



**A poética da dissimulação:
sobre a apropriação da história romana em um episódio de *Dom Casmurro***

***The poetic of dissimulation:
On the appropriation of Roman History in an episode from *Dom Casmurro****

Edson Ferreira Martins*

Abstract:

For a century, *Dom Casmurro* has been challenging literary criticism, provoking new readings, even more so due to the understanding of Machado's works as a space where multiple voices, texts, characters and authors from the Western Canon coexist, and with whom the author converses. In this study, I discuss the interpretation of a famous and controversial passage: the one about the Roman Medallions rebuilt to resemble the ones from the old *Mata-Cavalos*' house. Of the old historical characters mentioned by Machado, I focus my attention on the character of Massinissa. On this analysis, I propose a key reading, in which the biography of the Numidian king, as based on Titus Livius' account, works as a palimpsest, from which the Brazilian novelist appropriates, emulating it.

Keywords: Reception of the Classics; Massinissa; Titus Livius; Machado de Assis; *Dom Casmurro*.

Resumo:

Há um século, *Dom Casmurro* tem desafiado a crítica literária, suscitando novas leituras, sobretudo a partir do entendimento da obra machadiana como um espaço onde convivem múltiplas vozes, textos, personagens e autores do cânone ocidental, com os quais o autor conversa. Neste estudo, discuto a interpretação de uma passagem célebre e controversa: os medalhões romanos reconstruídos em semelhança aos da antiga casa da Rua Mata-Cavalos. Dos quatro personagens históricos antigos citados por Machado, centro minha atenção na figura de Massinissa. Na análise, proponho uma chave de leitura em que a narrativa da biografia do rei númida, a partir do relato de Tito Lívio, funcione como um palimpsesto, do qual se apropria, emulando-o, o romancista brasileiro.

Palavras-chave: Recepção dos clássicos; Massinissa; Tito Lívio; Machado de Assis; *Dom Casmurro*.

*Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que hei de enfeitar, com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo.*⁴⁷

Dom Casmurro é um romance de ressalvas. De fato, se examinar com uma lupa, o fino leitor perceberá que o livro se abre sintomaticamente com dois capítulos de ressalvas, que visam sutilmente captar a sua confiança, a sua adesão em favor do ponto de vista defendido pelo

* Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, Minas Gerais, Brasil. Email: eferreiramartins@hotmail.com.

⁴⁷ ASSIS, Joaquim Maria M. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 1986, p. 541.



ardiloso narrador. No primeiro deles, “Do título”, o personagem Dom Casmurro, que já se encontra senil, elegantemente nos esclarece que este apelido lhe foi dado por um jovem poeta, sujeito *per se* um tanto quanto ranzinza, o que não teria em nada abalado o espírito do Dr. Bento Santiago. Pelo contrário. Compreensivo com as misérias humanas, tratou o caso com a leveza de uma anedota, ainda que o apelido tenha pegado. Afinal, o que são alcunhas alheias perto da essência íntima de um *homme d'esprit*? Sua reação vale como a proclamação do “Ao vencedor, as batatas!”, com ares mais de clemência que de ironia, nesse caso. Na sequência vertiginosa dos capítulos curtos que compõem a obra, surge o segundo ato das ressalvas iniciais, intitulado “Do livro”, no qual assim se exprime o autor de suas memórias:

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. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas (ASSIS, 2006, p. 809).

Na sequência desse capítulo, lemos que a monotonia da vida na terceira idade teria levado o narrador casmurro a escrever *um* livro. Estilisticamente, o artigo indeterminado utilizado por Machado é interessante, pois visa dar uma naturalidade contemplativa à segunda ressalva do narrador, que deseja nos convencer de que este projeto, a escrita de alguma obra, seria quase um fruto do acaso, condicionada pelo *otium dignum* sabiamente aproveitado por este aristocrata cordial. Assim, o leitor amigo é convidado a crer que a narrativa autobiográfica seria um gênero ao qual nunca tinha pensado a se dedicar o filho de D. Glória:

Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. (p. 810)

Imediatamente após essa confissão do pecado capital da preguiça aliada em tese ao puro diletantismo literário, o narrador atribui a ideia de escrever a autobiografia ao conselho de



quatro personagens da história romana, com quem (frisa duas vezes Machado com verbos semanticamente análogos – *falar e dizer*) o narrador patologicamente pensa conversar. Vale destacar, textualmente esta é a primeira de algumas pistas machadianas de momentos em que aflora certo traço de loucura do narrador. Nessa conversa imaginária, participam "medalhões", figuras pintadas nas paredes da sala da casa que o velho Dom Casmurro mandara reconstruir, à semelhança daquela onde crescera o menino Bentinho:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo (p. 810-811).

A referência a esta galeria de personagens da Antiguidade Clássica, ligados aos destinos políticos da cidade de Roma nos períodos republicano e imperialista, não passou despercebida à crítica machadiana por meio dos apontamentos de dois historiadores atentos, John Gledson e Nicolau Sevcencko. O primeiro pretende uma leitura histórico-alegórica para os referidos bustos que deva repousar exatamente no período da Regência:

Nesse ponto do romance, se o leitor associar tais figuras aos anos 1830, poderá muito bem se dispor a lhes dar uma interpretação política. Os três imperadores representam a fundação, o apogeu e o abuso ou declínio do Império, ao passo que Massinissa indica os que, potencialmente, poderiam se opor a ele, mas, de fato, tornam-se seus aliados. Em um sentido, então, essas figuras representam o arcanjo político do Império que caracterizamos sob o termo genérico de "Conciliação" — um poder que é completo, que pode ser justificado, e até admirável — ou pode ser abusivo. Certamente esse poder transformou os opositores em aliados, de maneira que (na área fechada de um aposento) não há sinal de rebelião, exceto na pré-história (de Massinissa) (GLEDSON, 1985, p. 135).

O segundo, a seu turno, propondo uma leitura a contrapelo em que o romance *Dom Casmurro* conteria em si a *História dos Subúrbios*, faz a seguinte análise:

Machado publicou "Dom Casmurro" em 1899, no governo de Campos Salles, que consolidou as estruturas política, econômica e financeira da Primeira República. Ele tinha diante de si a obra acabada da nova camada arrivista. Não por acaso Bentinho busca inspiração nas figuras de César, Augusto e Nero, ditadores militares que se beneficiaram do colapso da república romana, estabelecendo o império. Eles eram, acima de tudo, arrivistas. Note-se a presença curiosa de um rei nômada, Massinissa, herói das guerras púnicas, que lutou com Cartago e depois foi decisivo na virada, passando para o lado romano. As prodigiosas riquezas cartaginesas levaram de roldão as últimas virtudes e instituições republicanas (SEVCENCKO, 2007).



Não é meu objetivo confirmar ou refutar tais associações entre literatura e história, que advenham da leitura cruzada dessa passagem do romance com os acontecimentos sociopolíticos do Brasil do Segundo Reinado. Acredito, entretanto, que, redimensionadas numa chave de leitura mais estética, nos termos das relações dialógicas propostas para a potência da palavra literária por Mikhail Bakhtin (2002), e admitida a interpretação da história como um jogo de enxadristas, entre autor e leitor, as reminiscências clássicas postas por Machado sobre a mesa do tabuleiro possam ganhar outra dimensão. Se minha hipótese fizer algum sentido, seria o caso, então, de buscar os palimpsestos em fontes mais antigas, pois não deve escapar ao leitor, um minuto sequer, que ele está diante da poética de um escritor⁴⁸ que conhece como poucos o repertório de textos e de artifícios retóricos e narrativos, acumulados pela tradição ocidental que remonta a gregos e troianos, mas transmitida sobretudo por romanos. Motivos pelos quais, acredito, a obra continua a desafiar a crítica literária contemporânea, interessada em propor novas leituras, bem como desvendar os múltiplos diálogos instaurados pela narrativa machadiana.

Embora estejamos aqui diante de uma referência quádrupla a personagens ligados à história romana, para além do instigante espelhamento sugerido pelo narrador com os *Comentarii de Bello Gallico*, de Júlio César, interessa-me particularmente neste trabalho discutir a importância da incorporação do nome de Massinissa na tessitura da narrativa da obra-prima de Machado. Meu intuito, então, aceitando o movimento enxadrista machadiano, a despeito de na superfície do texto o narrador afirmar que não alcança a razão de tal personagem estar representado naquele espaço íntimo, é buscar formular uma possível leitura sobre por que o Bruxo escolhe, entre o sem-número de suas reminiscências de leitor dos clássicos greco-

⁴⁸ Valendo-me do conceito bakhtiniano de polifonia, acredito que o discurso feito por Brás Cubas no capítulo XXXIV da autobiografia do defunto autor revele, na verdade, a voz do autor Machado de Assis, que nos confessa, de forma lapidar e metaficcional, sua erudição como grande leitor dos clássicos que era, a par de sua forma muito particular de se inserir no contexto efervescente da Literatura Brasileira oitocentista em que o Romantismo passou do apogeu ao declínio: "Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez..., sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que podias ver tudo, desde a rosa de Smirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, — que isso às vezes é dos óculos, — e acabemos de uma vez com esta flor da moita." (ASSIS, 2006, p. 555).



romanos, o nome do antigo rei númida para figurar nessa seleta galeria decorativa.

Quem foi Massinissa? Se acompanharmos a narrativa que nos foi transmitida pela historiografia romana a partir de Tito Lívio, por exemplo, que Machado possuía em sua biblioteca pessoal em tradução francesa⁴⁹, e reduzindo-a ao mínimo necessário que nos interessa para a discussão da apropriação da história desse personagem pelo autor de *Dom Casmurro*, é interessante destacar que Massinissa é apontado como o primeiro rei da Numídia unificada (mais ou menos o território do norte da atual Argélia). Sua vida político-militar está confinada aos episódios capitais da segunda guerra púnica. Nascido por volta de 239 a.C., filho de Gala, rei da Numídia, na juventude foi educado em Cartago. A lendária cidade, eterna rival de Roma, dada a alta linhagem de Massinissa, via no príncipe um hóspede útil aos interesses cartagineses, mantendo assim sob controle o pai e, por conseguinte, a limítrofe Numídia.

Ocorre que a Numídia da época de Massinissa, antes da unificação, passava por conflitos internos que, grosso modo, fizeram com que existissem duas federações tribais: a dos massesilos, a oeste (liderados provavelmente pelos antepassados de Sifax, que se converterá, no decurso dos anos, no grande rival de Massinissa) e a dos massílios, a leste (liderados pelo rei Gala, pai de Massinissa). De fato, em 218, irrompendo novamente a guerra entre romanos e cartagineses, a Hispânia será o local que selará o destino dos dois antagonistas númidas, após uma jogada arriscada de Massinissa. Como revide aos ataques de Aníbal à Itália, os romanos decidem contra-atacar a Hispânia, tendo por comandante do exército Públio Cornélio Cipião. Após essa campanha, vendo a derrota iminente do lado cartaginês, pelo qual combatia, Massinissa acaba por mudar de lado, ao perceber que Roma venceria inevitavelmente a guerra contra Cartago⁵⁰. Desse modo, no jogo de interesses mútuos, Massinissa se comprometia a apoiar a invasão romana na África, enquanto os romanos, em troca, o ajudariam a vencer Sifax. Segundo o relato de Tito Lívio, após alguns reveses, as bases de Massinissa, em princípio em desvantagem, com o apoio romano, conseguem finalmente em 203 derrotar os exércitos de Sifax e as bases cartaginesas que lhe davam suporte. Ato contínuo, Sifax foge para Cirta, onde, derrotado pelo comandante romano Lélio, secundado pelo valoroso aliado Massinissa, é feito prisioneiro de guerra, junto com sua mulher, Sofonisba. Está, enfim (entre aspas), pacificada a

⁴⁹ Edição em quatro volumes, publicada pela *Librairie Hachette/Garnier*, 1867, com tradução de M. Gaucher, conforme o catálogo feito por Massa (2001).

⁵⁰ Tito Lívio (*Ab. Ub. Cond.*, XXIX, 29-33), ao melhor estilo do discurso histórico narrado pelos vencedores, aponta a admiração de Massinissa pela figura altiva do *dux romanus* Cipião como fator decisivo para a mudança de lado do príncipe numida.

Numídia, tendo os dois reinos sido unidos por este último. A Sífax, coube ser levado para Roma e exibido no triunfo de Cipião como um símbolo de suas conquistas, vindo a morrer em Tibur, após anos de detenção. Quanto a Sofonisba, seu fim será diferente, com desdobramentos que interessavam diretamente ao leitor atento Machado de Assis, conforme explicitaremos mais adiante.

Voltando a *Dom Casmurro*, no que se refere aos diálogos feitos especificamente por meio do processo da citação, para além da cena que já comentamos na abertura do livro, Machado se valerá uma vez mais da referência direta à figura de Massinissa no romance. No jogo de xadrez em que se converte a tessitura dessa obra, que desafia os leitores até hoje⁵¹, é interessante observar que estamos, agora, já no desfecho do romance, pouco depois que o narrador nos conta os detalhes da discussão decisiva e insuperável entre ele e Capitu sobre a sua crença na infidelidade da esposa e na dubiedade quanto à paternidade de Ezequiel. Eis, então, conforme o que é narrado no capítulo CXLV, intitulado, “O Regresso”, que Dom Casmurro recebe uma visita inesperada:

Ora, foi já nesta casa que um dia, estando a vestir-me para almoçar, recebi um cartão com este nome: Ezequiel A. de Santiago — A pessoa está aí? perguntei ao criado. — Sim, senhor; ficou esperando. Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro. Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. (p. 941-942)

Ora, uma pergunta interessante a se fazer nesse ponto da construção do romance, e que está diretamente ligada ao propósito do presente trabalho, é a seguinte: por que Ezequiel está observando particularmente o busto de Massinissa, e não o de César, Augusto ou Nero, exatamente no momento em que é surpreendido por esse dissimulado pai naquela sala de “sabor clássico” a que fomos despreziosamente apresentados na abertura do romance? Ao leitor atento, a cena evoca o mesmo olhar subjetivo, julgador, com que o pai vê nos olhos de ressaca de Capitu a confirmação do suposto adultério. Ao ver o filho, uma vez mais lhe chega a mesma certeza psicoticamente haurida, a da traição, conforme os segredos d'alma revelados pelo triste narrador:

⁵¹ Nesse sentido, vale a relembrar a lição de Ítalo Calvino: “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1991, p. 11).



Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conhece-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia de luto pela mãe; eu também estava de preto. (p. 942)

A casualidade da cena em que Ezequiel poderia estar naquele momento fitando o busto de Massinissa e pensando, por exemplo, na sua paixão pela arqueologia, nas memórias de infância, na cidade em que viveu os primeiros anos, naquela casa reconstruída com paredes que poderiam lhe parecer tão familiares, ou mesmo em qualquer outro assunto que fosse completamente alheio às memórias afetivas que poderiam lhe vir à memória naquele reencontro provavelmente desejado pelo filho da *piadosa* Capitu (figura dotada plenamente tanto da *pietas* romana quanto da *piiedade* católica), tudo isso é descartado pelo olhar confuso de pai/marido, mas também de bacharel/juiz do Dr. Bento Santiago, metamorfoseado sutilmente neste narrador-personagem de prosa elegante, Dom Casmurro, que observa Ezequiel, que observa Massinissa. Essa segunda citação do nome do rei núbida me parece, então, minuciosamente arquitetada por Machado, e tem uma configuração cinética que projeta uma leitura em segundo plano, de outra camada textual, cujo palimpsesto, à vista do leitor mais arguto, deva revelar a sua estratégia narrativa de apropriação de uma cena capital da biografia de Massinissa, à qual já aludimos anteriormente: o da sua traição aos cartagineses. Na ambivalência da palavra literária do segundo Machado, que modifica consideravelmente a sua poética a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que se configura por meio de novos procedimentos narrativos e da revalorização da poética clássica por meio das operações de *imitatio* e *aemulatio*, Massinissa aqui, sobretudo aos olhos do narrador, é alegoricamente Escobar: o traidor de seu dedicadíssimo amigo, como diria José Dias. Na mente perturbada de Bento Santiago, aquele filho espúrio contemplava o busto de um traidor, como o era o verdadeiro pai. Observe-se, entretanto, que Machado não “diz” isso; apenas, melancolicamente, o sugere. Para se compreender a importância dessa mudança de procedimentos narrativos, é necessário recuarmos no tempo e perceber que o primeiro Machado, o autor de obras como *Ressurreição*, *A mão e a luva* e *Helena*, romances publicados ainda na década de 1870, portanto quase três décadas antes da publicação de *Dom Casmurro*, o fizera utilizando uma técnica formal exatamente contrária, deixando tudo claro ao leitor por meio do narrador onisciente⁵².

⁵² Procurei demonstrar isso em três trabalhos anteriores (cf. XXX, 2015, 2016, 2017).



Com bem observa João Cezar Castro Rocha, nos romances da segunda fase “o texto machadiano torna-se progressivamente enigmático, mais difícil de ser reduzido à interpretação sugerida pelo narrador; em casos extremos o narrador nem mesmo a sugere” (ROCHA, 2013, p. 50).

Se o leitor menos acostumado às bruxarias machadianas ou mesmo aquele que não reconhece o vasto repertório de autores e textos com os quais dialoga este antropófago *avant la lettre* do cânone ocidental, se esse leitor hipotético pode ter tido dificuldades em perceber as camadas textuais que aproximam Massinissa e Escobar na passagem supracitada, o processo fica ainda mais complexo quando estamos diante do jogo da alusão, e não da citação, como técnica compositiva. Em *Dom Casmurro*, na sequência dos capítulos CXXXIII e CXXXVIII, Machado revela, uma vez mais, seu gosto pelo suspense em flerte com o trágico, ao nos desnudar como o narrador rememora a ideia do suicídio, seguida do desejo de matar Capitu e Ezequiel. A sequência de ações cria no leitor a expectativa de que Bento Santiago tenha a convicção trágica requerida para consumir o ato. Primeiro, a ideia fixa o leva até uma farmácia onde compra uma substância venenosa, que mete no bolso. Após isso, faz uma visita-despedida à casa da mãe, depois janta fora, vai ao teatro, onde, ao assistir à tragédia *Otelo*, as inquietas sombras voltam a lhe aturdir a mente. Se a arte imita a vida, a peça lhe mostra que, inocente como ele era na suposta traição conjugal de que se vê vítima (era o caso também da inocente Desdêmona na trama de Iago), quem deveria morrer era, de fato, a culpada, Capitu, e não ele, Bentinho. Ao voltar para casa, ensaia o suicídio, mas não põe fim à vida, embora tenha chegado e escrever uma carta à esposa com um propósito determinado: “senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte” (p. 935). Na sequência da narrativa, o texto machadiano cria uma cena que, uma vez mais, resvalará na história de Massinissa. Vejamos, primeiro, o que se narra em *Dom Casmurro* (embora o capítulo seja um pouco grande, transcrevo-o na íntegra para não prejudicar a compreensão da construção do sentido do texto machadiano e da análise que viso empreender):

O meu plano foi esperar o café, dissolver nele a droga e ingeri-la. Até lá, não tendo esquecido de todo 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-la 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 ânimo de despejar a substância na xícara, e comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente; o espetáculo da véspera vinha intrrometer-se na realidade da manhã. Mas a fotografia de Escobar deu-me o ânimo 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 querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me: — Papai! Papai! (p. 935-936).

A antinomia tragicômica resultante do contraste da *virtus* de Catão com a tibieza de espírito do narrador é desnudada cruelmente por Machado, revelando-nos o tipo fraco de homem que representa Bentinho. E articula-se, sem deixar o leitor respirar, com o capítulo imediatamente seguinte, intitulado “Segundo Impulso”, no qual aflora novamente o processo de apropriação que Machado fará de um episódio trágico da segunda guerra púnica. Vejamos o seu teor:

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 o 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 trêmulo 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 doidamente a cabeça do menino. — Papai! papai! exclamava Ezequiel. — Não, não, eu não sou teu pai! (p. 936)

Onde a alusão aos aspectos biográficos que permitem a comparação entre os triângulos Bentinho-Capitu-Escobar e Massinissa-Sononisba-Sífax? Recorramos, novamente, a Tito Lívio. Conforme narra o historiador, Sífax havia se casado com Sofonisba, filha do cartaginês Asdrúbal Giscão, que interessava com este matrimônio ter com Sífax

não apenas tratamento de hospitalidade [...], mas também acenando com um parentesco. Como viu Sífax aceso pelo desejo (e mais que todos os outros bárbaros os numidas são inclinados a Vênus), fez vir a virgem de Cartago e apressou os esponsais; e entre os outros argumentos de alegria, e para unir ao vínculo privado um vínculo público, se estabeleceu por juramento uma aliança entre o rei e o povo de Cartago,

com a promessa mútua de haverem em comum amigos e inimigos.⁵³

Mais adiante, com a derrota de Sifax, Tito Lívio narra em cores trágicas o desenlace da história de Sofonisba, que pede, jogando-se reverencialmente aos joelhos de Massinissa, que o vencedor númida não deixe que ela, sua prisioneira, caia nas mãos do cruel vencedor romano. Após apresentar o discurso de Sofonisba, Tito Lívio retoma sua análise e assim se expressa, condenando o comportamento feminino (reminiscência clássica que permite a comparação entre os dois narradores, se pensarmos na condenação ora mais, ora menos velada que Bento faz de Capitu, ao longo de todo o romance):

Era de rara beleza e na flor da idade; assim, enquanto lhe tocava ora os joelhos, ora a destra, pedia a sua proteção para isto apenas: que não fosse entregue a nenhum romano, e tanto mais cândura que prece tinham as suas palavras que não apenas pela piedade foi tragado o espírito do vencedor, mas, como a raça dos numidas é impetuosa na libido, pelo amor o vencedor foi vencido por sua prisioneira.⁵⁴

Desse modo, continua o autor da *Ab Urbe Condita*, comovido e apaixonado, Massinissa se casa imediatamente com Sofonisba. Chegado ao acampamento, e sabedor da decisão irrefletida do númida, Cipião, temendo a repetição da história de Sifax, vai ter imediatamente com Massinissa e condena-lhe o gesto, em um tom de pai entre o severo e o zeloso. O "amigo de Roma", a seu turno, atendendo ao último pedido daquela mulher, que já não pode conservar diante de si como sua, manda-lhe por meio de um escravo fiel uma taça de veneno, que ela heroicamente bebe, pondo fim à própria vida.

Se a leitura crítica empreendida até aqui faz algum sentido, proponho que o drama burguês encenado por Machado nesta cena íntima da alma perturbada de Bento Santiago tangencia, por meio da alusão, o fatídico episódio de Sofonisba que morre pelas mãos de Massinissa. Desse modo, o multiperspectivismo do narrador machadiano permite associar a referência à figura de Massinissa não mais com Escobar, mas com o próprio Bento Santiago,

⁵³ "erat Hasdrubali Gisgonis filio non hospitium modo cum rege [...], sed mentio quoque incohata adfinitatis ut rex duceret filiam Hasdrubalis. ad eam rem consummandam tempusque nuptiis statuendum — iam enim et nubilis erat uirgo — profectus Hasdrubal ut accensum cupiditate — et sunt ante omnes barbaros Numidae effusi in uenerem—sensit, uirginem a Carthagine arcessit maturatque nuptias; et inter aliam gratulationem ut publicum quoque foedus priuato adiceretur societas inter populum Carthaginiensem regemque, data ultro citroque fide eosdem amicos inimicosque habituros, iure iurando adfirmatur" (LÍVIO, *Ab Urb. Cond.*, XXIX, 23, tradução minha para esta e demais citações da mesma obra).

⁵⁴ "forma erat insignis et florentissima aetas. itaque cum modo <genua modo> dextram amplectens in id ne cui Romano traderetur fidem exposceret propiusque blanditias iam oratio esset quam preces, non in misericordiam modo prolapsus est animus uictoris, sed, ut est genus Numidarum in uenerem praeceps, amore captiuae uictor captus" (LÍVIO, *Ab Urb. Cond.*, XXX, 12).



desejoso, talvez pela maldição das "inquieta sombras", de assassinar não verdadeiramente a ele, ou a Ezequiel, como sugere a superfície do texto, mas sobretudo a memória de Capitu, a quem ele odeia e ama, para evocarmos a expressão do célebre dístico catuliano. O veneno real, dissolvido na xícara, em que ao fim e ao cabo não beberam nem ele, tampouco o filho ou a esposa, funciona como uma alegoria machadiana, numa página bela e tragicamente tecida, para o veneno letal do ciúme, que naquele exato instante acabava de destruir definitivamente o casamento, sem chances de reparos posteriores, após ditas as palavras fatais. Como sabemos, dali em diante, a separação é inevitável. A partir daquela conversa, triste e dura, só restaram defuntos, que, embora vivos na aparência, foram tragados ao mesmo destino que já havia consumido Escobar. A “pessoa morta”, a quem se refere o narrador defunto enquanto observa às escondidas o "filho de seu pai", já morrera há muito, e não fora na Suíça...

Concluindo a análise observo que, em *Dom Casmurro*, as estratégias narrativas de reescrita dos fragmentos de cultura clássica, tal como os que envolvem a história do núcleo núbida-cartaginês-romano que analisamos neste trabalho, configuram o amadurecimento de procedimentos narrativos por parte do Machado por meio da forma de apropriação dos discursos alheios, da revisitação dos temas, autores e textos clássicos, antigos e modernos, dos quais ele se serve como repertório, deslocando-os de seu contexto original de produção e transplantando-os para o efervescente terreno da literatura brasileira oitocentista por meio de uma poética que bebe na tradição luciânica⁵⁵. Nessa perspectiva, os clássicos antigos, para Machado, e *Dom Casmurro* é exemplo disto, funcionam como um ponto de referência para a construção de um *novo clássico*, ideia fixa que não mata, e que, para nosso prazer e sorte, foi sem dúvida o ideário de vida desse escritor, que dedicou cinco décadas e milhares de páginas de atividades ininterruptas e bem-sucedidas em prol da modernização do romance brasileiro e de devoção a um amor incondicional: a arte literária.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v. 3. Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- _____. *Obra completa*. v. 1. Romances. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Forense universitária, 2002, p. 157-238.
- BRANDÃO, J. L. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. *O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 351-374.

⁵⁵ Sobre a relação de Machado com a obra de Luciano, veja-se os trabalhos de Rego (1989) e Brandão (2001).

- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MARTINS, E. F. Afrodite nos trópicos: a reescrita da cultura clássica no romance “A mão e a luva”, de Machado de Assis. In: *Revista Rónai*. Juiz de Fora, UFJF, v.3, n. 2, pp. 37-62, 2015.
- _____. Da Helena Grega à Helena Fluminense: Machado de Assis e a tradição clássica. In: *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 255-272, 2016.
- _____. e OLIVEIRA, F. T. Félix ou o anti-Aquiles: diálogos entre Homero e Machado de Assis. In: *Revista Rónai*. Juiz de Fora, UFJF, v.4, n. 1, 2017. (no prelo)
- MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: _____. JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 21-97.
- REGO, Enylton de Sá. *Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SEVCENCKO, Nicolau. *Troca de elite*. Folha de S. Paulo, 30 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3009200701.htm> Acesso em: 10 out. 2017.
- TITO LÍVIO. *Titi Liui ab urbe condita libri*. Loeb Edition. Tranlated by B. O. Foster. Cambrigde, 1929.

[RECEBIDO 16/03/2018]

[ACEITO 16/09/2018]