o drama de Dumas Filho e Girardin, ele amplia o significado desse conceito citando Mme de Staël, para quem uma obra é moral a partir do momento em que o que se recebe dela é favorável ao aperfeiçoamento da alma humana, ou seja, a moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira.

Assim, ao aceitar essa definição, Machado supera a limitação que o conceito tinha quando o empregava para atacar a doutrina da arte pela arte. Ligar o conceito de obra moral ao aperfeiçoamento da natureza humana significa vencer o utilitarismo burguês.

No ano de 1866, a atividade crítica de Machado dividiu-se nitidamente entre a literatura e o teatro. Observando a extensa produção do escritor no volume **Bibliografia de Machado de Assis** (1955) de José Galante de Souza, notamos que o crítico literário se sobrepõe ao crítico teatral.

Na *Semana Literária* que passa a assinar no Diário do Rio de Janeiro, escreve sobre romances de José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, sobre a poesia de Junqueira Freire e Fagundes Varela, antes de assinar quatro longos estudos teatrais, publicados entre os meses de fevereiro e maio.

O primeiro, intitulado “O Teatro Nacional”, é mais um desses textos de intervenção no debate cultural, um balanço da situação do teatro no país. A diferença em relação aos anteriores é que desta vez Machado tinha diante dos olhos uma nova realidade teatral. Ela foi se impondo aos poucos, ao mesmo tempo em que a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático.

Um pequeno teatro criado em 1859, o Alcazar Lyrique, começou a oferecer um outro tipo de espetáculo, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. O público foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e edificantes pelas cançonetas, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos vaudevilles vindos diretamente de Paris, bem como os artistas, e apresentados em francês.

O teatro como entretenimento minou o trabalho realizado pelos autores ligados ao Ginásio, ao mesmo tempo em que muitos desistiram da dramaturgia pelas mais diversas razões, inclusive pela decepção com os novos rumos que vinha tomando a vida teatral brasileira.

O golpe de misericórdia sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o Alcazar estreou a opereta **Orphée aux Enfers**, música de Offenbach, texto de Crémieux e Ludovic Halévy. O sucesso foi extraordinário. A opereta ficou em cartaz durante o ano todo e a enorme afluência do público sinalizava para os empresários teatrais o caminho fácil para o lucro. A menos que fossem tomadas medidas para salvar o teatro de cunho literário, seus dias estavam contados.

Estava apenas no começo o processo de substituição do teatro de cunho literário pelas formas mais populares da opereta e da mágica em nossos palcos. E o crítico sensível, desgostoso de ver que o teatro estava perdendo as suas nobres funções de educar o público e aprimorar seu gosto artístico, não escondeu o pessimismo diante da situação, prevendo um futuro de completa dissolução da arte, caso não fossem tomadas as medidas corretas para evitar o desastre iminente.

Machado fez muitos artigos propondo uma reforma dramática para amenizar a crise vivida pelo teatro brasileiro, e afirma que havia uma única solução: a criação de um teatro normal, e, apesar das propostas de reforma apenas ficarem no papel, propôs ainda que se construísse imediatamente um edifício destinado à cena dramática e à ópera nacional.

Esse edifício deveria se chamar “Comédia Brasileira” e mais, criar um conservatório dramático com a função de julgar as peças que seriam encenadas no novo teatro e seus aspectos morais e literários. Por último, que a “Comédia Brasileira” seria ocupada pela melhor companhia dramática que se organizasse e com a qual o governo faria contrato para subsidiá-la.

Depois de muito escrever sobre os problemas do teatro e de ver as propostas de reforma dramática serem seguidamente abandonadas, é curioso ver Machado terminar sua argumentação com esperanças de que algo vai ser feito. Cabe aqui observar que em **DC**, no capítulo “Uma reforma dramática”, o narrador Casmurro propõe uma reforma total no gênero teatral, o que vai ao encontro de antigas propostas do Machado crítico teatral.

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. (DC, cap.LXXII, p. 883)

Da mesma forma, não é de se estranhar que a ópera como gênero dramático tenha em Casmurro, função tão significativa como abordaremos nesta dissertação.

CAPÍTULO 2

A ÓPERA EM *DOM CASMURRO*: DIFERENTES OLHARES DA CRÍTICA LITERÁRIA

Neste capítulo, o objetivo é recuperar quatro perspectivas da crítica literária que analisam a metáfora da ópera presente na narrativa de **DC**. No fio narrativo, o gênero dramático permeia a história, uma vez que o narrador-personagem apresenta uma paixão avassaladora, a suspeita de uma traição e um final infeliz. Sob a máscara desse narrador, há também uma máscara oculta da dramaturgia, porque obedece às marcações de um drama musical, em que a história configura-se no conflito existencial, germe do teatro no romance.

O elemento operístico na narrativa está no plano comparativo entre a vida e a ópera, criado pelo enfoque dado à visão retrospectiva que faz Casmurro da vida de Bentinho. Ele converte um relato da sua lembrança numa reapresentação, em que as personagens transmutam-se em atores e ele próprio se dramatiza por meio de sua figuração como autor e narrador que são, também, personagens.

Entre os estudiosos de Machado de Assis, selecionamos críticos de diferentes nacionalidades que enfrentaram o desafio da metáfora: Helen Caldwell entende o capítulo da ópera como uma alegoria, analisando o drama nas paixões de Otelo-Santiago; Eugênio Gomes discute a idéia de digressão pseudofilosófica, sugerindo que o narrador cria um gênero de divertimento; John Gledson refere-se ao capítulo como um dos mais densos e o analisa no plano narrativo, mostrando a ópera como forma de ligação entre dois gêneros: o romance e a ópera; e Abel Barros Baptista enfoca o universo da ópera ligado ao teatro.

2.1 Alegoria em Otelo Brasileiro

No intrincado jogo alegórico presente em DC, em que o bem e o mal estão em pauta, Helen Caldwell explica como Santiago aplica essa alegoria à sua própria vida, uma vez que o conceito de bem depende da existência do mal, faces da mesma moeda e, por analogia também, a verdade e a mentira. A verdade, mal começa a ser enunciada, recebe o bombardeio da mentira, da qual não escapa sem feridas, enquanto a mentira, por sua vez, deixa-se às vezes penetrar pela verdade. Então, quem é Deus, quem é o demônio?

Para Caldwell, a ópera está relacionada ao conflito do devoto cristão entre corpo e alma, verdades e mentiras, bem e mal. Apesar da inconsistência da interpretação de Bentinho sobre a alegoria de sua vida, ele trabalha para deixar o leitor com a impressão de que ele é Deus e Capitu, o diabo.

Caldwell, em **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis** (1960), se opôs à crítica literária que considerava como certa a traição de Capitu e defende a inocência de Capitu frente ao suposto adultério que Bento lhe impôs. Embora seja uma defesa insustentável no seu todo, pois é impossível provar a culpa ou inocência de Capitu, ela mudou radicalmente a análise tradicional desse romance.

Existem razões para o leitor acreditar que o narrador-personagem tinha uma motivação pessoal para escrever, recriando sua imagem diante do outro e da própria consciência. Daí ele ter escrito o livro tentando atar as duas pontas da vida:

A conclusão à qual Santiago gradualmente leva o leitor é que a traição perpetrada por sua adorável esposa e seu adorável amigo age sobre ele, transformando o gentil, amável e ingênuo Bentinho no duro, cruel e cínico Dom Casmurro. (Caldwell, 2002, p. 29)

Sob o clima detetivesco da trama, Caldwell vasculhou vários detalhes como nomes, fontes e simbologia, de modo a defender o argumento de que Capitu teria sido vítima da mente doentia de seu marido. Nessa perspectiva, o discurso de Bentinho é analisado com total desconfiança.

A ópera introduzida na narrativa é uma alegoria, porque Bentinho não sabia que mesmo antes de compreender que amava Capitu, ele já tinha começado a cantar a música do diabo. Para ele, a ópera é aparentemente o antigo conflito entre o bem e o mal, e entre ele e sua pia mãe que se identificaram com o libreto de Deus, e Capitu e seus pais vulgares que foram identificados com a música do diabo.

Apesar dessas inconsistências da interpretação de Santiago quanto à alegoria de sua vida, ele trabalha para deixar o leitor com a impressão de que ele é de Deus, e Capitu, do demônio, dissimulada desde a semente. (Caldwell, 2002, p. 141)

Em sua análise, Caldwell observa que Bentinho relata que nada sabia sobre as Escrituras, e que se as conhecesse, seria muito provável que Satanás o auxiliasse a dar à língua mística do CÂNTICO um sentido direto e natural. O conflito entre o mal e o bem conduziria à distorção do discurso, pois se Bentinho tem desejos carnavais, como relatado no capítulo LVIII (“O tratado”), e esses desejos estão relacionados com o espírito satânico, ele não seria, então, unicamente de Deus.

Nesse sentido, segundo Caldwell, a interpretação de que a vida é uma ópera não é no seu todo consistente, pois, para o Casmurro, o amor tem o espírito satânico e sua percepção quanto aos símbolos da vida está fragilizada, inconsistente. A definição de que a vida é uma ópera pode ser entendida, então, apenas como uma alegoria criada pelo narrador em auto-defesa.

Bento menino identifica, algumas vezes, Capitu com a santidade inerente a ele e à mãe. Um exemplo dessa identificação aparece quando ele se dá conta de que ama Capitu, outras vezes, no entanto, manifesta uma confusão de símbolos relacionados ao amor de Capitu e aos seus sentimentos maternos. Ele não sabe quem pertence a Deus e quem pertence ao demônio, o que faz com que não tenha consciência da alegoria de sua vida.

Assim, a interpretação da alegoria de sua vida torna-se inconsistente, mas o narrador faz o possível para que o leitor acredite que ele é de Deus e que Capitu é do diabo, sendo sua vida uma ópera, na qual ele cantou um duo, um trio, um quatuor.

2.2 Digressão Pseudofilosófica

Em 1967, a questão da ópera ganha a atenção do crítico Eugênio Gomes, no livro **Enigma de Capitu**. O capítulo X de DC é uma digressão pseudofilosófica do narrador, contendo a luta do demônio para superar o Criador. O crítico literário analisa a influência dramática no romance, explicando-a como decorrência lógica do *Theatrum Mundi*. Essa influência está presente no romance, porque Machado de Assis era também um crítico de teatro:

O capítulo “A Ópera” constitui uma digressão pseudofilosófica do narrador, que, a exemplo do autor póstumo, recai volta e meia nesse gênero de divertimento. Com um pouco mais, e sem as relações estabelecidas pela personagem com sua própria história, seria um conto filosófico na linha de “Na Arca”, “O Segredo de Bonzo”, “O Anel de Polícrates” ou “O Espelho”. (Gomes, 1967, p. 72)

Para Eugênio Gomes, **DC** apresenta identidade genérica com a ópera tradicional, reunindo em sua trama sinfonias, duetos, trios, etc. Na verdade, o romance tem algo de melodrama, mas não de modo a permitir que toda sua estrutura seja subordinada à ópera tradicional. Entretanto, nada impede que dele sejam extraídos argumentos de ópera, para manter uma correspondência entre a estrutura narrativa e o gênero musical dramático, o que não se limita à parte metafórica, mas que permitem outra série de interpretações.

Bentinho não deixa transparecer seu entusiasmo pelo teatro lírico e a metáfora que se dá pela boca de um velho tenor italiano é explorada em tom irônico. Ele acabara de assistir a uma ópera, sozinho, voltou mais cedo para casa, e, ao chegar mais cedo, deparou-se com Escobar no corredor, o que redobrou suas suspeitas (Capitu, que parecia muito adoentada antes de sua saída, no momento de seu retorno já não mais demonstrava sinais da doença).

Naquele ato, estava presente uma cena dramática, a traição, parte da trágica ópera vivida por ele:

(...) cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... mas não adiantemos.(DC, cap. X, p.819)

O crítico assinala ainda que a atmosfera teatral predominante na época de Machado de Assis foi decisiva para sua formação artística. Muito jovem, compôs três libretos de ópera, o que mostra que sua estréia foi como autor dramático e que essa experiência contaminou possivelmente sua obra de ficção.

O capítulo IX de **DC**, “A Ópera”, para Gomes está vinculado a duas reminiscências individuais: a primeira, em que o tenor italiano parte da metáfora da ópera para revelar o pacto com Satanás, indicando que Marcolini é outra representação simbólica de Mefistófeles³, e a segunda auxilia a compreender essa entidade melodramática, fixando uma analogia com o caso Mancinelli, maestro e empresário de uma companhia italiana que se suicidou, no Rio de Janeiro, quando terminava a temporada lírica em 1894.

O autor Machado de Assis também estabelecia relações entre a vida e a ópera, repetindo-as em **DC** pela boca de um velho tenor. Também a ópera de Verdi poderia ter influenciado o escritor, pois Bentinho foi assistir a **Otelo**, num momento em que ele atravessava o auge do ciúme e começara por dizer que não vira e nem lera o drama em questão. No capítulo LXXXI, o narrador cita uma passagem da ópera de Verdi:

Ela amou o que me afligira / eu amei a piedade dela. E tu m’ amavi per la mie sventure / ed io t’ amavo per la tua pietà. (Gomes, 1967, p.80)

Como não havia nenhuma tradução metrificada do **Otelo** de Shakespeare, Eugênio Gomes concluiu que aquela citação vinha do teatro dramático. Outra cena que possivelmente influenciou a imaginação criadora do romancista é a do beijo.

³ Diabo encontrado na obra **Fausto** de Goethe. Também um libreto de Arrigo Boito (1842/1918), libretista de algumas óperas de Verdi (Otelo, Fausto, e outras), que estreou em 05 de março de 1868, em Milão.

Afastando-se do original inglês, Verdi deu uma extraordinária ênfase à cena em que Otelo pedia um beijo para Desdêmona e esta lhe concedeu no terraço do castelo em frente ao mar.

Esse momento é realçado por uma melodia orquestral e não é absurdo crer que esse flagrante tenha contribuído para a cena sensual do penteado, em que Bentinho narra a sensação do primeiro beijo, no capítulo XXXIII. A retórica dos namorados, invocada pelo narrador, é francamente melodramática. A ópera inspirou o episódio do penteado e do beijo, que constitui uma cena de grande efeito lírico e dramático.

Gomes reafirma suas hipóteses com outras passagens de **DC** que são associáveis à arte dramática, trazendo a construção filosófica em si. Os dois primeiros capítulos têm a função de prólogo argumentativo e deixam transparecer os encantos das óperas de **Fausto e Mefistófeles**.

2.3 Metáfora filosófica

A partir de uma integração das questões filosóficas com as atitudes cotidianas, John Gledson (1999) examina a questão da ópera entendendo que Marcolini, o desempregado tenor italiano, expõe para Bento sua versão do mito da criação. Sua filosofia não é abstrata, mas expressa em parábolas com o objetivo de discutir a moral humana.

A história contada pelo tenor Marcolini é a da criação, que se transforma na composição de uma ópera, da qual Deus escreve o libreto e Satã, a música. Na narrativa, o Cristianismo aparece como uma doutrina de amor ao próximo, mas pode ser conciliado com o egocentrismo e o desdém pelos outros, o que caracteriza Bentinho. Essa questão complexa pode ser comprovada com vários exemplos, explica Gledson, como o capítulo IX (“A Ópera”), que é parte centralizadora dessa discussão.

Também a idéia da participação de Deus na construção da ópera mostra a tentativa do autor-ficcional em transformar Deus em dramaturgo, quando conta que Deus imitou as **Mulheres patuscas de Windsor**, de Shakespeare, ou que Shakespeare transcreveu o texto original de Deus. Tantos enigmas deixam o leitor confuso, porque ora é uma história em que Deus é responsável pelo libreto, ora é Satã.

Para Gledson, a metáfora da ópera dá a idéia de que a filosofia de Schopenhauer tem uma participação no desenvolvimento desse capítulo, pois a música está intimamente ligada à vontade, realidade fundamental do universo que também se identifica com a dor, o sofrimento e o egoísmo:

se tudo é música, então segue-se que no princípio era o dó, e o dó fez-se ré, etc. Esta última frase pode ser encarada, de fato, como uma breve exposição da filosofia de Schopenhauer: no começo era sofrimento (os sentidos do dó, ‘comiseração, lástima, tristeza’, e a palavra tem apenas uma letra a menos que ‘dor’, e o mundo como o vemos – a ‘coisa’ ‘ré’, ou o mundo como representação, nos termos de Schopenhauer – é feito dessa substância. (JG, 1999, p. 151)

Sob a ironia e a falta de valor da metáfora de Marcolini jaz o pessimismo filosófico, que, seja qual for a boa intenção, será distorcida pela natureza humana à semelhança da palavra de Deus, abafada pela música de Satanás.

2.4 A metáfora da vida

O crítico Abel Barros Baptista, em **Autobibliografias** (2003), enfoca o universo da ópera vinculado ao teatro. Para ele, o narrador faz coincidir a ópera com o começo da evocação da tarde de novembro, começo da vida. Aí surge a ópera como uma ação perturbadora, que não se compreende em termos de intenção e nem tem sua raiz em qualquer deliberação de projeto de livro. O capítulo III, no qual a evocação tem início, configura uma cena teatral.

Bentinho ia entrar na sala, mas ouvira seu nome e recuara. Várias pessoas do outro lado da porta tratavam de sua vida, algumas particularidades a respeito do seu futuro, de sua entrada para o seminário e do suposto amor entre ele e Capitu. Nesse âmbito, observa-se que a tarde de novembro é um marco, pois a partir daí é que a ação dramática se inicia.

Se o narrador-personagem não imaginava amar Capitu, naquele momento a denúncia de José Dias o leva a pensar a respeito. Em seguida, temos uma seqüência de capítulos de apresentação das personagens envolvidas na conversa na sala, o que remete ao teatro, porque as personagens entram em cena, uma a uma, e é a primeira e longa interrupção da narração da tarde de novembro. A volta à tarde se dá no capítulo VIII: “Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro” (...) (DC, cap. VIII, p.817).

Abel Barros realça três aspectos na leitura desse capítulo. O primeiro é que a teoria da ópera é mais uma confirmação dos termos em que o livro foi apresentado, uma das reminiscências deitadas ao papel. Ela não constitui uma perturbação na ordem do livro, desde que não pensemos sobre essa ordenação em termos de subordinação à narrativa de uma fábula.

O segundo aspecto diz respeito à primeira ocorrência da metáfora da ópera, no capítulo VIII, uma variante da figura do *Theatrum Mundi*, isto é, do homem como ator e da vida como representação e espetáculo.

O terceiro aspecto é que a teoria do tenor é ridicularizada e desqualificada porque não a separa da filosofia, mas a envolve no escárnio, uma idéia demasiadamente metafísica para um só tenor, embora muitos filósofos não sejam mais do que tenores desempregados.

Abel Barros acredita que não se faz justiça à grandeza da obra de Machado de Assis, quando se reduz a teoria do tenor Marcolini a uma parábola: Deus, por um lado, o diabo por outro, e então o narrador-personagem fala sobre o seu casamento e sobre a lua-de-mel. Constrói uma breve alegoria dessa fase, como se fosse uma viagem ao céu e, em uma menção à música de Wagner, mostra que a ópera deve ser encarada não como uma pura forma musical, mas como forma dramática na qual a música tem função articuladora.

A partir daí, Satanás seria o único dramaturgo, e a única ópera que se apresentaria neste planeta é a que ele inteiramente criou por meio da música. Não se pode porém, ignorar que a partitura era um elemento estruturador e determinante para a realização da ópera, pois Deus abriu mão do libreto por entender que tal gênero era indigno da sua eternidade. A consequência disso é que o libreto de Deus está para sempre perdido enquanto libreto e projeto de drama.

Considerações parciais

A presença da ópera como gênero dramático e musical pode ser entendida não como recurso estilístico, mas como um procedimento discursivo que produz efeitos de sentido em todo o romance.

A figura operística impõe um problema: seria possível a Dom Casmurro escrever um livro de recordações, sem uma estrutura de representação? O narrador-personagem procura fazer o seu teatro, num espaço fechado, protegido, separado do presente e, ao mesmo tempo, do passado, para que ele possa encenar o drama da sua vida como ação completa, dotada de princípio, meio e fim, fazendo a representação da sua memória.

Os críticos literários selecionados focalizaram o capítulo “A Ópera” sob aspectos diferentes, mas todos procuraram remeter ao recurso estilístico da metáfora, da alegoria ou a conceitos filosóficos e religiosos. Para eles, a ópera foi escolhida pelo narrador-personagem para fazer parte de sua vida, ajudá-lo a compreender e atar as duas pontas dessa vida.

A ópera como efeito perturbador tem uma razão: rompe com a linearidade do livro, deixando de ser considerada apenas como um fragmento autônomo para contaminar toda a estrutura dramática do romance.

Nesse sentido, é preciso ampliar a perspectiva dramática operística nesse romance, enfocando-se o modo como o autor casmurro se torna “figura dramática” ao se representar no discurso, seja no plano de sua manifestação como personagem e narrador – o velho Bento-casmurro que entra em cena nos dois capítulos iniciais, verdadeiro prólogo do livro - seja nas suas investidas sobre o leitor.

Ao analisar um gênero dentro de outro, procuraremos mostrar que **DC** continua uma obra inovadora, que reelabora o discurso romanesco por meio dos ditos que refletem e refratam a finalidade do autor. Esse romance não é uma ópera, nem tampouco teatro, mas pela ópera e pelo teatro pode-se entender a singularidade da narrativa, nas suas múltiplas máscaras. O conceito de gênero intercalado da teoria bakhtiniana permitirá uma análise da construção dramática no plano escritural.

CAPÍTULO 3

A ÓPERA: SUAS PARTES CONSTITUTIVAS E CORRELAÇÕES COM DOM CASMURRO

A ópera é uma obra teatral musicada para ser interpretada por solistas, pelo coro e acompanhada por uma orquestra.

Nota-se, que é uma reunião de diferentes expressões artísticas como o canto, a literatura e a dança, pois é um gênero, em que o drama é encenado com música. No entanto, a letra da ópera (conhecida como libreto) é cantada em lugar de ser falada. Os cantores são acompanhados por um grupo musical, que em algumas óperas pode ser uma orquestra sinfônica completa. Por tais motivos, Edson Lima de Almeida (1977), diz que a ópera é a mais perfeita das manifestações artísticas, a mais perfeita das artes.

A palavra ópera significa "obras" em latim e italiano e é plural de *opus*, sugerindo que esta combina as artes de canto coral e solo, declamação e baile em um espetáculo encenado. A ópera se compõe de dois elementos: a música (partitura) e o canto (que é o texto, o libreto)⁴.

Segundo Coelho (2003), a ópera nasceu de um erro. Por volta de 1600, na Itália, um grupo de músicos, no qual se incluía Vincenzo Galilei, pai do astrônomo, tomou conhecimento do estilo das tragédias gregas, nas quais a música e o texto estavam intimamente relacionados.

⁴ Informações a partir da obra: Almeida, Edson Lima de. **Aprenda a Conhecer Ópera**, São Paulo, MCA do Brasil Editora Musical Ltda, 1977.

Esse grupo resolveu criar um equivalente moderno. Havia só um problema: os gregos não deixaram indicações musicais de nenhum tipo e por isso não existia nenhum meio de copiar o que havia sido feito. Era preciso, guardando as intenções primitivas, criar um novo tipo de representação musical na qual texto e sons estivessem ligados.

Em Florença, na Itália, no fim do Renascimento, surgiram as primeiras manifestações de um novo gênero musical que reunia as artes (poesia, dança e música) e que exigia ser representado.

As partes da ópera em Dom Casmurro

A leitura de **DC** sob a perspectiva do gênero operístico nos é dada pelo próprio autor-casmurro nos capítulos VIII, IX e X, a partir dos quais começamos a pensar que o casmurro é um cenarista, tentando nos mostrar em seu discurso um cenário adulterado. Uma releitura sob essa perspectiva nos levará a perceber que a ópera está sendo desenvolvida desde o primeiro capítulo, a magistral “overture”, a qual explica o título do romance.

A **Abertura** é uma peça musical destinada a anteceder uma ópera. Pode ser uma suíte ou uma sinfonia. A suíte é literalmente a sucessão de várias danças estilizadas. Trata-se de um gênero tipicamente barroco e que fazia uma espécie de contraponto ao gênero operístico, tendo como foco a dança e não o canto dramatizado. Este tipo de música nada mais era que uma reunião de diversos estilos folclóricos de danças típicas e populares de várias regiões da Europa, e que eram dispostas segundo uma narrativa que alinhava fórmulas rítmicas e andamentos intercalados.

A sinfonia, entretanto, é uma obra para orquestra sinfônica completa, dividida em grandes seções, denominadas *movimentos*. Ela surgiu das aberturas das óperas barrocas, prelúdios orquestrais solenes que precediam o espetáculo teatral. Muitas das características atuais da sinfonia devem-se a essa abertura primitiva.

A partir do século XIX, ganhou vida própria, passando a representar uma peça puramente orquestral de caráter evocativo, aproximando-se do poema sinfônico, isto é, uma forma orquestral descritiva que fornece uma base narrativa ao drama.

No caso de óperas, a abertura tende a caracterizar determinadas personagens ou situações. Na abertura, o autor quase sempre antecipa várias passagens melódicas representativas das cenas que irão ser representadas.

Na abertura de **DC**, o autor-casmurro expõe a fonte de inspiração para a escolha do título da obra, contando o incidente do trem, donde surge o título:

Não consultes dicionário, Casmurro (...), também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo.(DC, cap I, p. 809)

Além de denunciar a fonte de inspiração, dá as indicações do que irá acontecer no decorrer do livro. O capítulo "Do Livro" é o prólogo da ópera, no qual se faz uma apresentação prévia daquilo que será apresentado a seguir:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos (...) Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Ai vindes outra vez, inquietas sombras? (DC, cap.II, p.809)

Apresentados a abertura e o prólogo, iniciam-se as **ÁRIAS**, propriamente ditas. Árias são trechos de uma ópera cantada, executada por um solista. Eventualmente é composta como peça independente. É uma canção na qual a personagem revela sua personalidade, adverte acerca de seus propósitos, declara seus pensamentos e expressa os seus sentimentos mais íntimos.

Todos os tipos de óperas propiciaram o aparecimento do cantor solista de grande virtuosidade. Normalmente o compositor treinava os seus solistas com muita rigidez, para que o público se sentisse atraído pelo espetáculo.

A cantora principal era apelidada de prima donna ("principal mulher", em italiano) ou diva ("deusa", em italiano), o cantor principal era o primo uomo ("principal homem", em italiano) e o castrato ("castrado", em italiano) era o primo musico (primeiro músico, em italiano).

Os solistas são as personagens que em **DC** vão entrando em cena uma a uma enquanto a música é apresentada pelo narrador. Eventualmente é composta como peça independente.

José Dias é o primeiro solista a entrar na peça de Dom Casmurro, é o primo músico, com uma função relevante dentro da narrativa.

A entrada dessa personagem em cena, segundo Lilian Valverde em sua dissertação de Mestrado (2006), dá-se por meio de forma dramática e decisiva no capítulo III, “A Denúncia”, pois o título não é ali colocado apenas no intuito de reflexão por parte do narrador, mas abre o caminho para a montagem da peça.

José Dias participa do destino familiar dando suas opiniões e induzindo as personagens à ação. Seus solos produzem uma tensão dialógica na orquestração da consciência e visão de mundo do autor-narrador. Os limites entre as instâncias do “eu” e do “outro” movem-se de forma a construir um discurso não confiável, movediço e duplo entre o que parece e o que é.

O autor-narrador ia entrar na sala de visitas, mas ao ouvir seu nome recua, e por meio do discurso direto, estrategicamente por ele utilizado no intuito de fortalecer a voz dessa personagem, que irá ajudá-lo na construção de sua versão dos fatos, ele sai de cena e deixa espaço para que a voz do outro tome seu lugar e impulsione a ação:

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta.

[...]

__ D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade. (DC, cap. III, p. 811)

Lilian Valverde (2006) afirma que, à medida que o narrador e autor-casmurro se afastam dando ao discurso direto de José Dias a força dinâmica da ação de denúncia, há claramente a intenção do “mostrar” sobre o “narrar”, criando um distanciamento para colocar o leitor em contato com as “provas” de inocência e ingenuidade de Bentinho frente às falas de José Dias.

Booth (1980) esclarece que o “contar” é um artifício retórico com o qual o narrador trabalha a credibilidade e persuasão, ao passo que o “mostrar”, também um artifício retórico, produz o apagamento autoral e as personagens entram em cena, numa ação direta e a história se conta por si mesma:

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (DC, cap. III, p. 811)

Essas entradas do agregado vão delineando uma ação dramática que desencadeará a cena dramático-operística que envolve o romance, de forma a influenciar o discurso do autor-narrador, que, a partir de passagens significativas intensificadas pelo discurso de José Dias, se mostrará desconfiado, inseguro e desconcertado:

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer a chácara, e passar ao quintal vizinho. (DC, cap. XII, p. 820)

A outra solista, Capitu, tem uma grande participação nessa ópera, ela é a prima donna, que, segundo o autor-narrador, é um misto de sedução e dissimulação. Essa idéia vem do primeiro solista, José Dias, que é, de acordo com o autor-narrador, quem o denuncia a si mesmo e o direciona a ver Capitu como aquela que possui “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

A apresentação dessa personagem estabelece novas diretrizes para a narrativa dramática. A partir dela, a estrutura teatral começa a se configurar, pois o autor-narrador escuta-lhe a voz de dentro de sua casa, já apresentando uma personagem protegida por um simulacro, ou seja, ela não aparece em cena no primeiro momento, apenas sua voz é ouvida:

De repente, ouvi bradar uma voz de dentro da casa ao pé:
-Capitu!

E no quintal:
- Mamãe!

E outra vez na casa:
-Vem cá! (DC, cap. XIII, p. 822)

Essa ária é magistralmente construída pelo casmurro, e a cena em que a prima donna entra na ópera é dotada de paixão e beleza, diferentemente das cenas mais dramáticas dessa ópera. Para o autor-narrador, aquele momento configurava a certeza da paixão, pois os nomes escritos confirmavam o que José Dias dissera, ali, ao pé do muro, no qual ele pode ler: Bento e Capitolina. “Confissões de criança...”. (DC, cap. XIV, p. 823)

As árias de Capitu e José Dias evidenciam que, embora Bentinho possa ser considerado o cantor principal, o primo uomo, pois ele é o parceiro de Capitu e irá cantar o duo, o trio e o quatuor, ele acaba sendo manipulado por ambos os solistas. Essa encenação é o material que o casmurro precisa como autor do libreto para que, de forma mascarada e dissimulada, argumente a favor de sua versão sobre os fatos narrados.

As muitas entradas da solista Capitu não se evidenciam somente com seus discursos diretos, há entradas indiretas da personagem por meio das palavras de José Dias:

(...) A gente Pádua não é todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu ... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e adulação. Oh! A adulação! (DC, cap. XXV, p. 834)

O exemplo acima mostra a entrada de Capitu, agora por meio das palavras do agregado, e Bentinho assume as idéias passadas pelo primeiro solista, que com suas entradas, impulsiona a trama dramático-operística da vida do autor-narrador, que mais tarde tomará para si a idéia de que sua vida tornou-se realmente uma tragédia operística:

A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros e numerosos bailados, e a orquestração é excelente. (DC, cap IX, p. 817)

As personagens que atuam nessa ópera seguem uma disposição em cena, pré-determinada pelo autor do libreto – o Casmurro – que, ao colocar-se nessa ópera, afirma:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... (DC, cap. X, p. 819)

Há ainda os **Intermezzos**, que são justamente aqueles momentos de mediação e de passagem entre duas cenas melódicas e que podem trazer trechos melódicos já apresentados ou ainda por virem.

No caso de **DC**, é possível caracterizarmos como “intermezzos” vários capítulos que acabam retardando o movimento da história, por meio de digressões do autor-casmurro, esse é o caso do capítulo “Os Vermes”:

“Ele fere e cura!” Quando mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito. Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

_ Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantinela. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído. (DC, cap. XVII, p. 826)

Observe nesse capítulo a presença da reflexão autoral sobre os *vermes*, retomando um motivo já presente em **Memórias Póstumas**.

Lá como aqui cria-se uma parada estratégica para a reflexão do destino do próprio livro e, no caso de **DC**, obliquamente, a antevisão da busca inútil por um sentido que só poderá ser satisfeito pelo silêncio, uma outra maneira de “roer o roído”.

Outra parte da ópera que nos remete a **DC** é o **PRELÚDIO**, uma peça musical somente orquestrada que tem a finalidade de preparar o espectador para as cenas futuras. O prelúdio é uma peça curta para demonstrar a afinação do instrumento e a tonalidade da música. Em **DC**, é possível ver o capítulo VIII como prelúdio para introdução da ópera:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho de rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; (...) Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... (DC, cap. VIII, p. 817)

Mas há ainda, no caso da ópera, o “motivo condutor” ou “**Leitmotif**”, que é um procedimento musical desenvolvido por Wagner de forma a associar a cada personagem um tema musical específico, o qual, mesmo com variações, permanece reconhecível por toda a obra.

O autor Casmurro, também compositor musical de **DC**, cria um “leitmotif” para cada personagem, embora com variações. O leitmotif de José Dias, por exemplo, que o acompanha por toda a obra, é o dos superlativos; essa é sua marca, por meio da qual ele é reconhecido no romance:

José dias desculpava-se: “Se soubesse não teria falado, mas falei pela veneração, pela estima, pelo afeto, para cumprir um dever amargo, um dever amaríssimo...” (DC, cap.III, p. 812)

[...]

Capítulo IV / Um Dever Amaríssimo

José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar afeição monumental às idéias; não as havendo, serviu a prolongar as frases. (...) com as suas calças brancas, engomadas, presilhas, rodapé e gravata de moda. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; (era então moda). O rodapé de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus 55 anos. (DC, cap. IV, p. 812)

Para Capitu, ele aproveita-se do discurso de José Dias e lhe cria um leitmotif metafórico: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, “olhos de ressaca”. Produz dois capítulos com o mesmo título o XXXII e o CXXIII – Olhos de Ressaca, e por onde quer que se fale em Capitu, o leitmotif de cigana oblíqua e dissimulada e de olhos de ressaca a acompanha.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”... (...) Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. (...) Olhos de ressaca? Vá de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova.(DC, cap. XXXII, p. 842)

Para Escobar, um leitmotif simples, o de homem de negócios, interessado nos números e em fazer dinheiro:

Não digo o mais, que foi muito. Nem ele sabia só elogiar e pensar, sabia também calcular depressa e bem. Era das cabeças aritméticas de Holmes ($2+2=4$). Não se imagina a facilidade com que ele somava ou multiplicava de cor. (DC, cap. XCIV, p. 900)

Dona Glória é acompanhada pela idéia de santidade, até o final.

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado.(DC, cap. VII, p. 816)

E o grande leitmotif da obra persegue Bento Santiago: a ópera . Ele utiliza a ópera para, de certa forma, dissimular, e esconder por meio das máscaras que utiliza em sua escritura, seus pensamentos do leitor.

O que o autor-casmurro faz muito bem é sustentar a narrativa por meio dos seus duplos e da máscara operística. Dessa forma, as ações vão-se consolidando no plano da escritura, a qual Casmurro espera que se encerre, como a ópera, mesmo que para tal tenha que demolir o teatro e reconstruí-lo, como fez com a casa de Matacavalos:

—Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. (DC, cap. IX, 819)

As partes constituintes do gênero operístico, embora presentes em sua maioria no romance **DC**, estão adulteradas, cumprindo outras funções na obra, sendo a principal delas, no entanto, a de criar uma encenação regida a três vozes autorais: a do dramaturgo, a do libretista e a do músico, conforme veremos no capítulo 4.

CAPÍTULO 4

O Gênero dramático na escritura do Casmurro

A dominante do jogo teatral, seja no plano do enunciado, seja no plano da enunciação, é a linha de força desse romance e, daí, a pertinência deste estudo que visa iluminar a inscrição da ópera, como gênero dramático intercalado, na narrativa de **DC**.

A estrutura de **DC** traz diferentes nuances, e é fundamental mostrarmos neste capítulo, a presentificação dos discursos diretos na narrativa, uma vez que o autor casmurro representa esses diálogos diretos dentro do seu e é nesse momento, que a adulteração, a máscara surge, na medida que o dramaturgo constrói uma encenação de modo a criar a imagem de um Bentinho vítima das manipulações de José dias e Capitu.

Coube ao Casmurro o critério para organizar sua narrativa, assim enquanto libretista, ele ilumina a seu bel prazer os ângulos da narração. Ele refere-se ao passado mediato ou imediato, e mostra assim, que teve tempo de dispor razões e sentimentos, enquanto narra ou se prepara para narrar, de introduzir artifícios destinados a convencer o leitor. Esses artifícios criam uma atmosfera de ilusão, que envolve e prende o leitor como uma teia. É a estratégia desse autor-narrador de mascarar, e de nos prender à sua palavra.

O narrador que dissimula é um narrador perverso. Ele se propõe deliberadamente, a iludir, a comandar um jogo de cartas marcadas. A dissimulação do Casmurro pode ser sentida em vários momentos da narrativa, pois a partir do momento em que ele utiliza a máscara da ópera para falar sobre sua vida, a dissimulação se inicia.

Agora é que eu ia começar a minha ópera. 'A vida é uma ópera', dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela.(DC, cap. VIII, p. 817)

O dramaturgo de **DC** inicia então, um processo de presentificação, ou seja, mostra a encenação em nível escritural. Agora a vida dele é a escrita. Ele passa a encenar-se no papel. Ele cria uma cena.

4.1 DRAMATURGO (Discurso direto)

Para um dramaturgo, o representável e o teatral vêm sempre antes de tudo. Ele inventa as formas modernas pensar a representação e sua influência é tão disseminada a ponto de se tornar invisível. O recurso que o dramaturgo utiliza para conquistar sua platéia é a linguagem. Ele compõe a tecitura textual de forma a enlaçar o espectador em seu cenário, e fazê-lo acreditar na cena apresentada.

O dramaturgo casmurro é o diretor de cena que organiza a encenação em **DC**.

Embora o narrador utilize muitas vezes o discurso do outro para expressar suas idéias, há vários momentos no romance em que os discursos diretos tomam força, e o narrador transfere à personagem que detém a voz a responsabilidade de transmitir ao leitor o maior grau de fidedignidade que for capaz. O discurso direto nos dá a idéia de um total descomprometimento do narrador, pois a partir do momento em que o narrador expõe a voz do outro, ele livra-se de ser o único responsável pelo discurso, e assim sua função como dramaturgo na escritura do livro terá a participação direta de suas personagens.

Quando o dramaturgo escreve seu libreto, ele pretende que a cena materialize-se para o leitor. Ao fazer a personagem emergir da situação, o Casmurro torna-a para viva para o leitor, à maneira de uma cena teatral, como se o leitor estivesse na platéia e aquela personagem fizesse suas entradas e saídas de cena ao invés de ser descrita pela voz narrativa.

Trata-se, conforme Booth (1980), de uma estratégia retórica, o “mostrar” com a qual trabalha a credibilidade e persuasão do leitor por meio do apagamento autoral, de sorte que as personagens entram em cena diretamente e a história parece se contar por si mesma. O “mostrar” é uma estratégia que, no caso de **DC**, se faz por meio dos diálogos diretos que, presentificam a cena, e, isentam o casmurro de qualquer responsabilidade mais direta nas provas de sua inocência.

O casmurro com sua atitude de utilizar o discurso direto nos leva a acreditar no que, segundo Booth (1980, p.26) Percy Lubock nos ensina: “a arte de ficção começa quando o romancista, pensa a sua história como algo a mostrar, a ser exibido por forma que se conte a si próprio”, ou seja, o autor então, representado dramaticamente na figura do casmurro, passa a mostrar como dramaturgo que é, o início da ópera:

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. (...) -D. Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso

Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

-Que dificuldade?

-Uma grande dificuldade?

Minha mãe quis saber o que era. José Dias depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua.

-A gente do Pádua?

-Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles se pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

-Não acho. Metidos nos cantos?

É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase que não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as cousas corressem de maneira, que ... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida...

-Mas senhor José Dias, tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. (...) (DC, cap.III, p. 811)

José Dias entra em cena e na posição de agregado torna-se o sujeito da cena e assume uma função no romance de extrema importância. Sua presença, seu discurso e ação dentro da estrutura familiar tomam um volume significativo, pois ele passa a encaminhar o destino de Bentinho com a sua denúncia.

O dramaturgo utiliza então, o diálogo como instrumento para preparar cantores, orquestra e sala e o que virá logo depois, o começo de sua ópera, a qual se inicia no capítulo III, com a entrada das personagens em cena, primeiro José Dias, seguido por Tio Cosme, Dona Glória e finalmente Capitu, uma a uma, delineando os papéis, que cada uma irá cumprir.

A figura da ópera surge como uma presença perturbadora na qual o Casmurro procura seu teatro, num espaço fechado, protegido, separado do passado do seu percurso biográfico, no qual possa encenar o drama da sua vida como ação completa, por meio da memória.

A participação de José Dias por meio de seus discursos diretos ou indiretos é relevante no romance, pois interferem na ação de todas as personagens da narrativa, em especial na de Bentinho e na memória do autor casmurro:

Na sala de visitas, tio Cosme e José Dias conversavam, um sentado, outro andando e parando. A vista de José Dias lembrou-me o que ele me dissera no seminário: "Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela..." Era certamente alusão ao cavaleiro. Tal recordação agravou a impressão que eu trazia da rua; mas não seria essa palavra, inconscientemente guardada, que me dispôs a crer na malícia dos seus olhares? DC, cap. LXXIV, p. 885)

É curioso observarmos que o discurso de José Dias não só influencia Bentinho, mas o domina, e será inúmeras vezes lembrado pelo Casmurro. Desse modo, cada colocação do agregado é incorporada pelo narrador e autor, por exemplo: Bentinho idealiza Capitu, ela é o objeto dos seus sonhos, desejos, mas é José Dias quem a define, como desmiolada, dissimulada, semeando assim como lago em **Otelo**, a dúvida em Bentinho.

Helen Caldwell em seu **Otelo Brasileiro** (1960), é a primeira a deslocar o foco de estudos críticos de questionamento de um possível adultério, para a atenção sobre o narrador casmurro e sua não confiabilidade, e levanta provas da relação existente entre José Dias e a personagem lago, apontando a capacidade de dissimulação de ambos.

O dramaturgo casmurro conhece a influência do discurso de José Dias sobre Bentinho, pois não se trata de simples diálogos desinteressados, mas que preparam Bentinho para o que há de vir, com a força profética de seus superlativos. Dessa forma o autor-casmurro representa-se indiretamente na narrativa por meio de José Dias, que é mais uma de suas máscaras.

Nessa trama, o leitor deve permanecer atento à estilização autoral, pois trata-se da representação dos discursos de José Dias, e de Capitu no discurso do casmurro, e a força dos discursos diretos de Capitu e José Dias possui um caráter providencial, pois o casmurro, na função de dramaturgo, utiliza-se da presença de ambos para forjar sua estratégia de “mostrar” ao leitor o grau de manipulação ao qual seu duplo - Bentinho foi submetido, escondendo a sua mediação na seleção e condução do plano dramático da história.

Capitu só entra em cena por meio de seus diálogos diretos pois, até então, sua presença se faz indiretamente por meio da denúncia de José Dias.

De repente, ouvi bradar uma voz de dentro da casa ao pé:
-Capitu!
E no quintal:
- Mamãe!

[...]

Deixa de estar esburacando o muro; vem cá. (DC, cap.XIII, p.822)

Essa entrada, articulada com a outra voz repentina do capítulo XV – a do pai de Capitu, dá bem a dimensão que o casmurro deseja ao representar no seu discurso narrativo, a capacidade de dissimulação:

Capitu riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito.

[...]

Fê-lo rir, era o essencial.

[...]

-Vocês estavam jogando o siso? Perguntou.

Olhei para um pé de sabugueiro que ficava perto; Capitu respondeu para ambos.

[...]

-Estávamos sim senhor, mas Bentinho ri logo, não agüenta.

[...] E séria, fitou em mim os olhos, convidando-me ao jogo.

[...] Esta, cansada de esperar [...] Há cousas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. (DC, cap.XV, p. 824)

Esse trecho é essencial para conduzir o argumento-chave do casmurro sobre Capitu: a sua capacidade de dissimulação e de criar estratégias de ação que fazem de Bentinho um mero coadjuvante de seu plano.

É por isso que, no plano das “árias” da ópera do casmurro, o verdadeiro parceiro de Capitu (prima donna) no drama não é Bentinho, mas José Dias (primo músico).

“-Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa”. (...) (DC, cap.XVIII, p. 829)

Quando Bentinho conta para Capitu a decisão de sua mãe de mandá-lo ao seminário, primeiro ela demonstra raiva e desespero, mas depois, olha para o problema de modo prático e inteligente. Após considerar quem poderia ajudá-los, decidiu-se por José Dias, que era esperto e persuasivo, simpático a Bentinho e inclinado a trabalhar para ele, já pensando no futuro, no qual Bentinho seria seu futuro senhor.

Capitu prevê até uma separação momentânea entre ela e Bentinho, para que ele fosse estudar direito em São Paulo, ou mesmo na Europa. José Dias apreciava as viagens, certamente acompanharia Bentinho. Se desejasse ir, por menor que fosse essa vontade, convenceria Dona Glória.

-Posso confessar?

-Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra cousa. José Dias...

-Que tem José Dias?

- Pode ser um bom empenho.

-Mas se foi ele mesmo que falou...

-Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra cousa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tando vindo servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa.

-Não acho, não, Capitu.

-Então vá para o seminário.

-Isso não.

-Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça o que lhe digo. Dona glória pode ser que mude de resolução; se não mudar, faz-se outra cousa, mete-se então o Padre cabral. Você não se lembra como é que foi ao teatro pela primeira vez, há dous meses? D. Glória não queria e bastava isso para que José dias não teimasse; mas ele queria ir, e fez um discurso, lembra-se?

-Lembra-me; disse que o teatro era uma escolas de costumes.

-Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo, e pagou a entrada dos dous... Ande, peça, mande. Olhe; diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo.

[...]

Conto minúscias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete. (DC, cap.XVIII, p. 830).

A partir desse jogo entre duas estratégias narrativas básicas de que nos fala Booth – o “mostrar” e o “contar” o casmurro conduz o plano dramático por meio da alternância entre os diálogos diretos de Capitu, que são a prova viva do modo como conduz a reflexão e a ação de Bentinho, inclusive fazendo uso da manipulação de José Dias, e a narração do casmurro, apropriando-se da ação discursiva de Capitu para a “cartada” final de indução do leitor:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. (DC, cap.XVIII, p.829)

Verificamos, então, que a narração do casmurro é entremeada pela prova daquilo que insinuou, fazendo do “mostrar”, próprio do jogo teatral, a sua estratégia de manipulação do leitor.

Interessante, ainda, é observar que, assim sendo, o casmurro se apropria das falas do outro – José Dias e Capitu- de modo que esse discurso não é mais neutro, mas deslocado e repleto de intenções oblíquas, encaminhando a cena dramática para a consumação da subjetividade e da ambigüidade, do discurso que o dramaturgo usa como máscara de suas verdadeiras intenções.

4.2 O LIBRETISTA

O libreto é o texto escrito de uma ópera. O Casmurro pode ser considerado o libretista da narrativa na busca da construção de sua identidade pelo discurso memorialista e, para isso, adultera o cenário. Nessa perspectiva, o libreto da ópera casmurriana pode ser lido desde o capítulo um, na magistral abertura na qual o narrador-personagem explica o título do romance.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, (...). A viagem era curta, e os versos podem ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; (...). No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro.(...) Não consultes dicionário. Casmurro não está aqui no sentido que lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo". (DC, cap. I, p. 809)

Assim como o libretista da ópera é aquele que indica o caminho, guia o músico e o dramaturgo com o seu estilo, a sua língua e o caráter mais lírico ou mais dramático da peça, assim também o faz o Casmurro, que a partir do seu libreto determina os papéis e a evolução da ópera, designa a entrada das personagens em cena, suas funções e comportamentos, cria o cenário, o vestuário e a ação.

Em **DC**, a modulação autoral entre os planos da escritura, da narração e da dramática cênica, faz emergir a maestria do Casmurro que insere a obra dentro da obra, *como* “a fruta dentro da casca”.

Dom Casmurro aceita a teoria da ópera para sua vida dada por seu amigo tenor, Marcolini, vive seu drama e passa a escrever o livro. Inicia seu libreto explicando o título e em seguida os motivos que o levaram a escrever o livro.

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.
Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. (...)
O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. (DC, cap. II, p. 809)

O libreto do Casmurro foi construído por meio de um discurso movediço e duvidoso que, propositalmente, criará muitas lacunas, a serem preenchidas pelo leitor, tal qual faz o libretista-casmurro nas constantes “emendas” que faz ao discurso alheio, seja o dos livros que leu e cita, seja o seu próprio.

(...) Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas.” (DC, cap. XXXII, p. 843)

O essencial aqui, é observarmos que o libretista utiliza tais citações deformando-as, deslocando-as.

(...) Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera defunto aqueles olhos... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual. Nem diga que nos faltam Homeros, pela causa apontada em Camões; não, senhor, faltam-no certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor. (DC, cap. CXXV, p. 928)

No trecho exemplificado, em poucas linhas, o Casmurro escreve um verdadeiro *pout-pourri* de textos e autores, e erige sua versão autobiográfica por meio de uma escritura sinuosa e reticente, que faz das emendas o fermento da dúvida e da ambivalência.

É dessa forma que o casmurro deixa no seu libreto as provas de sua adulteração, só que o faz de forma “oblíqua e dissimulada”, isto é, com as mesmas armas da simulação de seus mestres – José Dias e Capitu, ou seria o próprio libretista o grande mestre dessa arte da deformação e do mascaramento, por meio dos constantes jogos de duplos, que inviabilizam as certezas?

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele.

[...]

Assim preencho as lacunas alheias, assim podes também preencher as minhas. (DC, cap. LIX, p 870)

A inclusão e co-participação do leitor em suas memórias é premeditada, pois, cantando um *duo* com o leitor, pode perfeitamente dividir as responsabilidades, tanto no ato da escrita como nos próprios atos da vida.

Seu libreto articula um jogo de sedução com o leitor: ora ele o trata com doçura, e nesse caso geralmente dirige-se a uma leitora, ora com amargura, não raro fazendo-lhe uma crítica. Pode-se observar isso em vários exemplos:

(...) Se isto vos parecer enfático, **desgraçado leitor**, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de um ninfa...(DC, cap. XXXIII, p. 844)

(...) Não mofes dos meus quinze anos, **leitor precoce**. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos. (DC, cap. XXXIII, p 844)

(...) porque eu já fazia esforços, **leitor amigo**.(...) Considerai que de manhã tudo estava acabado...(DC, cap. XXXVII, p. 849)

Sim, **leitora castíssima**, como diria o meu finado José Dias, podeis ler o capítulo até o fim, sem susto nem vexame. (DC, cap. LVII, p. 869)

(...) mas há **leitores tão obtusos**, que nada entendem, se se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto. (DC, cap. CIX, p. 915).

Observe os dois tipos de leitores: os que são manipulados pelo autor do libreto e aquele “perspicaz”, que reconhece o jogo narrativo nas suas contradições e lacunas, e será capaz de emendar o que nele não está escrito.

Essa manipulação do tempo-espço da narrativa é que dá ao libretista-casmurro a liberdade para solucionar e ordenar os fatos narrados a partir de sua intencionalidade.

Tal é o que ocorre entre os capítulos CXXVIII - “Punhado de Sucessos”, CXXIX - “A D. Sancha”, CXXX - “Um Dia...” e CXXXI - “Anterior ao Anterior”. Nesse conjunto, se a narrativa seguia seu curso normal, detendo-se nos efeitos da morte de Escobar sobre Bentinho e Capitu (cap. CXXVIII), faz uma parada estratégica no cap. CXXIX - “AD. Sancha”, para que o libretista-casmurro assuma, em sua própria voz, o diálogo com D. Sancha, mulher do falecido Escobar, e transformada, agora, em uma das leitoras do livro:

D. Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou se houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo; melhor será queimá-lo, para lhe não ter tentação e abrí-lo outra vez. Se, apesar do aviso, quiser ir até o fim, a culpa é sua; não respondo pelo mal que receber. O que já lhe tiver feito, contando os gestos daquele sábado, esse acabou, uma vez que os acontecimentos e eu com eles, desmentimos a minha ilusão; mas o que agora a alcançar, esse é indelével. Não, amiga minha, não leia mais. Vá envelhecendo, sem marido nem filha, que eu faço a mesma cousa, e é ainda o melhor que se pode fazer depois da mocidade. Um dia, iremos daqui até a porta do céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, *come piante novelle*,

Rinovellate di novelle fronde.

O resto em Dante. (DC, cap.CXXIX,p. 930)

Esse retardamento da ação tem, na verdade, um significado fundamental para o libretista: apontar para os insucessos que virão, preparando as leitoras do libreto, irmanadas a D. Sancha, para o que, até então, fôra dado como “ilusão”: as marcas indeléveis da traição de Capitu-Escobar, e agora por meio da prova viva: a semelhança Ezequiel – Escobar.

A alteração da ordem dos capítulos CXXX e CXXXI faz com que o libretista narre o efeito antes da causa, o que tem também, uma atuação determinante sobre o leitor: fazê-lo observar no capítulo CXXXI - “Anterior do Anterior” o elemento detonador das evidências da traição: os olhos de Ezequiel

Tudo isso, porém, se faz de forma “oblíqua e dissimulada” pelo casmurro, já que a própria Capitu quem, de forma aparentemente inocente, faz com que Bentinho se detenha na prova do ciúme, tal qual o libretista faz, agora com seu leitor

Dessa forma, não há identidade entre o tempo-espço do vivido e do relatado, pois a memória cria a adulteração inevitável à qual sua narração está sujeita, o que acaba revertendo a seu favor enquanto prova inequívoca de sua sinceridade e verdade, gerando confiabilidade no leitor, como atestam as palavras do casmurro logo na abertura do libreto:

O que aqui está é, mal comparado, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim (DC, cap.II, p. 810)

4.3 O MÚSICO

O modo fundamental de apresentação do drama é a ação, e na ópera que é um drama revestido pela música, esta é o meio de articulação da imaginação. O relacionamento entre ação e música é o problema central da dramaturgia operística.

Para solucionar tal problema, o compositor musical de uma ópera alterna passagens de repouso com passagens de impulso, que brotam uma da outra de uma forma que dá uma impressão vital de condução e chegada. O compositor musical cria a atmosfera, o andamento e a dinâmica.

Os compositores então, refinam essa qualidade, calculando cuidadosamente clímax, tensões e equilíbrios. Os conflitos, as passagens, as empolgações e o fluxo podem assim, ser manobrados dentro de uma única continuidade musical, tal como, de forma mais característica, o primeiro movimento de uma sinfonia. O compositor musical possui os meios para incorporar a ação à continuidade musical.

Enquanto para o dramaturgo-casmurro são os diálogos diretos que o ajudam a manter a verossimilhança da história, é a partitura musical que o faz criar a atmosfera para a ação dramática.

O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoada, um carro, um tiro. . (DC, cap.LXXIII, p. 884)

A teia orquestral desse compositor casmurro é formada por uma sucessão de motivos, que constituem os leitmotifs da ação dramática. Desses a “ópera” pode ser considerado o motivo determinante que, surgido explicitamente nos capítulos VIII, IX e X, retornará, no decorrer do romance, de forma “oblíqua e dissimulada”, conforme veremos.

A narrativa é afetada quando do surgimento do capítulo VIII, que dá início ao leitmotif que persegue o casmurro por todo o livro: a “ópera”.

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde cara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo. (DC, cap. VIII, p. 817)

Nesta altura do motivo, explicita-se a correlação livro ópera como a construção de um cenário dramático simulado no qual se instala um jogo duplíce entre o discurso narrativo (narrador-personagem) e o teatral (“pintar e vestir das pessoas”, “acender das luzes”, “entrar em cena”). Daí o deslocamento do sentido original de “ópera” para a sua representação no livro a fim de servir aos motivos e intenções do autor da partitura musical.

A ópera aqui é uma teoria cuja autoria o casmurro, habilmente, divide com o velho tenor Marcolini.

Dessa forma oblíqua e dissimuladamente, a partitura do músico-casmurro instaura, agora, um novo “prólogo”, princípio criador e motivo propulsor da sua própria narrativa autobiográfica, isto é, uma teoria fundada sobre uma correlação metafórica entre dois planos:

Visível: tenor e barítono lutam pela soprano em presença do baixo e dos comprimários⁵.

Invisível: Bento e Escobar lutam por Capitu em presença do comprimário José Dias.

⁵ Um comprimário é aquele que executa o papel de auxiliar na ópera. Derivado do italiano “con primario”, o termo se refere a um ator que, canta pequenos trechos da obra.

—A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimidos, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimidos. Há coros a numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...

—Mas, meu caro Marcolini...

—Quê...

E depois, de beber um gole de licor, pousou o cálix, e expôs-me a história da criação, com palavras que vou resumir.

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Raíael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. (DC, cap. IX, p. 817)

Já se marca aí, portanto, como a teoria da ópera servirá ao casmurro-músico como máscara para o encaminhamento da partitura da traição da qual será vítima.

Mas há ainda outras correlações a fazer, afora numa amplificação do drama e da tragédia para o plano da criação e da vida humana, tecendo um sutil diálogo com o capítulo “Delírio de Brás Cubas” em **Memórias Póstumas**: se lá era a natureza ou Pandora que concentrava toda a perversidade trágica da existência humana, aqui a analogia se faz com a “teoria da ópera” com o teatro da existência entre Deus e o Diabo; entre o autor do libreto e o da música; entre o dito e o encoberto, numa alusão ao próprio discurso adulterado da partitura do casmurro:

Não raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso. (DC, cap. IX, p. 817)

Em termos gerais, na medida em que esconder não significa necessariamente retirar da vista de outros, mas impedir que outros vejam, por meio de intenções que parecem esconder o que está visível, o leitor ruminante não pode esperar por um par de lunetas ou pelo toque de um instrumento musical para confirmar ou refutar a atmosfera enganadora criada pelo músico-casmurro, que, afinal, aceita a teoria e deixa mais visível a associação sugerida:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor.. Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou. (DC, cap.X, p. 819)

O motivo musical da ópera volta à cena numa nova sucessão de dois capítulos dominados pela reforma dramática; capítulo LXXII - “Uma Reforma Dramática” e capítulo LXIII - “O Contra-Regra”. Entra em cena o destino e a ação do destino, e o leitor desejará saber quem define o desígnio, se Deus, se o diabo ou o desentendimento entre ambos na realização da ópera.

Encontraremos motivos que, conduzem ao desconcerto e a uma concepção visivelmente trágica do destino.

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino lago: “Mete dinheiro na bolsa.”

Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, por que os últimos atos explicam o desfecho do primeiro, espécie de: conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela. (DC, cap.LXXII, p.883)

O mais significativo, aí, é a “emenda” que o casmurro, autor da partitura, tal qual Satanás, faz ao libreto original, de tal sorte a invertê-lo, controlando os lances imprevisíveis do final, à semelhança de um dramaturgo que tem nas mãos o destino de suas personagens. O exemplo da tragédia **Otelo** já prefigura a inversão que fará ao final – no capítulo CXXXV - “Otelo” na associação: Capitu – Desdêmona

Bentinho – Otelo

O retorno do motivo da ópera se faz, porém, de forma determinante, atingindo o momento de maior clímax no capítulo CXXXV - “Otelo” quando o par Otelo – Desdêmona repropõe a analogia Bentinho – Capitu. Aí, encenam-se duas linhas melódicas na partitura do casmurro, cada uma delas configurando um argumento.

No primeiro, instaura-se uma associação por semelhança entre a visão deformadora de Otelo/Bentinho motivada pelo ciúme e a inocência de Desdêmona/Capitu; no segundo, opera-se a inversão do libreto original, já anunciada anteriormente no capítulo LXXII - “Uma reforma Dramática”, e a decisão do dramaturgo em matá-la transforma-se numa justa resposta à sua culpabilidade.

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço. —um simples lenço!—e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e lago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira- não queria expor-me a encontrar algum conhecido. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. —E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? (DC, cap. CXXXV, p. 934)

E é isto que o leva a recompor a história de sua vida. Neste gesto, está implícita a “reforma dramática” que domina o seu pensamento, e que o faz iniciar o livro pelo final, ou seja, pela casmurrice, essa espécie de morte em vida, que o leva a reconhecer a falta explicitada no capítulo final: “ agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração”? (DC, cap.CXLVIII, p.944) - bem como a sua própria falta: a de não ter alcançado a maestria da encenação operística condutora da narração memorialista e autobiográfica:

O que aqui está é, mal comparado, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (DC, cap.II, p. 810).

CONSIDERAÇÕES FINAIS - NOS BASTIDORES DO ESPETÁCULO

É nos bastidores do espetáculo que o Casmurro pode visualizar o passado no intuito de revivê-lo. Como dissemos anteriormente a estratégia de deslocamento é a maneira encontrada pelo Casmurro para criar um pacto de credibilidade.

Toda peça operística é feita a partir de uma motivação. Dom Casmurro escreve seu libreto no intuito de restaurar as duas pontas da vida. Cada um, grosso modo, traduz em seus libretos suas angústias, necessidades, pensamentos mais profundos, musicando seus libretos de forma a criar a grande ópera.

DC veicula a experiência do autor-casmurro que questiona sua história, ao mesmo tempo em que constrói e desconstrói essa história, adulterando dados das experiências vividas num tom confessional, mas que ao mesmo tempo utiliza o discurso do outro para dar suporte verossímil à narração.

Dom Casmurro escreveu sua ópera e a editou. Seus grandes colaboradores: José dias e Capitu, que o ajudaram a reconstituir sua imagem. José Dias e Capitu lhe fornecem o diamante bruto; o Casmurro lapida-o a seu modo. Os três agora firmam um pacto ressonante e dialógico no plano da ação e do discurso autobiográfico.

O Casmurro busca, então, nas figuras do agregado e de Capitu parceiros autorais responsáveis pelo andar da ação dramática, com o mesmo intuito de sempre: isentar-se da culpa, e tornar-se a vítima do drama por ele vivido.

Mas, como poderia Dom Casmurro isentar-se de tal culpa, se a responsabilidade pela confissão é dele?

Armando um cenário operístico e dramático, esse autor que se desdobra em dramaturgo, libretista e compositor musical, enreda o leitor pelos motivos musicais do texto, pela construção do seu libreto, que configura uma escrita sinuosa e reticente, e pela firme elaboração da ação dramática por meio da presença viva das personagens por meio de seus diálogos diretos.

Ao final, temos um autor Casmurro que não ligou as duas pontas da vida, que não reconstituiu na velhice o que foi, e que não conseguiu provar aos seus leitores a sua completa inocência. O fato é que, influenciado ou não pelo discurso de José Dias, ele não pode escapar de si, pois o que foi, para sempre estará em sua memória, e ele é o único que conhece suas próprias armadilhas.

Quando tudo terminou, nada lhe restou. Ele havia perdido a mulher, o melhor amigo, o filho e, principalmente, a si mesmo. Por baixo do drama de Bentinho entremostra-se o drama do escritor Casmurro que procura resgatar-se por intermédio da escrita. E o narrador, ao tomar consciência da descontinuidade de seu discurso, delega ao leitor a tarefa de preencher as lacunas:

“Tudo se pode meter nos livros omissos”. (DC, cap. LIX, p. 870)

Cabe a esse narrador autoconsciente, que se dramatiza por meio de uma escritura operística, gerar, acima de tudo, a persuasão e a cumplicidade do leitor em relação à sua tragédia, deixando para Capitu, apenas, o deslocamento entre inocência e culpa.

ANEXO

O MOTIVO RECORRENTE DA “ÓPERA” PELO LIVRO

CAPÍTULO XVIII – É TEMPO

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde cara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo.

CAPÍTULO IX – A ÓPERA

Já não tinha voz, mas teimava em dizer que a tinha. "O desuso é que me faz mal", acrescentava. Sempre que uma companhia nova chegava da Europa, ia ao empresário e expunha-lhe todas as injustiças da terra e do céu; o empresário cometia mais uma, e ele saía a bradar contra a iniquidade. Trazia ainda os bigodes dos seus papéis. Quando andava, apesar de velho, parecia cortejar uma princesa de Babilônia. As vezes, cantarolava, sem abrir a boca, algum trecho ainda mais idoso que ele ou tanto - vozes assim abafadas são sempre possíveis. Vinha aqui jantar comigo algumas vezes. Uma noite, depois de muito Chianti, repetiu-me a definição do costume, e como eu lhe dissesse que a vida tanto podia ser uma ópera, como uma viagem de mar ou uma batalha, abanou a cabeça e replicou:

—A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros a numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...

—Mas, meu caro Marcolini...

—Quê...

E depois, de beber um gole de licor, pousou o cálix, e expôs-me a história da criação, com palavras que vou resumir.

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Raiael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passa do sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu,—compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.

—Senhor, não desaprendi as lições recebidas, disse-lhe. Aqui tendes a partitura, escutai-a emendai-a, fazei-a executar, e se a achardes digna das alturas, admiti-me com ela a vossos pés...

—Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada.

—Mas, Senhor...

—Nada! nada!

Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.

—Ouvi agora alguns ensaios!

—Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor.

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Aden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrando muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais.

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres Patúscas de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.

—Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: "Muitos são os chamados, poucos ao escolhidos". Deus recebe em ouro, Satanás em papel.

—Tem graça...

—Graça? bradou ele com fúria; mas aquietou-se logo, e replicou: Caro Santiago, eu não tenho graça, eu tenho horror à graça. Isto que digo é a verdade pura e última. Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver algum, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...

CAPÍTULO X / ACEITO A TEORIA

Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou.

CAPÍTULO LXII – UMA PONTA DE IAGO

A pergunta era imprudente, na ocasião em que eu cuidava de transferir o embarque. Equivalia a confessar que o motivo principal ou único da minha repulsa ao seminário era Capitu, e fazer crer Improvável a viagem. Compreendi isto depois que falei; quis emendar-me, mas nem soube como, nem ele me deu tempo.

—Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...

Estou que empalideci; pelo menos, senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se. Por outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade. A minha memória ouve ainda agora as pancadas do coração naquele instante. Não esqueças que era a emoção do primeiro amor. Estive quase a perguntar a José Dias que me explicasse a alegria de Capitu, o que é que ela fazia, se vivia rindo, cantando ou pulando, mas retive-me a tempo, e depois outra idéia...

Outra idéia, não,—um sentimento cruel e desconhecido, o pulo ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: "Algun peralta da vizinhança." Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade; nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu,—e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja. Separados um do outro pelo espaço e pelo destino, o mal aparecia-me agora, não só possível mas certo. E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às ave-marias, trocariam flores e...

E... quê? Sabes o que é que trocariam mais- se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do Capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o

diga com todas as letras da etimologia. Mas se o achaste, compreenderás que eu, depois de estremecer, tivesse um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que me confessasse quantos, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança. Não fiz nada. Os mesmos sonhos que ora conto não tiveram, naqueles três ou quatro minutos, esta lógica de movimentos e pensamentos. Eram soltos, emendados e mal emendados, com o desenho truncado e torto, uma confusão, um turbilhão, que me cegava e ensurdecia. Quando tornei a mim, José Dias concluía uma frase, cujo princípio não ouvi, e o mesmo fim era vago: "A conta que dará de si." Que conta e quem? Cuidei naturalmente que falava ainda de Capitu, e quis perguntar-lho, mas a vontade morreu ao nascer, como tantas outras gerações delas. Limitei-me a inquirir do agregado quando é que iria a casa ver minha mãe.

— Estou com saudades de mamãe. Posso ir já esta semana?

—Vai sábado.

—Vai sábado.

—Sábado? Ah! sim! sim! Peça a mamãe que me mande buscar sábado! Sábado! Este sábado, não? Que me mande buscar, sem falta.

CAPÍTULO LXXII – UMA REFORMA DRAMÁTICA

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino lago: "Mete dinheiro na bolsa." Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, por que os últimos atos explicam o desfecho do primeiro, espécie de: conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela.

CAPÍTULO LXXIII – O CONTRA REGRA

O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovada, um carro, um tiro. Quando eu era moça representou-se aí, em não sei que teatro, um drama que acabar pelo juízo final. O principal personagem era Asaverus, que no último quadro concluía um monólogo por esta exclamação: "Ouço a trombeta do arcanjo!" Não se ouviu trombeta nenhuma. Asaverus, envergonhado, repetiu a palavra, agora mais alto, para advertir o contra-regra, mas ainda nada. Então caminhou para o fundo, disfarçadamente trágico, mas efetivamente com o fim de falar ao bastidor, e dizer em voz surda: "O pisão! o pisão! o pisão!" O público ouviu esta palavra e desatou a rir, até que, quando a trombeta soou de veras, e Asaverus bradou pela terceira vez que era a do arcanjo, um gaiato da platéia corrigiu cá de baixo: "Não, senhor, é o pistão do arcanjo"

Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos. Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida. Tinham passado outros, e ainda outros viriam atrás; todos iam às suas namoradas. Era uso do tempo namorar a cavalo. Relê Alencar: "Porque um estudante (dizia um dos seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas duas cousas, um cavalo e uma namorada." Relê Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! tudo se perde na noite dos tempos! Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra.

O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras; mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas.

CAPÍTULO CXXXV – OTELO

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço. —um simples lenço!—e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se. Hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e lago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira- não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. —E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção...

Vaguei pelas ruas o resto da noite. Ceei, é verdade um quase nada, mas o bastante para ir até à manhã. Vi as últimas horas da noite e as primeiras do dia, vi os derradeiros passeadores e os primeiros varredores, as primeiras carroças, os primeiros ruídos, os primeiros albores, um dia que vinha depois do outro e me veria ir para nunca mais voltar. As ruas que eu andava como que me fugiam por si mesmas. Não tornaria a contemplar o mar da Glória, nem a serra dos órgãos, nem a fortaleza de Santa Cruz e as outras. A gente que passava não era tanta, como nos dias comuns da semana, mas era já numerosa e ia a algum trabalho, que repetiria depois; eu é que não repetiria mais nada.

Cheguei a casa, abri a porta devagarinho, subi pé ante pé, e meti-me no gabinete, iam dar seis horas. Tirei o veneno do bolso, fiquei em mangas de camisa, e escrevi

ainda uma carta, a última, dirigida a Capitu. Nenhuma das outras era para ela; senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte. Escrevi dous textos. O primeiro queimei-o por ser longo e difuso. O segundo continha só o necessário, claro e breve. Não lhe lembrava o nosso passado, nem as lutas havidas, nem alegria alguma; falava-lhe só de Escobar e da necessidade de morrer.

CAPÍTULO CXXXVI – A XÍCARA DE CAFÉ

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. Até lá, não tendo esquecido de tudo a minha história romana, lembrou-me que Catão, antes de se matar, leu e releu um livro de Platão. Não tinha Platão comigo; mas um tomo truncado de Plutarco, em que era narrada a vida do célebre romano, bastou-me a ocupar aquele pouco tempo, e para em tudo imitá-lo, estirei-me no canapé. Nem era só imitá-lo nisso; tinha necessidade de incutir em mim a coragem dele, assim como ele precisara dos sentimentos do filósofo, para intrepidamente morrer. Um dos males da ignorância é não ter este remédio à última hora. Há muita gente que se mata sem ele, e nobremente expira, mas estou que muita mais gente poria termo aos seus dias, se pudesse achar essa espécie de cocaína moral dos bons livros. Entretanto, querendo fugir a qualquer suspeita de imitação, lembra-me bem que, para não ser encontrado ao pé de mim o livro de Plutarco, nem ser dada a notícia nas gazetas com a da cor das calças que eu então vestia, assentei de pô-lo novamente no seu lugar, antes de beber o veneno.

O copeiro trouxe o café. Ergui-me, guardei o livro, e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive animo de despejar a substancia na xícara, e comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente; o espetáculo da véspera vinha intrometer-se na realidade da manhã. Mas a fotografia de Escobar deu-me o animo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe...

"Acabemos com isto", pensei.

Quando ia a beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. Assim disposto, entrei a passear no gabinete. Ouvi a voz de Ezequiel no corredor, vi-o entrar e correr a mim bradando:

—Papai! papai!

Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como que rendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me: —Papai! Papai.

CAPÍTULO CXXXVII – SEGUNDO IMPULSO

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.

- Já, papai; vou à missa com mamãe.
- Toma outra xícara, meia xícara só.
- E papai?
- Eu mando vir mais; anda, bebe!

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão tremulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doudamente a cabeça do menino.

- Papai! Papai! Exclamava Ezequiel.
- Não, não, eu não sou teu pai!

CAPÍTULO CXXXVIII – CAPITU QUE ENTRA

Quando Levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro, uma vez que a mãe e o filho iam à missa, e Capitu não saia 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?

Capitu respondeu que ouvira choro e rumor de palavras. Eu creio que ouvira tudo claramente, mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação; por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista. 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, a 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 era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sobra 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! 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 em uma 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 coisa decidida, redargüi pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silencio, cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porem, que a senhora insisti, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo.

Não disse tudo; mas pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome. Capitu não pôde deixar de rir, em um tom juntamente irônico e melancólico:

- Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

Consertou a capinha e ergueu-se. Suspirou, creio que suspirou enquanto eu, que não pedia outra coisa mais que a plena justificação dela, disse-lhe não sei que palavras adequadas a este fim. Capitu olhou para mim com desdém, e murmurou:

- Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se ? É natural; apesar do seminário não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.

BIBLIOGRAFIA

01 – Do Autor

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1978

_____. **Dom Casmurro** in: **Obra Completa**, São Paulo: Nova Aguilar, 2004.

_____. **Crítica Teatral**. Volume 30, Rio de Janeiro: Jackson, 1951

_____. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Jackson, 1951

_____. **Crônicas**. Rio de Janeiro: Jackson, 1951

02 – Sobre o Autor

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**. São Paulo: Ateliê, 2002.

ESPELHO – Revista Machadiana, número 1, 1995

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Trad. Fernando Py. São Paulo: Cia das Letras, 1984.

GOMES, Eugênio. **O Enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967

LUCAS, Fabio. **Uma ambigüidade insolúvel**. São Paulo: Ática, 1995.

MARIANO, Ana Salles, OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (orgs). **Recortes machadianos**. São Paulo: Educ-Fapesp, 2003.

MIRANDA, Ronaldo Coutinho. **Dom Casmurro, Uma Ópera**. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MONTEIRO, Valéria Jacó. **Dom Casmurro: Escritura e Discurso: ensaio em literatura e psicanálise**. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1997

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Capitu e a mulher fatal: análise da presença da mulher francesa em Dom Casmurro**. São Paulo: Nankin, 2003

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **Biografia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997

SARAIVA, Juracy Assmann. **O Circuito Das Memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 1993.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: ***Uma literatura nos trópicos - ensaios sobre dependência cultural***. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

_____. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades - Editora 34, 2003

SIQUEIRA, Lilian Aparecida Valverde. **A Imagem de José Dias No Discurso de Dom Casmurro**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Puc-SP, São Paulo: 2006.

SOUZA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Mec/INL, 1955.

03 – Teórica

ALMEIDA, Edson Lima. **Aprenda a Conhecer Ópera**. São Paulo: MCA, 1977

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 16ª ed. S.d.

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

- BLUNDI, Antonio. **A Ópera e seu Imaginário**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 200
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresaa H. Guerreiro. Lisboa: Arcaria, 1980
- COELHO, Lauro Machado. **História da Ópera**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003
- KERMAN. Joseph. **A Ópera como Drama**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990
- PAHLEN, Kurt. **História Universal da Música**. Tradução de A. Della Nina. São Paulo: Melhoramentos, 1963
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.
- REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura**. Porto Alegre, Edipucrs, 2003
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001