

Um desejo tão particular e todos os fantasmas na mesma sala

Abel Barros Baptista *

Resumo: Os últimos capítulos de *Dom Casmurro* são praticamente operações de encerramento: a solução encontrada para Capitu e o filho, instalados na Suíça; a morte da mãe e de José Dias; a visita e morte de Ezequiel; o capítulo final, declarando o resto do livro. Entre essas operações, uma pergunta tardia sobre a casa da infância, que afinal fora demolida, e a sua reconstrução numa cópia fiel. Este ensaio pretende analisar a figura da casa e da reprodução da casa em ligação com a natureza e o projecto do livro peculiar que Bento Santiago ali escreve.

Palavras-chave: Casa e memória. O livro em curso de se fazer. Fantasias e fantasmas.

Abstract: The last chapters of *Dom Casmurro* are closing operations: the solution found for Capitu and her son, settled in Switzerland; the death of his mother and José Dias; the visit and death of Ezekiel; the final chapter, declaring the rest of the book. Among these operations, a late question about the childhood home, which had been demolished, and its reconstruction in a faithful copy. This essay intends to analyze the figure of the house and the reproduction of the house in connection with nature and the project of the peculiar book that Bento Santiago writes there.

Keywords: Home and memory. The book in the process of its writing. Fantasies and ghosts.

Résumé: Les derniers chapitres de *Dom Casmurro*, ce sont des opérations de clôture: la solution trouvée pour Capitu et son fils, installés en Suisse ; la mort de sa mère et de José Dias ; la visite et la mort d'Ezéchiél ; le dernier chapitre, déclarant le reste du livre. Parmi ces opérations, une interrogation tardive sur la maison d'enfance, dont on sait désormais qu'elle a été démolie, et sa reconstruction en une copie fidèle. Cet essai se propose d'analyser la figure de la maison et la reproduction de la maison en lien avec la nature et le projet de livre que Bento Santiago y écrit.

Mots-clés: La maison et la mémoire. Le livre en devenir. Imagination et fantômes.

Muito perto do final de *Dom Casmurro* — mais precisamente no capítulo CXLIV —, surge a “pergunta tardia”:

“Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua

* Professor catedrático, do Departamento de Estudos Portugueses, da Universidade Nova de Lisboa, da disciplinas Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Ensino da Literatura na Universidade. <http://orcid.org/0000-0002-5713-1808> / E-mail: abb@fcsb.unl.pt



antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta”¹.

A pergunta é desconcertante. A reconstrução da casa foi contada logo no início, no capítulo II, e da original nada se diz que implique acção ou omissão do sujeito: apenas “que desapareceu”. A quatro capítulos do final, o autor Bento Santiago declara que podia dispor dela, que tencionou dispor dela após a morte da mãe, mas não *impediu* que a demolissem. A pergunta tardia desconcerta porque sugere, não que podia ter sido formulada no início — e é claro que não podia sem a informação de fora demolida e que a demolição podia ter sido impedida —, mas que podia ter sido respondida: por exemplo, retomando os termos desta resposta tardia: “toda a casa me desconheceu”, ou “tudo me era estranho ou adverso”. Mas, por outro lado, nem seria muito diferente do que reconhece no capítulo II sobre o efeito da reprodução da casa: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Entretanto, dando atenção à retórica das formulações, há alguma diferença entre a casa de infância que o desconhece e casa que produz a casa da infância onde ele falta: como se fosse necessário que a primeira casa desaparecesse e a segunda se reconstruísse como cópia da desaparecida para que, habitando esta, diante do simulacro, Bento Santiago reconhecesse a sua falta de si a si mesmo.

Seja como for, é claro que nada disto remove o desconcerto da “pergunta tardia”, já que decorre da linearidade do livro e não da nossa capacidade de recompor a experiência, de vida e de escrita, do sujeito que o escreveu. Esta apenas se convoca pela necessidade de entender a colocação da “pergunta tardia”, sendo inevitável a tentação de regressar ao início, ao passo da explicação da reconstrução da casa. Ora, a colocação perto do final do livro é não menos importante: depois da “pergunta tardia”, temos apenas a visita e morte de Ezequiel, o capítulo da “exposição retrospectiva”, que é ainda uma metáfora da casa e da habitação, e depois o final, do resto do livro e do resto dos restos.

Vários finais sucessivos: o final da casa, o final do filho, o final de si enquanto sobrevivente de si mesmo, e o final do livro. Este último tem, como se sabe, prioridade

¹As citações de Dom Casmurro seguem a edição de Augusto da Gama Kury (Livraria Garnier, 1988), e serão dadas no corpo do texto com a indicação do capítulo respectivo.

sobre todos: é declaração de encerramento, definitiva, com explicitação do que releva sublinhar em termos de destino ou juízo final sobre Capitu. Mas, na sucessão de fins, entre a pergunta tardia sobre a casa e a exposição retrospectiva, desenha-se uma fronteira a separar a história narrada do livro que a narra; o último capítulo, remate peremptório com enorme poder explicativo, tende a obliterar essa fronteira, diluindo-a numa continuidade narrativa que, em rigor, não existe.

Terminar o livro com a concisão organizada dos “restos” testemunha a urgência de clareza inequívoca. Mas a mera existência desse fecho peremptório é tão contrastante com os termos usados no início para o apresentar o livro, que se torna impossível recusar a hipótese de que o livro não tenha sido desenhado para incluir as acções e os acontecimentos de que se ocupa no último terço, incluindo a demolição da casa. Dir-se-á que impossível é formular tal hipótese, visto que o livro se consumou dessa maneira. Mas assumi-lo sem exame é recusar uma possibilidade crucial da originalidade do romance de Machado: que um acontecimento *de escrita* produza um desvio irreversível na composição do livro. E a “pergunta tardia”, no quadro desta hipótese, seria a marca final desse desvio, ao mesmo tempo necessidade de lhe corrigir efeitos e afirmação da impossibilidade de o extirpar — uma e outra estritamente ligadas à casa, a original e a cópia.

É essa hipótese que pretendo explorar aqui.

A ficção do livro

Em trabalhos anteriores, delimito dois traços determinantes da originalidade do romance, que recapitulo brevemente.

O primeiro é a atribuição a um autor fictício não apenas da acção de escrever todo o livro como ainda das decisões inerentes a um autor não fictício. A assinatura de Machado de Assis é a única indicação — estritamente não fictícia — de que foi ele, não Bento Santiago, quem de facto escreveu o que vamos ler; todos os aspectos da configuração do livro são atribuídos — ficcionalmente — à iniciativa e à

responsabilidade de Bento Santiago. Inclusive o título, que precisamente oferece a primeira oportunidade de aprender o segundo traço. O título — *Dom Casmurro* — é o mesmo que lemos na capa, mas apresentado no primeiro capítulo como passível de substituição: “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo”. (II) Ao lê-lo, ficamos a saber que ou não surgiu outro ou não chegou a ser considerada a substituição; sabemos também que a escolha e a inscrição integram a ficção, porque dependentes de um autor fictício; e sobretudo sabemos que, no momento da escolha, o livro *ainda não tinha sido escrito*. O capítulo seguinte abre reiterando essa informação — “agora que expliquei o título, passo a escrever o livro” — e descreve, além dos “motivos”, a configuração particular em que se formará. Haverá mais a dizer sobre este capítulo; para já, retenhamos a informação básica: ocupação cujos efeitos se sentiriam fora dele, na vida prática ou noutra livro, o livro surge das contingências de modo de vida — idade, casa, recolhimento, monotonia — e sujeito a contingências da memória e da escrita — “vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo”, “assentar a mão para alguma obra de maior tomo”. Nenhum princípio de completude: a escrita poderia continuar indefinidamente ou cessar a qualquer momento sem que o livro resultasse deformado ou truncado, para usar o termo de especial predileção de Machado.

A experiência da leitura dos dois primeiros terços confirma que o livro se foi fazendo dessa maneira e assumindo essa feição. Veja-se que se detém longamente na tarde de Novembro — cerca de 20 capítulos. Certo que os capítulos são em regra curtos e é a “primeira tarde”, mas muitos deles não são atinentes a essa nem a nenhuma tarde: são reflexões, comentários ou divagações, como a teoria da ópera ou os vermes roedores, suscitadas pela escrita, em processo de associação livre. O mesmo se pode dizer do segmento cronológico seguinte, até à entrada no seminário; e os cerca de 50 capítulos que dedica ao tempo que ali passou superam os anteriores em digressões, exuberância retórica e extravagância de composição. A acção de escrever o livro não tem pressa, porque não tem onde chegar: tem apenas que durar. Frequentemente endiabrada, por indisciplinada e humorística, decorre num tom de evocação saudosa da juventude e do primeiro amor; tão-pouco desmente a excitação de alegria com que diz ter recebido a sugestão para que escrevesse o livro, que atribuiu no começo aos

bustos dos imperadores romanos na sala principal; tudo, ou quase tudo, longe da atmosfera sombria que desabará na secção final, sobretudo a partir da morte de Escobar.

Ora, o decisivo da originalidade está em que o processo de composição simula o progresso do livro diante dos olhos de quem lê: o efeito primordial da ficção do livro impõe à da leitura a noção de que acompanha a escrita *pari passu* em direcção ao livro acabado e definitivo. Como o título, portanto, ao mesmo tempo sujeito a alteração e já fixado.

O cerne das dificuldades da crítica diante de *Dom Casmurro* reside neste duplo imperativo: *a singularidade machadiana requer que se leia, na mesma operação, o livro no processo de se escrever e o livro já escrito nesse processo*. Mas a evidência empírica de um livro concluído propicia a tendência para ignorar o processo ou presumir que não podia senão ter conduzido ao livro acabado. Helen Caldwell notou que o livro ocupa os primeiros dois terços com a Capitu menina e apenas um terço com a Capitu adulta², observação que tem sido reiterada por vários críticos e com a mesma orientação: alega-se um deliberado desequilíbrio, a um tempo instrumento da estratégia de inculcação da culpa de Capitu e defeito que denuncia essa mesma estratégia. Todo o processo de escrita fica sob suspeita, a feição travessa do livro denuncia-se como astúcia, dissimulação maliciosa a esconder o intuito de ludibriar o leitor; quanto mais conseguida se apresenta a dissimulação e quanto mais atraente for a astúcia da composição, maior a suspeita e mais tenaz a fantasia do desmascaramento.

² Hélio de Seixas Guimarães publicou recentemente um ensaio precioso sobre a correspondência entre Helen Caldwell e o editor Cecil Hemley, entre Setembro e Novembro de 1952, por ocasião da preparação da publicação da primeira tradução de *Dom Casmurro* para inglês, que Caldwell concluíra. A dada altura, o editor expõe numa das suas cartas a sua interpretação do romance, que, como escreve Hélio Guimarães (2019, p. 113-141), “que mais tarde seria expandida e levada às últimas consequências por Caldwell”. O problema dos dois terços joga nela papel de relevo: “as evidências de Bento são extremamente frágeis — um olhar e uma similaridade aparente. E Machado é muito cuidadoso ao minar essas evidências. Além disso, ele nos dá indicações seguidas do cúme de Bento. Ele compara Bento a Iago e a Otelo. E suspeito que o irônico Machado sabe muito bem o que está fazendo. Capitu, é verdade, foi apresentada como suficientemente sagaz para enganar; ela, por exemplo, engana a mãe de Bento na primeira parte do livro. Mas esse engano é comparável ao engano de um adultério? Acho que não. Acrescente-se a isso o fato de que a construção do livro estaria toda errada se essa fosse a história de um mero triângulo [...] Se Machado quisesse contar a história do ‘engano de um homem sensível’, por que ele condensaria tudo o que se refere a isso em menos de um terço do livro?”.

Muito próximo, de resto, do paradoxo da suspeita que caracteriza o ciúme. O ciumento, porque busca incessantemente a remoção das suas suspeitas ou a confirmação delas, abomina o mesmo paradoxo de que afinal se alimenta.

Os livros e os leitores de livros preferencialmente acolhem o paradoxo como estímulo da imaginação. O que chamei mudança de atmosfera ocorre enquanto acontecimento no curso do livro — não é possível ler o romance sem dela dar conta e a ela reagir. Não porque envolva a passagem de uma história que prometia de amor e felicidade para uma história de ciúme e desastre — a tragédia conhece isso bem —, mas *porque é a própria composição que se altera*. A narração torna-se rápida e direita, pouca divagação, pouca emenda, pouca reflexão — tudo expressões do próprio autor, quando sinaliza a mudança no capítulo XCVII: “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer”. A solução, em nome da coerência e do equilíbrio, seria ou mais papel para a segunda metade ou revisão que ajustasse a primeira. Mas o autor procede como se o livro fosse incorrigível até esse ponto e corrigível para diante. O que ficou, ficou, e a partir daí leva a narração “a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo” a fim de chegar “ao fim” — como se fosse o mesmo livro, quando passa a abrigar dois livros em quase perfeita relação de antagonismo: o primeiro incompatível com a orientação para um fim determinado, o segundo dependendo por inteiro de chegar a um fim determinado. Porém, une-os um laço paradoxal: o livro que não pode admitir um fim determinado sem se desfigurar, precisamente porque tem desenvolvimento imprevisível, pode ocasionar, numa viragem inesperada, a necessidade de um livro que depende por inteiro de atingir um fim determinado. Assim, num sentido muito particular apenas possível na ficção do livro no processo de se escrever, o livro permanece o mesmo ainda quando se torna incompatível consigo próprio.

Seria tentador neste ponto parafrasear os termos do “resto do livro” a respeito de Capitu: resta saber se o segundo livro já estava contido no primeiro ou se este foi mudado naquele por algum caso incidente. Mas também não seria fácil responder a essa pergunta. A viragem inesperada não nos impede e até nos incita a pensar no livro por ela truncado: se o autor o tivesse abandonado, por exemplo, no capítulo CI, quando, a propósito do casamento, diz que “a música ia com o texto, como se houvessem

nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner”, o leitor terminava a leitura com “uma impressão de ternura e amor”, para recorrer à expressão usada pouco antes no capítulo da “reforma dramática”. Já continuando para lá dele, e mais depressa, também mais depressa nos envolve numa atmosfera de desconfiança e desgosto. Assim, se somos levados a concluir que o livro foi continuado com o propósito de impedir o efeito que imaginei para o capítulo CI, *então a viragem impede esse efeito tanto quanto o constitui efeito não desejado mas possível enquanto efeito que o livro produziria se ali truncado*. O que vem a ser o mesmo que dizer que o autor se demorou — se deixou arrastar — naquilo em que a demora manifestamente lhe deu gosto e depois se apressou a desincumbir-se sem gosto da obrigação de liquidar o próprio gosto. A emergência dessa obrigação poderia ser o “caso incidente” que muda o livro; mas a demora não teria podido caracterizar o livro se a obrigação estivesse presente a tempo de a evitar.

A experiência da história da leitura de *Dom Casmurro* confronta-nos com a necessidade de renunciar à ideia de unidade do livro debaixo de uma intenção unificadora e vigilante; de aceitar que, na superfície da sua composição, o livro elabora um específico encadeamento de ações e acontecimentos, um enredo inteiramente discernível do enredo da narração; e desistir de encontrar astúcias, dissimulações ardilosa, armadilhas, porque tudo se expõe na limpidez da escrita que nos convoca a inteligência e solicita admiração. A singular originalidade do romance de Machado reside nessa exposição radical da necessidade de submeter o livro ao exame da sua condição paradoxal: um livro que se completa em conflito com os pressupostos iniciais ao mesmo tempo que depende deles para se completar.

A casa

A casa tem papel de relevo na exposição dos motivos do livro, reaparece mais de uma vez, a última das quais, como vimos, perto do final, com diferenças demasiado peculiares para não decorrerem das transformações no curso da escrita.

Começamos então pelo princípio. No capítulo II, o autor informa que vive em casa própria, que construiu levado de um “desejo tão particular”, que o vexa imprimi-lo: a casa reproduz a casa da sua infância, “que desapareceu”. A descrição da reprodução é precisa; o propósito, bem explicitado (“O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”); o fracasso, reconhecido (“não consegui recompor o que foi nem o que fui [...] faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”). A descrição abarca a estrutura da casa, janelas e varandas, quartos e salas, com destaque para a principal, com os bustos dos imperadores romanos pintados nas paredes. As metáforas das duas pontas da vida e as várias que descrevem a lacuna (rosto e fisionomia, pintura que se põe na barba e cabelos, autópsias) compõem uma figuração exuberante da condição actual ao autor e da relação com a casa; não obstante, ainda o leitor mais meticoloso presumivelmente passa por elas depressa, levado da impressão de coisa demasiado vaga para que tenha senso diverso da trivialidade; metáforas meramente ornamentais e de escassa pertinência, como se tão-só um passo preparatório da apresentação do livro de memórias de um homem no fim da vida.

Pode ser em suma que a atenção que tendemos a dar à descrição do livro nos faça desatender a casa e descurar a meticolosa composição do capítulo. Interessantemente, a sugestão da matéria do livro é imputada à parte menos clara da casa, até para Bento Santiago, autor do livro e da reprodução da casa: “os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo”. Quando digo “menos clara” refiro-me à confissão de que não alcança “a razão de tais personagens”, que já estavam na casa de Matacavalos quando a família para lá foi. Por outro lado, se a razão de ali estarem é já estarem na casa original, então a eficácia representativa dos bustos define-se com impecável clareza: representam os imperadores romanos; representam a representação dos imperadores romanos nas paredes da casa original; e *representam suplementarmente a contrafacção da casa original*, pois não haveria por que estarem na cópia se a razão não fosse construí-la completa e exacta. Acredito que este último aspecto é o mais importante. Explica que os bustos, dotados de fala incitante, falem em seu nome mas assumam por inteiro a responsabilidade do fracasso, como se fossem porta-vozes da casa reconstruída; reconhecem que não satisfizeram “o fim evidente” e aproveitam a oportunidade da busca infrutífera da matéria para o livro com que o autor

tentava variar da monotonia: “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”.

Quando a disposição se inclina para o livro, qualquer coisa de próximo do projecto da casa se vai realizando. Dir-se-ia que os bustos, sabendo-se representações, propagam o prazer da representação e apaziguam a frustração com algum gosto ou alegria. Talvez inaugurem uma série de interacções com retratos — do pai, da mãe, de Escobar, da mãe de Sancha... — que atravessa todo o livro como figuração reiterada da presença do passado dentro e fora de casa.

Seria, então, tentador concluir que a casa sugere o livro, que o livro decorre do fracasso da casa e que com o livro, enfim, se retoma, pelos meios da escrita, o projecto de atar as duas pontas da vida. Muitos leitores têm feito este raciocínio, que alguma crítica impressa acolheu. Com certa plausibilidade, convenhamos: atar as duas pontas da vida passaria por razoável metáfora para a operação autobiográfica, muito mais plausível num empreendimento escrito do que na efectiva reprodução da desaparecida casa da infância. Mas a plausibilidade não é propriamente a disciplina literária deste autor. Nada tem de plausível que bustos pintados nas paredes falem com pessoas, mas este candidato a autor de livro, em finais de século tão positivo como o de oitocentos, escreve-o como se fosse hábito conhecido das pinturas nas paredes das casas: como se, confessado certo incómodo com o “desejo tão particular”, pudesse ir dizendo, sem escândalo do leitor, que os mesmos bustos, os fez pintar nas paredes da sala porque estavam pintados nas correspondentes paredes da sala correspondente da casa da infância.

Lemos um fantasista; um escritor, fictício e diletante, mas escritor, e propenso a deixar-se enlevar pelo poder evocativo das palavras. A fantasia é o dom que o caracteriza, que o impele a dar forma própria às imagens que lhe aparecem diante, até chegar a construí-las de pedra e cal. O efeito retórico da locução “o meu fim evidente”, entendendo-o justamente como ênfase da singularidade do projeto de reconstrução por via do estranhamento que provoca. Ademais, o capítulo II, na sua exuberância metafórica, descreve um desejo e uma frustração, um projecto e uma ruína que deixarão vestígios conspícuos ao longo do livro: referindo, interpretando ou interpelando retratos e

paredes, associando a reprodução da casa a outros episódios ou simplesmente mencionando o empreendimento com essa mesma palavra necessária — fantasia. Dir-se-ia que o livro, se não vai tornando plausível o projecto da reconstrução, cuida bem de impedir que o leitor esqueça a particularidade da morada, a singularidade da sua escrita e a fantasia que as associa. Lembro o capítulo XL, “Uma égua”, que citei de início:

Já conheceis as minhas fantasias. contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. (XL)

Não defrontará particular resistência, suponho, tomar por fantasia a veleidade de atar as duas pontas da vida; afinal, trata-se basicamente de palavras — mas afinal também se trata, aliás bem mais basicamente, de uma casa! Associar uma construção verbal a uma construção civil é um empreendimento que, além de imaginação, envolve esforço e determinação, requer tempo, despesa, deliberação. Acontece que a casa sobrevive à fantasia e persiste habitável; e enquanto habitação, se guarda a memória da fantasia que a construiu, preserva também a capacidade de produzir certos efeitos por si mesma. Um deles, o que temos em mãos, é justamente reconduzir o fantasista à campanha da primeira fantasia, ainda que para a reconhecer afectada pelo fracasso da reprodução.

E é isso, enfim, que a fala incitante dos bustos desde logo leva a efeito: a resposta da fantasia ao fracasso, aproveitando a oportunidade criada pela ideia do livro. O livro não procura, portanto, atar as duas pontas da vida: vai elaborar-se precisamente a partir do fracasso da tentativa, sem nenhuma fantasia de “fim evidente”, enquanto a casa, por seu lado, se preserva incólume, ao menos enquanto habitação e suporte de modo de vida, no que se diria activa quanto ao essencial. A prosopopeia dos bustos — falantes, insinuantes, sedutores, incitantes — implica desde já esta dupla e paralela condição: o autor alegre por escrever as memórias que lhe vêm vindo; a casa preservando-se enquanto morada e talvez recompondo-se enquanto fantasia, incutindo no morador a ideia — se não for ilusão — de que domina ao menos o livro que acolhe as memórias. Numa palavra, a casa resiste ao fracasso, e os bustos são os porta-vozes — se não a vanguarda — da resistência.

Pergunta tardia

Não será outra fantasia, isto de dizer que a casa resiste ao fracasso da intenção com que foi construída? A prosopopeia tem efeitos legíveis e irrecusáveis: o leitor avesso à fantasia condena-se a nunca compreendera originalidade deste romance. Seja como for, o certo é que lemos um autor que se socorre da prosopopeia com todo o à vontade ao longo do livro. A descrição das suas interações com a casa estão entre as mais significativas. No começo, bustos romanos pintados que falam e incitam a escrita do livro; mais tarde, quando a casa e todo o projecto de reconstrução regressam a quatro capítulos do final, sob a forma de resposta indispensável à “pergunta tardia”, a prosopopeia é a figura determinante. Recordo o texto:

Tenho-me feito esquecer. Moro longe e saio pouco. Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo. [...] Não de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. [...] Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo (CXLIV).

Em dois parágrafos, novidade e repetição: por duas vezes o autor enfatiza a repetição — “já disse isto mesmo”, “segundo contei em tempo” —, e também por duas vezes menciona a novidade, a demolição — “não impedi que a demolissem”, “deixei que demolissem a casa” —, que justamente não disse nem contou antes. Novidade e repetição associam-se então numa pergunta que ninguém poderia ter feito: a locução de começo — “que desapareceu” —, sendo verdadeira, não incluía vestígio de intervenção, por acção ou omissão, do sujeito que visitou a casa e agora descreve a visita; também aprendemos que o desaparecimento não era inevitável e que o próprio proprietário teve parte nele.

No relato da visita, como adiantei de começo, não parece haver lugar para a razão do fracasso da casa refeita: em vez de “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo”, é a casa, “toda a casa”, que o desconhece. Tudo lhe é “estranho e adverso”: a casuarina, por exemplo, de tronco outrora recto, tinha “um ar de ponto de interrogação”, porque “naturalmente pasmava do intruso”. Obviamente, é ele que falta, como faltaria na cópia da casa; mas a falha da casa em reconhecê-lo obriga-o a sentir-se ou mesmo reconhecer-se intruso, frustrando a intenção da visita e a possibilidade de nela morar. O filho, nem sequer pródigo, a não ser na fantasia, não é acolhido na casa de família por acção concertada da própria casa de família. Assim, a prosopopeia produz efeitos materiais: a demolição resulta menos da indiferença do que da rejeição e da perda; aquela casa deixou de ser uma casa a que pudesse chamar sua como naturalmente supunha. Perda pesada, até injusta, para quem se acreditava vítima de destino irónico e cruel. A demolição, sequer decidida, apenas não impedida, mais do que confronto com a inexorável destruição da sua vida pelo destino, consoma essa destruição — em regime de prosopopeia, é certo, mas, como por vezes se diz, cada um vai tendo o destino que merece.

Já perante a casa reconstruída, a expressão “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” responde ao fracasso da reconstrução: não é a casa que o rejeita, pois que se ergueu sob sua iniciativa e comando; e dele próprio é que provém a incapacidade de a animar de modo a que o reconheça. Dir-se-á que, salvo a prosopopeia, redundando no mesmo, como corroboração na segunda casa do desconhecimento da primeira. Mas o efeito não é nada o mesmo: a prosopopeia do desconhecimento pela casa enfatiza o confronto e a rejeição, que resultam na impossibilidade de posse e residência; na contrafacção, pelo contrário, a lacuna de si mesmo não elimina a intenção de domínio, e não impede nem posse nem residência, que se mantêm por um período indeterminado (logo no começo do livro sabemos que passaram “bastantes anos” desde que surgiu a ideia da reprodução).

Aliás, neste mesmo capítulo da “pergunta tardia”, a referência ao fracasso da reprodução é seguida de uma clarificação — a segunda casa lembra-lhe a primeira mais por “efeito de comparação e de reflexão que de sentimento” — que, além de definir o carácter derivativo da casa, caracteriza a habitação mais do que avalia a reconstrução.

Do mesmo passo, o autor e morador afirma-se capaz de medir a distância entre a casa desaparecida e o simulacro sem que o sentimento influa na comparação ou na reflexão, na preferência ou na repulsa, senhor de si mesmo, das suas afeições e memórias. A habitação na casa simulacro tornou-se possível porque a casa é efectivamente outra; e ele próprio, por seu turno, acredita ter-se tornado outro ou ao menos ter atingido outra condição, separado do passado e da casa original por distância segura, em suma, tranquilo sobrevivente do desastre da reprodução e do desastre de toda a vida.

Talvez esta inferência nos permita o passo seguinte, a conjectura de que, no momento em que inicia a escrita, o nosso autor já se tinha desembaraçado das circunstâncias envolvidas na demolição; a descrição que nos dá do seu modo de vida no começo do livro corrobora esta conjectura. Mas, a ser assim, a razão para não mencionar a demolição não podia ser senão a vontade ou a previsão de não chegar a ponto de ter de o fazer, ou porque a contrafacção esgotara a serventia na sugestão dos bustos, ou porque era ele que não tencionava narrar a visita à casa de família após a morte da mãe. Em todo o caso, mesmo que, na imprevisibilidade do livro, chegasse, como chegou, a esse ponto, como entender que o faça reconhecendo que deveria ter mencionado no início o que apenas menciona no fim?

A ficção do livro no processo de se escrever, livre e fantasista que seja, não confere a leitor nenhum meio viável de interpelar o autor com perguntas; já o autor tem capacidade de as simular e de lhes responder como meio de esclarecimento ou ênfase, representando-as por vezes como se tivesse acabado de as ouvir. Recurso familiar, mas aqui complicado pelo diferimento. Por um lado, é óbvio que ninguém poderia ter feito a “pergunta tardia”, se apenas agora se divulga a circunstância da demolição; por outro, a “pergunta tardia” é prevista na modalidade familiar de pergunta acabada de ouvir ou passível de prever no exacto momento em que se menciona no texto. Nela se conjuga o reconhecimento de que a descrição do projecto da casa deveria ter incluído a demolição com o reconhecimento de que essa falha demorou a notar-se e a exigir correcção. Se a lógica do título e do meio do livro está aqui activa — e não se vê motivo para que não esteja —, a pergunta é um acontecimento a ocorrer no momento em que é formulada: a sinalização de falha incorrigível no começo da composição. Uma errata, pois, que, tal como a do meio do livro, deixa o erro por corrigir

na ilusão de assim corrigir o livro.

Os leitores da escola da suspeita decerto resolveriam o assunto com simplicidade, catalogando a pergunta tardia como artifício retórico em que o autor finge que apenas no fim do livro previu a pergunta dos leitores a fim de dissimular que escondeu deliberadamente a demolição e que apenas no final lhe interessa revelá-la. É uma interpretação perfeitamente propiciada pela retórica da pergunta tardia; já se tem visto autores que põem na boca do leitor ou da leitora defeitos de que se querem defender ou lapsos que não tinham notado ou querem corrigir. Mas aqui qual viria a ser a vantagem de esconder a demolição se não fosse evitar o quadro de circunstâncias em que se deu? E a partir do momento em que se presume a dissimulação no início, não se presume a intenção do autor de incluir esse quadro de circunstâncias? Como explicar, então, que um autor tão pouco preocupado com a bizarrria da contrafacção, tenha interesse em esconder que a casa original podia não ter desaparecido?

Como quer que seja, a dificuldade deste tipo de leituras causa-se na excessiva ocupação a desconfiar do autor, que lhes oculta o principal: que a pergunta tardia nunca chega a ser verdadeiramente respondida!

Com efeito, a resposta esclarece o desaparecimento da casa, e a demolição clarifica em boa parte o projecto de reprodução, ou melhor, as consequências do fracasso da reprodução; contribui em particular para definir melhor a posição em que Bento Santiago escreve o livro, separado ou acreditando-se separado do passado por uma fronteira, de tempo e modo de vida, que o protege. Mas, quanto à ideia da reprodução, os termos são precisamente os do começo e tão escassos como eram: “lembrou-me”. No começo, lê-se: “um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei”. No final, lê-se: “mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução”. Mas então um autor com tantos recursos, metáforas, metonímias, sinédoques, prosopopeias — só tem um verbo para um tal empreendimento? E verbo banal, vago, aliás equívoco? No começo e no final, depois de experiência rica, de escrita e de emenda, de exuberância retórica e poder evocativo — e de um *desejo tão particular*? Confessou, é certo, que o vexava imprimi-lo, mas é também certo que o imprimiu; e regressando a esse desejo, acrescentando a demolição, como compreender que lhe escapasse uma prosopopeia, a dar voz à casa

demolida para uma derradeira imprecação? Mais ou menos assim rudemente esboçado: “Vou ser demolida, mas voltarei, e pela tua própria mão, e por força do teu próprio desejo, um desejo tão particular, que te envergonharás dele, e não chegarás a entendê-lo, nem o reconhecerás senão quando obrigado... etc”.

Teoria do ofício do homem

Terrível, este vezo da fantasia — pega-se como sarampo. Mas como resistir-lhe, se acabamos de concluir que a maior fantasia do livro é precisamente aquela que o autor se mostra incapaz de esclarecer? Sim, claro, é fácil contra-argumentar: as duas pontas a vida, até-las, restaurar a adolescência, *etc.*, mas, sobre ser isso não menos incompreensível, e ainda esquecendo que o tal fim nada tem de evidente, era bem mais fácil esperá-lo atribuído ao livro, ou à memória — até à saudade. Mas a uma casa? e reproduzindo outra que, como diria Brás Cubas, desapareceu nas asas de uma prosopopeia?

O minha interrogação agora, perante esta omissão inesperada — e acolhendo, daqui em diante, o incitamento do autor para lhe preencher as lacunas (cf. cap. LIX) —, é se a “pergunta tardia” não será um regresso do livro ao que foi antes da viragem inesperada, através de pergunta simulada pelo autor num último esforço para compreender o que se passou com o livro e apurar se a casa, que, pela voz dos bustos, o incitou a escrevê-lo, não tivera nele alguma acção... oblíqua e dissimulada. Mas antes, quero demonstrar que o simulacro da casa deu ao livro um contributo precioso e para tanto proponho-me dar atenção a outro capítulo em que o falhanço da reprodução da casa é referido, o segundo a ocorrer na linearidade do livro. Tenho esperança de desentranhar dele uma teoria, mais do que esclarecimentos proveitosos; embora, é claro, ressaltando que será sempre resposta para o que não tem resposta nenhuma.

O capítulo que me interessa, o LXIV, chama-se “Uma ideia e um escrúpulo”. Para bem entender o que nele se diz, devemos ter presente o anterior— “Metades de um sonho”, que conta um sonho de Bentinho no seminário —, por sua vez seguinte àquele

que conta a insinuação malévola de José Dias a respeito de Capitu (“enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela”). No sonho, Bentinho está a espiar os peraltas da vizinhança, um deles fala com Capitu, Bentinho corre, ele foge, Pádua olha triste para um bilhete de lotaria, Capitu inclina-se para Bentinho, e eis que acorda sozinho no dormitório. O capítulo termina com os esforços de Bentinho para pegar no sono e continuar o sonho interrompido, acompanhados da seguinte advertência:

O interesse do que acabas de ler não está na matéria do sonho, mas nos esforços que fiz para ver se dormia novamente e pegava nele outra vez. Nunca dos nuncas poderás saber a energia e obstinação que empreguei em fechar os olhos, apertá-los bem, esquecer tudo para dormir, mas não dormia. (LXIII).

O capítulo seguinte merece agora transcrição quase na íntegra:

Relendo o capítulo passado, acode-me uma idéia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a idéia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o Céu nos dá todos os dias e todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Mata-cavalos. Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei. Pois o mesmo sucedeu àquele sonho do seminário, por mais que tentasse dormir e dormisse. Donde concluo que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, e verse continua pela noite velha o sonho truncado na noite moça. Tal é a idéia banal e nova que eu não quisera pôr aqui, e só provisoriamente a escrevo.

Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite por que razão os sonhos não de ser assim tão tênues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais. A noite não me respondeu logo. [...] Como eu insistisse, declarou-me que os sonhos já não pertencem à sua jurisdição. Quando eles moravam na ilha que Luciano lhes deu, onde ela tinha o seu palácio, e donde os fazia sair com as suas caras de vária feição, dar-me-ia explicações possíveis. Mas os tempos mudaram tudo. Os sonhos antigos foram aposentados, e os modernos moram no cérebro da pessoa. Estes, ainda que quisessem imitar os outros, não poderiam fazê-lo; a ilha dos sonhos, como a dos amores, como todas as ilhas de todos os mares, são agora objeto da ambição e da rivalidade da Europa e dos Estados Unidos.

Era uma alusão às Filipinas. Pois que não amo a política, e ainda menos a política internacional, fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir. Não peço agora os sonhos de Luciano, nem outros, filhos da memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado. De manhã, com a fresca, irei dizendo o mais da minha história e suas pessoas. (LXIV).

Deparamos aqui um pequeno compêndio da originalidade machadiana, uma jóia de clareza e imaginação. Realço a interpelação da noite a respeito dos sonhos; a demora na resposta e a alusão à política internacional contribuem para um dos

momentos inesquecíveis da carreira da prosopopeia no livro, que sabíamos capaz de animar paredes e dar voz aos vermes, mas decerto não a imaginaríamos a ler Luciano. É ainda um prodígio de composição, transição, e remate, uma vez que também se compõe de duas metades — a primeira enfatiza a inevitabilidade de perseguir os sonhos, a segunda a fragilidade dos mesmos sonhos — e termina com aparente despropósito; como sempre, o despropósito revela-se pertinente, e as duas partes paradoxalmente complementares.

Com efeito, não há-de haver melhor razão para fechar e apertar muito os olhos a fim de continuar um sonho truncado do que a facilidade com que os sonhos se esgarçam; ou por outra, a razão de ser desse ofício dos homens é os sonhos serem ténues e facilmente se esgarçarem. O exemplo do sonho do seminário conjugado com a fantasia da casa ilustra ambas as formulações: até o sonho de continuar o sonho se esgarça, e não obstante foi sonhado por alguém. Esse sonho de continuar o sonho é o da casa e justifica a presença dela no capítulo, como oferecendo um *tertium comparationis* para comparação, as pontas desatadas que não se atam ou reatam: o que aconteceu com a casa foi o mesmo que aconteceu com o sonho. Daí a conclusão de que “um dos ofícios do homem é continuar pela noite velha o sonho truncado na noite moça”, o que parece só valer para a casa; mas a explicitação da definição usa parcialmente os termos usados para descrever a situação do seminário: “fechar e apertar muito os olhos”. A casa comprova que o que aconteceu com o sonho do seminário se repetirá, e por isso a vontade e o esforço de continuar o sonho truncado se generaliza em “ofício do homem”; mas a generalização mantém o vocabulário que remete ao sonho enraizado no sonho do seminário. Esta singular cooperação entre realidades heterogêneas e episódios ou noções díspares é um dos maiores encantos e uma das maiores dificuldades da prosa machadiana. O erro ou a falha típica consiste em deduzir uma equivalência global e desdenhar as palavras precisas ou a palavra crítica, de que depende a figura. No caso, a palavra “truncado”.

Continuar sonhos é banal, como sugere o escrúpulo do autor. Mas tratamos aqui de sonhos truncados. No sonho do seminário, Capitu não chega a dar o beijo que a inclinação para fora da janela prometia, porque o sonhador acordou; o sonho foi de facto truncado: depois disso não há nada, nenhuma consequência senão os esforços do

sonhador para adormecer e reatar o sonho. Por seu turno, o sonho da adolescência, de felicidade, amor e Capitu, não foi truncado — tornou-se pesadelo, sem nenhuma interrupção ou hiato, num deslizar contínuo capaz de dissolver anomalias e sobressaltos. Podemos redescrevê-lo como “sonho truncado na noite moça”? Ou o sonho da comparação que envolve a casa é outro? Não, não é outro, não há-de ser senão esse, e é genericamente esse nos mesmos termos do “fim evidente”: mas não só é difícil determinar o ponto da truncagem, como a própria ideia de truncagem parece incompatível com o processo. Ora, o “ofício do homem” continua viável se a truncagem, em vez de apenas remediar o sonho interrompido em virtude de uma qualquer contingência, o delimitar, cortando-o do tronco informe e contínuo de qualquer curso de vida ou fantasia, com o propósito, por exemplo, de prevenir contingências truncadoras. Num caso, o “ofício do homem” tenta reparar uma truncagem acidental; no outro, a truncagem é deliberada e condição para a continuação, que pode ser alternativa, ou repetitiva, mas sempre fantasiosa. Não são sonhos da mesma natureza, é claro, mas essa diferença justamente torna a comparação valiosa iluminação do livro. Ambos os sonhos estão incluídos na “ideia banal e nova” que suscita o escrúpulo; a ambos se aplica a metáfora do “ofício humano”. Daí a conclusão mestra: a truncagem, entre o acidente e a deliberação, é o fundamento de uma teoria do ofício humano, com eficácia tanto descritiva como performativa; abre caminho à imaginação retrospectiva e à possibilidade de construção de sonhos e fantasias, a partir da matéria do passado. Não se limita a resgatar o sonho da “noite moça” truncado nos movimentos da fortuna adversa; pode ir ao mesmo passado para reconfigurar o conhecido ou formar de raiz o ignorado e prosseguir com um ou outro na noite velha. O porvir é quase sempre catafórico. Escreve a última frase que tanto transforma as precedentes em ilusão de benefício como descobre nelas um benefício despercebido. Sonho bem razoável é sobreviver à última frase tornando-a princípio de reescrita de uma porção delimitada do passado; sonho maior, de excelência, é truncar essa porção de passado bem antes da última frase, e com garbo e fantasia continuá-la como se o efeito catafórico tão efectivo como destrutivo fosse uma sombra que se enxota com duas ou três prosopopeias graciosas. Eis a melhor senão a única possibilidade de juntar na mesma teoria o sonho do seminário e a reprodução da casa; eis o paradoxo da truncagem: tanto produz a

interrupção como a continuação, tanto bloqueia o porvir como dá forma ao que foi.

O ofício do homem é performativo — faz coisas: casas ou fantasias, ou até livros, se calhar. Como todos os ofícios, requer talento e competência, prática e imaginação, ferramentas e local de trabalho. Não nos deve então espantar que reprodução da casa caia sob a alçada de um dos ofícios do homem. Já não é pouco saber isso; aliás, é até muito e instrutivo: em certo sentido — aristotélico —, esse ofício do homem é um ofício poético e aprendemos a reconhecer que a truncagem é uma operação poética presente em muitas senão em todas as composições de histórias dotadas de princípio, meio e fim — por maioria de razão nas outras, sem fim, às vezes sem começo. Os sonhos, esses não se retomam nem continuam se não se organizarem em história, ou pelo menos se não forem susceptíveis de narração. O mesmo sonho do seminário é bom exemplo da necessidade de dar forma narrativa aos sonhos; mas também um exemplo de como no seu exterior reside afinal o que lhes decide a fortuna: o nosso autor, como vimos, adverte que o interesse do sonho não está na matéria dele nem na acção da narração, mas no esforço de o continuar, que não tem lugar na composição da história nem vestígio na narrativa, apesar de determinar ambas.

E eis o segundo paradoxo da teoria do “ofício do homem”. Os sonhos são susceptíveis de se continuarem se estiverem delimitados na forma que os torna aptos ao trânsito para o exterior que não alcançam incluir em si; mas nenhuma excelência sonhadora é imune aos efeitos do exterior em que, de uma maneira ou de outra, correm o risco de se esgarçar. Para conjurar esse risco, talvez não baste fechar e apertar bem os olhos.

Decerto por conhecer tais dificuldades, a noite demorou na resposta e afinal se esquivou a responder, apesar de alegar a encantadora alegoria de os sonhos antigos estarem aposentados e os modernos morarem no cérebro da pessoa. Talvez fosse um alerta para o risco de o cérebro da pessoa entreter indefinidamente o labor poético com a matéria dos sonhos sem acabar de lhes dar forma exterior e definitiva; ou indicação de que grande número de sonhos não saem de casa, por isso que nunca se chega a saber deles, quanto mais se são ténues ou resistentes. Digamos, resumindo rapidamente, que os sonhos modernos moram no cérebro da pessoa, mas têm de sair de casa, e não só para espiarescer: também para existirem e resistirem, para se sujeitarem à experiência

do risco de se esgarçarem. Nem sequer podem confiar na solidez e durabilidade do exterior que os acolhe. As casas podem ser demolidas, os arquivos, inundados, as cartas, extraviadas, e os livros rasgados, perdidos ou simplesmente nunca chegarem a ser escritos.

Truncagem, demolição

Supondo que estamos familiarizados com a teoria desse tão particular ofício do homem, vejamos se nos habilita com alguma novidade a respeito das duas casas.

A visita de inspecção à casa da infância após a morte da mãe, Bento não incluía outro plano além de lá morar, e plano óbvio: património, imóvel, herança, ele próprio advogado, *etc.* Quando a casa o desconheceu, é que nada foi óbvio, nem o fenómeno nem a prosopopeia. Muitos anos depois, ao descrever a visita, o autor Bento atribui figuradamente à casa a acção de repúdio que o impediu de ali fixar domicílio; na figuração, está implicada a premissa de que a casa permaneceu a mesma e por essa razão foi incapaz de o reconhecer — a ele, que nela cresceu, mas entretanto fora dela se tornou outro. Mais coisa menos coisa, consistia nisto o confronto com a destruição da sua vida pelo destino que referi acima. A premissa da prosopopeia pode ser exposta assim: o conhecimento que a casa de Matacavalos tem de Bentinho está delimitado por aquele momento, narrado no capítulo C, em que ele, preparando-se para sair da casa da infância a caminho da própria casa, julgou ouvir uma “fada invisível” dizer-lhe “em voz igualmente macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz” (C); para o Bento que inspecciona a casa, o mesmo momento representa o ponto de partida da jornada que, debaixo da cruel ilusão da felicidade, iniciou no sentido do desastre. O *terminus ad quem* da casa é o *terminus a quo* de Bento: a cisão do ponto de referência tornou inconcebível qualquer fantasia de reabilitação do sonho da adolescência, e neste sentido a casa desconhecê-lo seria inversão de ele desconhecer a casa. Claro que essa inversão está implicada na prosopopeia: “tudo me era estranho e adverso”, como escreve no final do capítulo. Mas a reciprocidade levar-nos-ia a diminuir os méritos da prosopopeia

reduzindo-a a mero espelho do sujeito: e eu creio que todo o problema da casa resulta de não haver exactamente reciprocidade, ou seja, de a casa se impor, soberana e serena, e ser ele, o recém-chegado, intruso candidato a morador, quem tem de a convencer a aceitá-lo. Dir-me-ão que não adiantava contar-lhe histórias, ou procurar actualizá-la com dados biográficos e impressões retrospectivas, que ela permaneceria indiferente, pois que é ofício das casas guardar os sonhos truncados ou por truncar na noite moça e ainda mais na velha, e continuarem indiferentes ou imunes ao sujeito que os sonhou e perdeu. Ora, precisamente esse ofício das casas justifica a prevalência delas sobre o cérebro da pessoa: a sua memória é a melhor porteira, distingue bem o morador da visita, e a visita do intruso. Dizer que a casa o desconheceu implica reconhecer que foi incapaz de lhe dizer quem era; mas, mais do que isso — e essa é força da prosopopeia —, significa reconhecer que foi incapaz de dizer quem era quando foi intimado a dizer quem era. A intimação provém da casa e impõe-se ao sujeito destruindo-lhe a presunção de domínio assegurado. Daí que, de proprietário em visita de inspecção, se tenha tornado intruso: castigo da sua *hybris*, ironia do destino faceto, o que quer que fosse, saiu dali como se a casa fosse a morada do indiferente destino.

Mas talvez tenha chegado o momento propício a que se lhe faça justiça. Ao cabo, sempre se entregou ao ofício do homem que viria a definir no livro a partir a partir do sonho truncado do seminário. Talvez tenha percebido que afinal, o que lhe faltou na visita de inspecção, uma história que o incluísse a ele no estádio da vida em que estava e a ela, casa, na serenidade da sua permanência. Bastava uma fantasia, e não fora a fantasia a companheira da sua vida...? Uma história depressa se faz, mas com esse propósito seria sempre tardia: a casa tinha sido demolida. Então, terá talvez intuído que não estava limitado a fechar e apertar os olhos para imaginar a casa da infância — era só reconstruí-la, para esse duplo fim, de viver e de atar as duas pontas da vida. Decerto esperava que a reprodução da casa a reconstituísse em pleno, guardando o sonho da adolescência e a protecção da truncagem: bastaria afinal não sair de lá. Decerto supunha que, estando ele conformado e restituído a si, a casa, se restituída, provavelmente o reconheceria.

Compreendem que preencho lacunas, de resto, respondendo ainda ao apelo do nosso autor; mas já se percebeu também que adopto no preenchimento a teoria do

ofício humano, incluindo neste ponto difícil: de facto, se o sonho depende do exterior, que melhor fantasia do que a que alcança incluir dentro de si o exterior mantendo-o ao mesmo tempo *materialmente exterior*? A contrafacção fez com que a casa fosse, em simultâneo, a operação de truncagem e o espaço por ela delimitado.

Daí que a fantasia da reprodução incluisse necessariamente a suposição da supremacia da cópia sobre a casa original. Bastava, de começo, que fosse fantasia, desenhada para evitar que o sonho dela escape para se esgarçar no mundo, o que a original não conseguiu. Depois porque, reproduzindo a de Maticavalos, se constitui arquivo em que continente e conteúdo coincidem: construção material que delimita quase naturalmente o princípio e o fim, os arredores, os familiares, a vizinhança e o palco principal das acções, e arquivo da adolescência, de acesso irrestrito, privilegiado e familiar. Na medida em que é habitável, serve de abrigo, de hospitalidade generosa, que tolera o morador, suas fantasias e manias sem o tomar por intruso. Vantagem final e superior, transfigura em condição de viabilidade a mesma causa do fracasso do projecto que lhe deu origem: quando Bento diz que falta ele próprio e essa lacuna é tudo, enuncia a condição de possibilidade da operação de truncagem — estar de fora a observar sem por essa razão ficar no exterior, como na casa original que o repudiou. Podia deambular por ali, visitar e revisitar o universo circunscrito do sonho, olhar as paredes, interpelar as salas, contemplar os retratos e ouvir o que tivessem a dizer e contar, seguro de não sofrer os efeitos nefastos que se produziram e confiante de ter conjurado o risco de que o sonho saia de casa e vá esgarçar-se no exterior, na rua ou onde for.

Fosse ele bem-sucedido, e havia de ser a própria casa — ou por ter ganhado afeição aos tropos e figuras ou para escárnio do autor —, a desenhar o quiasmo triunfante encimando os bustos romanos: a demolição foi mera truncagem material a confirmar a truncagem imaterial do sonho na noite moça; a reconstrução material confirmaria a continuação imaterial do sonho truncado na noite moça. Não foi bem-sucedido, já sabemos. Mas os quiasmos também moram no cérebro da pessoa; às vezes, ficam lá anos sem dar sinal, até que...

Catáfora!

...até que aparece alguém que os denuncia como nefandas fantasias de simetria e os extrai a sangue frio. Ou alguma coisa; um livro, por exemplo. Os livros extirpam muita coisa de muita coisa, casas incluídas.

Convenhamos, entretanto, que nada me assegura que possamos imputar ao autor Bento Santiago a mínima parcela das derivações que, a partir da teoria do ofício do homem, acabei de expor; não obstante, acredito que se nos tornou mais compreensível a fantasia da reprodução da casa; inegavelmente animada pelo desejo tão particular de continuar o sonho da adolescência, do primeiro amor, da “primeira amada do meu coração”, representava as condições, materiais, de modo de vida e habitação, para suprimir todo o curso de vida posterior como se fosse frágil pesadelo desfeito pelo “menor abrir de olhos ou voltar de corpo”.

A fantasia da casa não é concebível sem que Bento tenha descartado a premissa que o deixou demolir a original e adoptado outra entretanto, reabilitadora do sonho em consonância com a teoria do ofício do homem. Esta segunda premissa foi nomeada no começo: “o meu fim evidente”; o descarte da premissa da demolição é que não está documentado no livro. Sabe-se que passaram “bastantes anos”; conhece-se a ênfase na mudança de vida, no recolhimento, nas amigas que falam uma língua que obriga a consultar dicionários; sabe-se que a visita de Ezequiel aconteceu já na casa do Engenho Novo; mas acabamos sempre por esbarrar no inexorável “lembrou-me”. Uma omissão, ou o que seja, entre a demolição da casa e a ideia da reprodução, que o simples “lembrou-me” não consegue preencher. Falha deliberada, incompetência do autor...?

Nenhuma delas, acredito. Acredito, sim, que a omissão se deve à insuficiência constitutiva das casas, as de que me tenho ocupado aqui e a bem dizer todas as outras. As casas não se podem explicar, nem sabem contar a sua história, nem sequer saber que têm a possibilidade de ter uma história. Sem exagero nem fantasia, afirmo que o livro vale por suplemento explicativo da contrafacção da casa — e nessa medida pode ser o maior risco que a casa corre. Não haveria casa reproduzida sem casa demolida; não haveria casa reproduzida sem sonho truncado na noite moça; não haveria livro se

o sonho de continuar na noite velha o sonho da noite moça não fosse também truncado na mesma noite velha; não haveria livro sem sujeito de sonhos e fantasias e projectos que dá por falta de si mesmo; não haveria livro sem que a casa aproveitasse essa falta e incitasse a contar alguns “tempos idos”; enfim, não haveria livro sem a tentativa de a casa original demolida se restaurar na casa derivada reconstruída — ou inversamente de a casa reproduzida dar guarida à casa original, quer dizer, ao seu fantasma. Afinal, o quiasmo voltou mais depressa do que eu supunha, mas enquanto figura da spectralidade que ameaça a casa: falo da possibilidade de a casa do Engenho Novo se tornar, por acção do livro, fantasma da casa de Matacavalos ou ser assombrada pela casa de Matacavalos — como distinguir?

Por enquanto, os dados do problema ainda são estes: o sujeito que escreve talvez gostasse de saber como lhe aconteceu atingir uma feição tal que a casa em que cresceu não o reconhece; a casa demolida, por seu turno, talvez gostasse de poder explicar como conseguiu, após a demolição, reerguer-se tal qual era. Quando os bustos incitam a escrita dos tempos idos, a casa consegue espreitar o sujeito; quando este treme de alegria e se dispõe a deitar ao papel as reminiscências que vierem vindo, a casa retrai-se, receosa de que isso o faça deitar o nariz fora de casa — e perder-se. O contrário é igualmente possível: quando o sujeito inicia a evocação pela tarde Novembro, a casa retrai-se, receosa de que fique por casa, a arrastar os pés vagaroso até resolver, mal ouve “Tu serás feliz, Bentinho”, que é tempo de ir espairecer noutra actividade e deixe o livro, sem chegar a declarar que podia ter evitado a demolição do original. A fantasia resume-se bem: a casa incita, mas não tem mão no autor; o autor escreve, mas ignora que o faz por incitamento da casa.

Trazendo para termos mais compostos, expurgados de prosopopeias e fantasias, o livro inicia-se contendo em si duas linhas paralelas de progressão no papel: uma prolonga a fantasiado ofício do homem, que recebe da casa e lhe circunscreve o universo da escrita e da recordação; a outra sofre o impacto da lacuna do sujeito que falta a si mesmo. A primeira compensa a segunda; a segunda por vezes emerge discreta; mas estão em conflito desde o início. A lacuna causa o fracasso da reprodução, esta por sua vez expõe a lacuna. A matéria do livro, no entanto, propicia a confusão: afinal são memórias, “tempos idos”, como dizem os bustos, a diferença a pouco monta...

A diferença, é claro que é grande e expõe-se na composição livro que caracterizei de começo: a ficção do livro no processo de se escrever contemporânea do livro já escrito nesse processo. A linha do ofício do homem predomina ao longo dos dois terços, quase com pleno domínio; a segunda, a da lacuna, declara-se — dir-se-ia melhor que toma o poder — no capítulo da saída do seminário e reina até ao final, reinado felizmente curto. Esta descrição é demasiado rude para fazer justiça à complexidade do processo, que aliás não cabe no espaço deste ensaio. Mas uma síntese rápida é necessária e possível.

O livro começa como meio de desenfadamento da vida quotidiana; é uma das raízes importantes que cria na casa, já que, pretendendo variar da monotonia, a actividade de escrita introduz mudança no modo de habitar a casa. O começo com a tarde de Novembro nada tem de caprichoso ou arbitrário; pelo contrário, o próprio autor sublinha que “verdadeiramente foi o princípio da minha vida” — no capítulo VIII! É certo que os capítulos são curtos, mas o movimento entre eles é que é caprichoso e quase sempre dependente de associações no estrito plano da escrita. A cena da tarde de Novembro, por exemplo, é imediatamente seguida de um inesperado capítulo suscitado pela paixão de José Dias pelos superlativos; um detalhe de linguagem, demarcado em capítulo próprio, que motiva a descrição da figura da personagem, concluindo com a caracterização do andar como “silogismo completo”; o capítulo seguinte, mais longo, explica a origem do agregado na família, o seguinte fala de Tio Cosme, depois outro para prima Justina, outro para D. Glória, a mãe, e de súbito um pequeno capítulo que começa com “Mas é tempo de tornar àquela tarde de Novembro...”, para a qual dá duas definições, a já citada do princípio da vida, e a da ópera “Agora é que eu ia começar a minha ópera”, cujo efeito imediato é impedi-lo de tornar à tarde, apesar de ser tempo, para incluir mais um capítulo sobre a teoria da ópera, outro de transição, até que, enfim, chega o XI, em que é explicada a promessa mencionada na conversa na sala do capítulo III.

Dois terços do livro vão ser assim: um campanha de escrita que alterna entre o passado dos namorados e o presente do autor, sendo que este se discrimina em reflexões, comentários, teorias, fantasias, curiosidades, coqueiros que o incitam a descer as escadas ao encontro de Capitu, e o mais que o leitor dedicado foi coligindo.

Nesta secção inicial da tarde de Novembro, uma parte disso informa sobre a cena inicial (quem são os intervenientes, nomeadamente), outra é suscitada por aspectos secundários (os superlativos), outra por opções de linguagem do próprio autor (a ópera), mas tudo gasta capítulos, uns maiores outros menores, e assim tudo demora. O que não demora e se reitera a cada passo é a afirmação de que a actividade de escrever tem prevalência sobre a matéria da escrita.

Ora, a casa é o centro de gravidade da campanha de escrita do livro, não apenas porque a primeira cena ali decorre, mas também, e não menos importante, porque o autor do livro ali escreve sobre o que ali testemunhou. A casa é um arquivo de si mesma. O melhor exemplo é o dos retratos: “Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa”, escreve no capítulo VII. Entretanto, a demora e a variação criam sobressaltos: a tarde de Novembro, descrita em feição teatral tão sóbria, refere-se depois com descrições variadas que exigem novas explicações, e de tal modo que o começo por aquela tarde se torna mais equívoco do que parecia: pode ser o “princípio da vida” porque naquela tarde começou o processo que terminou com Bentinho a dizer “sou homem”, ou pode ser o começo da ópera, porque ali começou o que se tornaria a história de amor com Capitu. Parece o mesmo e pode continuar o mesmo, desde que não ocorra alguma última frase que retroactivamente separe o que parecia unido, fenómeno nada raro nos livros e que se pode chamar catáfora.

Não obstante as duas linhas, a da herança da fantasia e a da inquirição sobre si mesmo, estarem presentes e ligadas uma à outra — de tal modo que, expurgando uma, a outra fica obscura ou incompreensível —, o livro, durante os primeiros dois terços, nunca perde a feição de forma livre, não desmente a ideia de que se escreve para variar da monotonia contando alguns “tempos idos”, como sugeriram os bustos, e prossegue, com garbo e imaginação, o ofício do homem de continuar na noite velha o sonho truncado na noite moça. Nesse sentido, o livro cumpre o propósito de insuflar animação e novidade no modo de habitar a casa, e a casa cumpre a disposição de lhe fornecer incentivo e material de recordação.

Um livro assim é em si mesmo interminável: enquanto o autor não se enfastiar dele, não perder as forças para escrever ou não o abandonar para começar outro, o termo da composição só pode ocorrer por truncagem acidental —a não ser, é claro, que

o próprio livro, no processo de se escrever, se transforme em livro de outra natureza e feitio.

Essa transformação dá-se no capítulo XCVII, “A saída”: após declarar que ali devia ser o meio do livro, que está a ficar sem papel com “com o melhor da narração por dizer”, o autor se impõe uma mudança severa na composição: “Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim”.

O acontecimento que muda o livro é inerente ao processo de escrita e consiste na determinação explicitada pelo autor de mudar o modo de composição a fim de chegar ao fim da narração. Mas não só. Diz ele que a inexperiência o fez “ir atrás da pena”; agora, pretende que seja a pena a ir atrás dele. O intuito de restabelecimento do comando do autor sobre um livro diferente do que estava a escrever é mais do que mero ajustamento a condições exteriores. Há agora o que não havia antes: um princípio de completude até aqui ausente do livro, tanto no programa de trabalho anunciado como no curso do processo de composição. Há uma história para contar, definida por um começo, um meio e um fim, que é preciso completar. A alegação da inexperiência presume que o livro permanece o mesmo; resulta de o autor não se aperceber bem da viragem, ou de a querer dissimular; de a perceber e querer apressar o fim ou, enfim, de a perceber bem demais e não poder abandonar o livro nem continuá-lo como até aqui.

É difícil determinar qual das razões prevalece, se alguma prevalece. Mas é possível encontrar nos capítulos próximos deste indicações de que se formara uma história completa dotada de um princípio de unidade, candidato a conferir-lhe inteligibilidade. A primeira surge no final do capítulo do ofício do homem e do esgarçar dos sonhos, que se reporta todo ele no presente da escrita, uma espécie de parábase; é também, como referi antes, composto de duas metades — a que define o ofício do homem e a que interroga a noite sobre a razão e os sonhos se esgarçarem —, e uma mudança de atmosfera da primeira para a segunda, com melancolia mal disfarçada pela alusão à política internacional. Pode dar-se que aqui se tenham esgarçado os sonhos do livro; pelo menos, o autor diz que não pede mais sonhos, nem os da memória nem os da digestão, e acrescenta a frase final, a indicação que mencionei: “De manhã, com a

fresca, irei dizendo o mais da minha história e suas pessoas”.

A locução “a minha história” aparece aqui pela primeira vez no sentido de história que o livro está a contar; já aparecera pouco antes, no capítulo que apresenta Escobar, mas noutra sentido: “seduzido pelas palavras dele [a respeito da irmã que lhe escrevia cartas], estive quase a contar-lhe logo, logo, a minha história”. Sentidos próximos, se entendermos que em ambas predomina a aceção autobiográfica, mas sem ignorar que a história que Bentinho podia contar a Escobar no seminário não podia coincidir com a história que o livro estava a contar. Em todo o caso, não creio desprovido de significado que a locução “a minha história” entre no livro associadas a Escobar. Das principais personagens do drama de Bento Santiago, Escobar é a única que não podia figurar na tarde de Novembro, nem presente, em pessoa ou por menção, na conversa que decorreu na sala. Mas, se o nosso autor tem razão numa das suas mais complicadas fantasias, o seu lugar já lá estava previsto, como que à espera de que o viesse ocupar.

Refiro-me à fantasia da “reforma dramática”, enunciada no livro justamente a propósito da primeira visita que Escobar faz a Bentinho (Capítulo LXXI, “Uma visita de Escobar”). Salto os detalhes da visita, incluindo a apreciação que faz do retrato do pai de Bentinho, para ir direito ao final da visita, que resumo: Escobar despede-se, Bentinho vai “levá-lo à porta”, esperam um ônibus, separam-se “com muito afeto”; Bentinho “conserv[ou-se] à porta”, Capitu, que espreitava pela veneziana, aparece à janela e pergunta: “que amigo é esse tamanho?”; Bentinho responde: “é o Escobar”, ao mesmo tempo que se vai pôr “embaixo da janela, a olhar para cima”; passa o dandy a cavalo, que olha para Capitu, que olha para o dandy, enquanto Bentinho, captando os olhares, sofre a segunda dentada de ciúme, não diz nada, sai “da rua à pressa” e, quando dá por si, está na sala de visitas.

Entre a saída de Escobar e a entrada dandy, insere-se o capítulo da “reforma dramática”, cuja primeira frase é familiar a qualquer leitor assíduo do romance: “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” (LX). Esta frase actua no livro como uma espécie de prolepse truncada por uma paralipse: naquela ocasião passada, ninguém poderia responder mais; no presente

da escrita, o autor diz que haveria mais a responder através do modo como se limita a dizer que não poderia ter dito mais no passado. Assim, anuncia o destino dizendo que não o podia anunciar porque o próprio destino não anuncia nada; e o anúncio que agora faz continua a não anunciar nada. Daí a ideia da reforma dramática, exemplificada com *Othello*: as peças deviam começar pelo fim, deixando o espectador ir para a cama com uma impressão de ternura e amor. No capítulo seguinte, a comparação com o destino é reforçada com a metáfora do contra-regra (“O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena”, LXI), por sua vez ilustrada com uma anedota que demonstra a importância do contra-regra: de uma representação em que o contra-regra falha e um instrumento que devia soar para simular a trombeta do juízo final não soa a tempo. E nesse mesmo capítulo, após uma digressão com Alencar e namoro a cavalo, remata dizendo que o dandy era a trombeta do juízo final e soou a tempo, porque “assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra”.

A maneira de encadear capítulos e figuras é típica do livro. Note-se o transporte: o autor é como o destino que é como os dramaturgos, mas o autor não chega a ser bem como eles, porque diz que é como eles; abandona a comparação para sugerir facetamente que as peças comecem pelo fim; larga a sugestão da reforma dramática para dizer que o destino é o seu próprio contra-regra; conta uma anedota em que a falha do contra-regra envolve a redução da trombeta do juízo final a vulgar pistão; e enfim, a passagem do dandy é designada com a trombeta da anedota porque o destino é o seu próprio contra-regra. Há alguma ideia a passar entre este fogo-de-artifício de figuras e alusões, prolepses truncadas, paralipses, metáforas, anedotas e comparações?

Haverá alguma ideia — alguma catáfora — que ponha isto em ordem? Na verdade, esta sucessão de capítulos só é inteligível porque vem encimada pela frase “Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais....etc”. Muitos leitores atentos acreditam que estão diante de uma adivinha: se o dandy é a trombeta, Escobar é o pistão? Que relação entre o pistão e o ciúme? A trombeta é o ciúme? A perplexidade é compreensível, mas o fracasso, inevitável. A inexorável lógica da metáfora do destino exige que Escobar também tenha saído a tempo: o movimento de cena *a tempo* é o traço comum ao dandy e a Escobar, um entra

quando o outro sai. Aliás, é essa a primeira definição das competências do contra-regra: “designa a entrada dos personagens em cena”.

A dificuldade desta passagem decorre da persistência da forma livre típica do livro e em particular da sua singularidade, o livro no processo de se escrever. Mas, ao mesmo tempo, introduz uma novidade no livro, a sugestão de que à pergunta sobre a identidade de Escobar, o autor está em condições de dizer muita coisa, mas não o diz por razões poéticas: não anuncia peripécias nem desfecho, “chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir”.

Assim, o processo típico de escrita mantém-se apesar de se ter já formado uma história e a intenção de a completar; não é ainda a viragem do capítulo da saída, é o momento em que foi formulado de forma oblíqua o princípio de completude e inteligibilidade da história que Bento Santiago chama “a minha história”. A relação entre a saída de Escobar e a entrada do dandy é contada de maneira que a divide: em simultâneo, uma relação fortuita e uma relação necessária, e tem de ser e continuar a ser fortuita para que possa ser necessária na lógica das acções que o autor atribui ao destino.

A inteligibilidade do episódio, no momento da primeira leitura, é incompleta e ficamos informados de que é incompleta. Mas, regressando aqui depois do final, a releitura não invalida a descrição do episódio como dissimulação ou falsificação: apenas encontra a figuração exuberante, o mesmo movimento de sempre, agora ao serviço de uma descoberta, que é afinal mais uma fantasia: Bento acredita ter descoberto a lógica do que lhe aconteceu. É a fantasia da inteligibilidade, que o vai dominar até ao fim do livro e será reafirmada pelo “resto dos restos”: “a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me”. Falta o dandy, claro; mas, quando o dandy estava presente, a amiga e o amigo nem se conheciam. O destino, que é uma companhia teatral bem-sucedida, representou a cena de modo a que o dandy passasse apenas depois de Escobar sair e dando a entender que era fortuito, sem nenhuma ligação com a saída de Escobar. O dandy é duplamente adventício: provoca o ciúme, mas a acção principal que desempenha é entrar depois de Escobar sair de cena. O que Bento julga ter descoberto naquele movimento é o padrão da carreira dos seus ciúmes até ao velório de Escobar:

terá ciúmes de tudo e todos, excepto de Escobar. Ou, mantendo o termos da figuração teatral, a cena dos ciúmes de Bento só incluiu Escobar quando Escobar saiu de cena; definitivamente: como fantasma.

Cláusula

Em resumo, o livro de Bento Santiago passou de um exercício apaixonado, livre e animado, em torno de reminiscências e evocações do seu primeiro amor, a livro em que o problema de captar o sentido do que lhe aconteceu se lhe impôs com a fantasia da única resposta capaz de agregar tudo num todo inteligível. Esteve a pique de se manter como livro que deixa uma impressão de ternura e amor; caiu inexoravelmente nas sombras do ciúme e da destruição. A mudança ou viragem ocorre no livro e por ser um livro, o único objecto que efectivamente muda por via da simples acção dizer que está ou vai mudar.

Dir-se-ia uma resposta para o problema de saber por que razão a casa não o reconheceu quando a visitou com intenção de lá morar. Mas essa era a pergunta para que supunha já ter resposta quando começou a escrever o livro. No fim do livro, a mesma pergunta tinha de incluir a reprodução a casa. A primeira a casa interpelou-o na visita de inspecção: Quem és tu? Não soube responder. A segunda casa, que ele próprio edificou, perguntou-lhe o mesmo, ou foi ele que tomou a iniciativa de lhe dizer logo “não sei quem sou nem o que me aconteceu”.

A fantasia do dandy, que dá os seus ciúmes por tão inócuos como inúteis, pode resumir a sua vida como ele a diz no “resto do livro” e “resto dos restos”, constitui-lo espectador de si mesmo, ouvinte do destino ditado por outros, como na tarde de Novembro: mas nada lhe diz sobre a razão porque construiu uma casa que era a reprodução precisa da casa que deixou demolir, nem sobre a força ou desejo que o levou a imaginar que poderia reviver a adolescência evitando, no simulacro da representação, o desastre que não evitou na vida prática.

Daí que a pergunta tardia não seja sequer pergunta simulada e atribuída ao

leitor, em virtude de alguma informação que tenha ficado por dar e agora faça falta ou tivesse sido escondida para não anunciar o desfecho no começo. É pergunta que o autor dirige a si mesmo e que também chega a tempo. Desdobra-se em várias outras, compondo a urgência de um balanço: por que razão, depois de convictamente demolira casa em que me criei, a fui copiar e ainda por cima na esperança de reviver o que nela fui? Por que razão essa mesma casa me incitou a escrever contando alguns “tempos idos” e nem me protegeu quando os tempos sombrios me apareceram inexoráveis? Por que razão não dei atenção à menção do *Fausto*, à sugestão das sombras inquietas virem perpassar ligeiras?

A debilidade da fantasia da inteligibilidade é a arrogância com que pretende suprimir as outras. Satisfaz o sujeito com uma história bem encadeada, mas depois, passada a impressão de ternura e amor ou a sugestão de destino cruel, esgarça-se como todas as fantasias, e as perguntas aparecem, e multiplicam-se, fugidias. O que mais releva agora nem é sublinhar essa fraqueza da inteligibilidade, mas notar que aquelas perguntas é a casa que lhas faz, não a cópia, não a original, mas o fantasma da casa demolida que nela habita. E, mais uma vez, como distingui-las? A casa do Engenho Novo não é casa da infância, apenas mostra a casa da infância que desapareceu, e lembra-a, por comparação ou reflexão, mas lembra-a, não sendo ela: é um espectro que o interpela, que lhe dá ideias, que lhe mostra o que foi. Ao mesmo tempo, enquanto fantasma da casa original, a casa do Engenho Novo incita-o a dar a resposta que não soube dar à casa de Matacavalos na visita de inspecção, fá-lo inquirir quem é ou em quem se tornou, o que implica sair de casa, encontrar pessoas, torná-las presentes. Pessoas mortas.

Nesta cláusula, se não tivesse algum receio de que me tomassem por louco ou palerma, eu diria que não há duas casas, mas uma só, a da infância, que, tendo desaparecido, reaparece para assombrar o sujeito que a deixou demolir, dar-lhe a ilusão de que é dono da sua memória, da sua escrita e da sua nova casa, e fazê-lo trabalhar na produção intensa de fantasias — casas, ofício do homem, sonhos truncados, reforma dramática, dandy a cavalo, destino... —, na tentativa insana de perceber o que lhe aconteceu. Mas isto é um efeito do livro, ou uma fantasia gerada pelo livro. Na verdade, a casa simulacro, a do Engenho Nova, está de pedra e cal, é habitável, não uma forma

fugidia ou um conceito de casa. Claro que isso não obsta a que seja assombrada pela casa de Matacalos, a demolida. Como distinguir?

Um dia, se por privilégios da prosopopeia alguma delas puder falar, pode ser que fale em nome de ambas ou cuide de se distinguir da outra, a fim de se declarar satisfeita: pode orgulhar-se de ser ela a resumir toda a aventura de Bento Santiago, a porção da aventura que terminou com o desastre do casamento e a outra porção que se prolongou livro fora. E pode orgulhar-se de ter cumprido o seu propósito e assim estar agora mais completa — é que faltava um fantasma na tarde de Novembro. Agora, que ele ocupou o seu lugar, ei-los ali, todos na mesma sala.

Referências

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Org. e prefácio Adriano da Gama Kury. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1988.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Helen Caldwell, Cecil Hemley e os julgamentos de Dom casmurro. **Machado de Assis em Linha**. São Paulo, v. 12, n. 27, p 113-141, 2019.

Recebido em 26/09/2022.

Aprovado em 27/09/2022.