



Jornada Discente
Machado de Assis

Melhores artigos

Organizador
DAU BASTOS

Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Aloísio Teixeira

Vice-reitora

Sylvia da Silveira de Mello Vargas

Pró-reitora de Graduação

Belkis Valdman

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Angela Uller

Pró-reitor de Planejamento e Desenvolvimento

Carlos Antonio Levi da Conceição

Pró-reitor de Pessoal

Luiz Afonso Henrique Mariz

Pró-reitora de Extensão

Laura Tavares Ribeiro Soares

Coordenadora do Forum de Ciência e Cultura

Beatriz Resende

Chefe de Gabinete

João Eduardo do Nascimento Fonseca

Coordenadora do Sistema de Bibliotecas e Informação

Paula Maria Abrantes Cotta de Mello

Decano do Centro de Letras e Artes

Leo Soares

Coordenador de Extensão do CLA

José Mauro Albino

Diretor da Faculdade de Letras

Ronaldo Lima Lins

Jornada Discente
Machado de Assis

Melhores artigos

Organizador
DAU BASTOS



Faculdade de Letras
Centro de Letras e Artes da UFRJ
Rio de Janeiro
2009

© 2009 Dau Bastos
Todos os direitos desta edição reservados à Faculdade de Letras da UFRJ.

CLA – Centro de Letras e Artes da UFRJ
Avenida Brigadeiro Trompowski, s/n - Ilha do Fundão
21941-590 – Rio de Janeiro – RJ

Comissão editorial

Agnes Rissardo Ieda Magri
Flávia Amparo Marcos Pasche

Revisão

Ana Beatriz Silva dos Santos	Grazielle Aleixo Reis
Ana Cristina Faria Marques	Ieda Magri
Ana Maria Bernardes	Irene Milhomens da Mota
Andréia Ferreira	João Paulo Balbino
André Luís Borges	Juliana Caetano
André Vinicius Lira Costa	Juliana Regina de Souza
André Vinicius Pessôa	Jun Shimada
Bianka Barbosa Penha	Luiz Roberto Jannarelli
Caroline Feitosa de Souza	Patrícia Marouvo
Cecília Voronoff	Paula Soares Sant'Anna
Clarissa Penna	Raquel Menezes
Cláudia Sampaio	Renata Fabiana Melo
Clécia dos Reis Oliveira	Rony Júnior
Elaine Soares Frederico	Tátilla Áquila Vieira
Emmanuela Passos Marinho	Vanessa de França Tinelli
Fábio Santana Pessanha	Vanessa Portugal

Projeto gráfico, diagramação e capa
Heloisa Fortes

Produção editorial
Rosania Rolins

Patrocínio



CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

J82ba Jornada Discente Machado de Assis: melhores artigos / organizador: Dau Bastos.
– Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2009.
172 p. ; 21cm.

ISBN 978-85-87043-84-9

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Bastos, Dau, 1960-

CDD B869.841

Agradecimentos

A Agnes Rissardo, Anderson da Costa Xavier, Carina Ferreira Lessa, Débora Ramos, Elmo Thompson, Flávia Amparo, Gilberto Araújo, Ieda Magri, Jun Shimada, Leonardo da Silva Gomes, Marcos Pasche, Priscila Buares, Renata Quintella e Rodrigo Carvalho da Silveira – pelo empenho e inteligência com que participaram de todas as etapas da organização do evento.

Aos convidados Alcmemo Bastos, Antonio Carlos Secchin e Ronaldo de Melo e Souza – pelo brilho das comunicações.

A Ângela Faria e demais membros da Comissão do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – pelo apoio.



Sumário

Machado e os moços	11
<i>Dau Bastos</i>	
Dois contos, um motivo: o texto e a música em Machado de Assis	15
<i>Agnes Rissardo</i>	
Ficção antropológica em “A cartomante”	21
<i>Amanda Garcia Rendeiro</i>	
Sob o signo da musa	24
<i>Ana Beatriz Silva dos Santos e Emmanuela Passos Marinho</i>	
<i>Quincas Borba</i> , uma leitura	30
<i>Anderson da Costa Xavier</i>	
A reinvenção do divino em “A Igreja do Diabo”	36
<i>André Vinicius Lira Costa</i>	
A arte de escrever e a metafísica do estilo: Machado e Schopenhauer	42
<i>André Vinicius Pessôa</i>	
O sofrimento como necessidade: sobre a poesia machadiana	48
<i>Bruno Rabello Golfêto</i>	

Brás e Bento: autodefesa e autorreflexividade.....	56
<i>Cecília Voronoff</i>	
Os efeitos especiais do defunto autor	62
<i>Clarissa Penna</i>	
Ironia e tragédia em “O alienista”	66
<i>Daniele Coelho Barros e José Felipe Mendonça Conceição</i>	
Machado e o clichê da infidelidade	71
<i>Daniel Gil</i>	
Tragicomédia em “A causa secreta”	80
<i>Diego Barbosa Dantas</i>	
Glorificação hipertrofiada: 1939 e 2008	84
<i>Gabriela Manduca Ferreira</i>	
“O espelho”: entre o real e o ficcional	88
<i>Grazielle Aleixo Reis</i>	
Farol em mar de ressaca	92
<i>Haron Jacob Gamal</i>	
O escritor, a escritura e um certo instinto de nacionalidade	96
<i>Ieda Magri</i>	
O fantástico em “A chinela turca”	101
<i>Isabela Braz</i>	
“Delírio” de Brás Cubas: visão de Pandora	105
<i>Jun Shimada</i>	
Estratégias de intervenção social na linguagem machadiana	112
<i>Luciano Monteiro</i>	

O exercício do pastiche em <i>Papéis avulsos</i>	119
<i>Marcelo da Rocha Lima Diego</i>	
Reflexões e divagações diante de “O espelho”	125
<i>Márcio Vinícius do Rosário Hilário</i>	
O fio do Machado	130
<i>Marcos Pasche</i>	
O grande teatro da vida	137
<i>Maria Patrícia da Costa Moreira</i>	
Brás Cubas: narrador autoconsciente	141
<i>Marta Rodrigues</i>	
A questão da identidade em “O enfermeiro”	147
<i>Renata Quintella</i>	
Os olhos de Sofia	150
<i>Silvia Barros da Silva Freire</i>	
Humanitismo: antropofagia social: humanismo	155
<i>Tátia Áquila Vieira</i>	
<i>Esau e Jacó: a multiplicidade do real</i>	161
<i>Victor Figueiredo Souza Vasconcellos</i>	
Realidade ou ilusão: a ambiguidade em Machado de Assis	166
<i>Wanessa Zanon</i>	



Machado e os moços

Dau Bastos*

O senso comum associa a universidade a passado e estagnação. De fato, com alguma frequência a retórica acadêmica transborda para a balofice e o rigor científico se mostra estéril. Todavia, essa imagem se mostra injusta quando pensamos que se deve sobretudo ao fato de o *campus* ser um verdadeiro arquivo do conhecimento acumulado pela humanidade ao longo dos milênios.

Em verdade, poucos espaços são tão animados quanto uma faculdade. A eferescência resulta da própria faixa etária de seu segmento mais numeroso – o corpo discente. É explicável, além disso, pelo estímulo constante ao exercício do senso crítico, do espírito investigativo e da liberdade de expressão.

Em Letras a ebulição é reforçada pelo estudo da língua, dissecada como possibilitadora da comunicação entre os indivíduos e os povos, acompanhada em suas constantes mudanças e apreciada enquanto matéria-prima literária. Tudo isso impõe uma consciência tal da fala e da escrita que nos sentimos impelidos a burilar e publicar os textos resultantes das comunicações de nossas pesquisas.

Assim fizeram os autores deste livro, que atesta a fecundidade do encontro dos estudantes com um clássico não por imposição do cânon ou injunção mercadológica, e sim por merecimento. Machado encarou a condição humana com muita honestidade e conseguiu alinhar seus incômodos juízos em composições que saltam aos olhos pela beleza. Descrente da ética e inclinado ao niilismo, enxergava a

* Escritor e professor adjunto de Literatura Brasileira (UFRJ).

existência de uma maneira muito próxima do desencanto atual, porém, em vez de tratar a falta de sentido como estímulo à inércia, viu o vazio como desafio à invenção. Haverá postura mais proveitosa e, ao mesmo tempo, mais próxima do espírito da mocidade?

O talento, a postura irônica e o crescente experimentalismo ajudam a compreender que Machado agrade os jovens e possibilite leituras sempre renovadas. Sua habilidade em humanizar os enredos e harmonizar os vocábulos faz de seus livros uma fonte virtualmente inesgotável de reflexão e fruição. É o que comprova este volume, no qual graduandos e pós-graduandos se mostram suficientemente nutridos de história e teoria da literatura para conciliar prazer e produção na lida com uma obra em que o criticismo e a inquietação são vetores da excelência.

Da sinapse ao ensaio

Os analistas ficaram completamente à vontade para escolher a temática e o *corpus*. Cientes de que o ensaio literário se adensa e dinamiza mediante o diálogo com outros intérpretes, demonstram discernimento no uso da vasta fortuna crítica de Machado. Combinam descobertas próprias e alheias de maneira delicada e serena, estabelecendo os devidos nexos com as citações críticas, ficcionais e poéticas.

Os artigos são muito variados e, em conjunto, percorrem a obra machadiana em quase todas as suas facetas. De contos, novelas e romances, passando por poemas e resenhas, tudo é esmiuçado com carinho e perspicácia. Versos, capítulos e outros fragmentos servem simultaneamente como aglutinadores de *insights* pontuais e janelas abertas à amplidão.

A criação é sempre o centro, mas convive com elementos extraliterários capazes de iluminá-la. Entre eles se destaca a filosofia, que contribuiu significativamente para a consistência e o refinamento do pensamento machadiano. Eventos históricos e dados da realidade são igualmente considerados, na medida em que ajudam a perceber a maneira sutil com que o escritor se mostrou universal recriando nosso modo de ser.

Alguns ensaios se dedicam a personagens marcantes. Vários se fazem de movimentos comparativos no interior da obra ou em sua relação com a de outros autores. Há ainda aqueles que discorrem

sobre a resistência de Machado às pressões estéticas de seu tempo, em prova de uma sensibilidade que o fez singular e, em certa medida, precursor da melhor posteridade.

A importância de estrear

Machado iniciou a carreira literária com apenas quinze anos – quando seu primeiro poema apareceu no insignificante *Periódico dos Pobres* –, o que leva a pensar que, fosse hoje, teria virado blogueiro. Destemido, percebeu logo cedo a importância de fazer circular os escritos e, assim, colher pareceres passíveis de contribuir para o amadurecimento da visada e a depuração do estilo.

Igual experiência viverão os analistas aqui reunidos, quase todos aparecendo pela primeira vez em livro. Segundo seus depoimentos, o próprio processo de reelaboração do original já mudou a relação com a escrita. O desvelo com que todos deram conta da empreitada se soma ao valor dos diferentes trabalhos para nos fazer apostar na emergência de uma nova safra de ensaístas.

A seriedade do tratamento dispensado à literatura se deixa perceber no alerta, feito em um dos capítulos, quanto ao risco de reduzirmos as efemérides de poetas e prosadores a celebrações superficiais e superlativas. Evidentemente não é o que acontece neste livro, prova tal da vida capaz de emanar da profundidade que aumenta a torcida para que a universidade brasileira encontre cada vez mais condições de difundir os achados de seus alunos. Assim, se vinculará definitivamente ao entendimento do passado e do presente, tanto quanto à construção do futuro.



Dois contos, um motivo: o texto e a música em Machado de Assis

Agnes Rissardo*

O diálogo intertextual entre música e literatura que se estabelece por intermédio da alusão e da sátira nos contos “O machete” (*Jornal das Famílias*, 1878) e “Um homem célebre” (*Gazeta de Notícias*, 1888, e *Várias histórias*, 1896), de Machado de Assis, nos leva a reflexões acerca do dilema entre a arte e o ofício no momento em que nascia uma cultura de massas no Brasil, voltada para o mercado e os lucros. Uma das mais profícuas diz respeito às relações e tensões entre o erudito e o popular.

Famoso em saraus, bailes e ruas do Rio de Janeiro pela composição de polcas, o protagonista de “Um homem célebre”, Pestana, gostaria mesmo era de ser um compositor “sério” de música erudita. Mas, para sua frustração, seu talento era mesmo para a música popular. Enquanto compunha inúmeras polcas de sucesso, não conseguia fazer brotar uma única composição erudita, apesar de sua excelente formação musical e de saber executar ao piano, “com grande perfeição” (Assis: 2006, 20), sonatas de Haydn, Beethoven e Mozart.

O conflito entre o erudito e o popular pode ser considerado um ponto-chave de “Um homem célebre”, até mesmo por ser uma temática recorrente na obra de Machado. Dez anos antes da publicação do conto, o autor já havia levantado a questão em “O machete”, no qual o personagem Inácio Ramos, violoncelista de formação musical erudita, tem seu contraponto em Barbosa, um tocador de machete (o atual cavaquinho). Ao perceber que sua mulher Carlotinha demonstra

* Doutoranda em Literatura Brasileira.

cada vez mais entusiasmo pelo músico popular, Inácio chega a lamentar-se do caminho trilhado: “O que eu tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!” (p. 46).

A fusão entre elementos eruditos e populares chega a ser considerada por Inácio Ramos, quando o violoncelista tem a ideia de “fazer uma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete” (p. 46). A sugestão de Inácio, no entanto, soa um tanto esdrúxula e parece ser muito mais o resultado da frustração do personagem em relação ao carisma de Barbosa do que um arroubo de originalidade.

Idelber Avelar, no ensaio “Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis”, afirma que o autor via um paralelo entre a “imagem da emergente produção musical em série” e a sua “própria situação no jornal, forçado a escrever textos datados, sob encomenda e em resposta a acontecimentos contingentes, um pouco como Pestana aceitara, em ‘Um homem célebre’, compor polcas ao sabor da ocasião” (2006, 33).

“A crônica é a polca da literatura”, confirma José Miguel Wisnik no alentado ensaio “Machado maxixe: o caso Pestana”, chamando ainda a atenção para o fato de que, em seus contos, o autor divide os músicos entre o erudito e o popular, ao passo que seu estilo narrativo consegue conjugar o tradicional europeu com o local brasileiro. “Aquilo que aparece nos contos como o problema insolúvel dos músicos [...] estaria muito próximo de indicar a própria solução literária encontrada por Machado de Assis da segunda fase” (2004, 29).

Aqui, vale a pena abrir um paralelo com o *double coding*, expressão que define a mistura de códigos “altos”, destinados a um público de elite, com códigos populares, destinados a um público de massa, na obra de arte. Umberto Eco leva esse conceito para a literatura, ao perceber que muitas obras célebres poderiam ter sido repelidas pelo grande público por causa de suas “soluções estilísticas de vanguarda”, como o monólogo interior ou a desarticulação das sequências temporais na narrativa, mas, “por causa de uma redescoberta do enredo romanescó” (2003, 201), foram aceitas por esse mesmo público.

No entanto, os contos de Machado sugerem ser a fusão entre o erudito e o popular inalcançável. Ou bem o músico pertence ao universo da arte ou bem se insere no mercado da ainda incipiente cultura de massas. Daí o conflito dos personagens, sempre frustrados por não terem controle sobre o que criam.

Contudo, é curioso notar que o escritor já percebia a capacidade que o brasileiro tem de transformar o que vem de fora em cultura local. Não por acaso, apenas uma década após sua morte a mistura dos códigos “altos” com os códigos populares se tornaria uma das bandeiras do Modernismo e nomes como o de Heitor Villa-Lobos emergiriam com força no cenário brasileiro e internacional.

Na época de Machado, no entanto, um pianista, célebre compositor de polcas amaxixadas, precederia Villa-Lobos na fusão erudito-popular. Seu nome era Ernesto Nazareth.

Um homem célebre em seu tempo

Eram as últimas décadas do século XIX e o Rio de Janeiro assistia ao surgimento do filão da música popular urbana. Nascido na cidade em 1863, Ernesto Nazareth entrou em contato com o piano ainda criança, quando aprendeu os primeiros acordes de Chopin, Mozart e Beethoven, além de polcas. Em 1879, passou a frequentar rodas de chorões, das quais tirou a originalidade rítmica que marcaria sua interpretação e inspiraria composições que, apesar de essencialmente pianísticas, expressavam a musicalidade típica do choro (Dicionário Cravo Albin, 2008). Mas, talvez por sua formação erudita ou pelo preconceito existente na época, resistia muito em dar denominações populares a suas composições, preferindo chamá-las de “tangos brasileiros”.

Em “Um homem célebre”, Pestana, assim como o personagem da vida real Ernesto Nazareth, tem formação erudita, mas compõe polcas, música para o gosto popular, com enorme sucesso. As semelhanças entre os dois não cessam aí: os títulos das polcas de Pestana também guardam grande afinidade com os títulos das primeiras composições de Nazareth, como bem assinala Wisnik.

De fato, “Não bula comigo, Nhonhô”, “A lei de 28 de setembro” ou “Candongas não fazem festa” [...], assim como “Senhora Dona, guarde o seu balaio”, ou ainda “Bravos à eleição direta!”, todas do repertório de Pestana, participam do mesmo festival de “argúcia, pernosticidade, meiguice e humorismo” que encontramos em “Cruz, perigo!”, “Não caio noutra”, ou “Gentes, e o imposto pegou?”, de Ernesto Nazareth (p. 40).

Se levarmos em conta a data da publicação de “Um homem célebre”, ou seja, 1888, e que o protagonista morre em 1885, então as primeiras composições de Nazareth seriam contemporâneas às de Pestana. Porém, evidentemente os títulos “brejeiros” não eram privilégio apenas das composições de Nazareth, mas uma estratégia oportunista dos editores de polcas, ironizada por Machado no conto.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: “Pingos de sol”. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: “A lei de 28 de setembro”, ou “Candongas não fazem festa” (p. 22).

Ernesto Nazareth foi muito influenciado pela música de Chopin e muitos críticos reconhecem em suas composições a estrutura melódica do compositor polonês. Curiosamente, no conto de Machado, depois de se empenhar na composição daquela que seria a sua primeira obra erudita, Pestana resolve tocar um trecho dela, mas é surpreendido pela esposa com a comprovação de que cometera um plágio de Chopin.

– Acaba – disse Maria –, não é Chopin?
Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A ideia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições (p. 25).

A grande diferença entre Nazareth e Pestana é o fato de que aparentemente o personagem de Machado não conseguia fazer a fusão dos elementos eruditos com os populares, oscilando sempre entre a generosa produção de polcas e a busca inalcançável pela criação de uma obra-prima erudita. Ernesto Nazareth, diferentemente, conseguiu dar vida a uma obra que se situa na fronteira entre o popular e o erudito. As perguntas que ficam no ar são: seria Machado capaz

de reconhecer essa característica ambígua nas composições de Ernesto Nazareth, ou de fato acreditava ser a obra do compositor puramente popular, como se pensava na época? E se Machado e o narrador de “Um homem célebre” ainda não eram capazes de reconhecer a fusão entre o erudito e o popular na música, não seria também Pestana um compositor que mesclava a sofisticação pianística de Chopin à brejeirice de nossa música popular?

Independentemente das respostas a essas questões, vale citar a opinião de José Miguel Wisnik, para quem Nazareth “é uma espécie de Pestana que deu certo pelo avesso, pelo menos no destino da obra” (p. 103).

Considerações finais

As dúvidas e tensões com que se deparam os personagens de “O machete” e “Um homem célebre” não encontram solução no texto. No entanto, a exemplo da ideia de Inácio Ramos em fazer “um concerto para violoncelo e machete”, a saída para os conflitos parece estar na terceira via da mistura entre o popular e o erudito, encontrada pelo próprio Machado ao escrever suas crônicas e por Ernesto Nazareth ao compor seus sofisticados “tangos brasileiros”.

A música de Ernesto Nazareth foi o *leitmotiv* eleito por este trabalho para demonstrar o aproveitamento de referências musicais pela narrativa machadiana. Em “Um homem célebre”, as semelhanças entre o personagem Pestana e o compositor se tornam evidentes pelo histórico de vida artística dos dois e crescem de importância quando comparamos os títulos das peças de Nazareth com as polcas de Pestana.

Ora, se levamos em consideração que Machado era um entusiasta da música e, embora não soubesse tocar qualquer instrumento e não conhecesse teoria musical (Sayers: 1983, 168), participou ativamente do Clube Beethoven – associação musical fundada em 1882, poucos anos antes da publicação de “Um homem célebre” –, não é estranho que conhecesse a obra e talvez a vida de Ernesto Nazareth.

Não queremos com isso reduzir a inspiração de Machado a uma fonte. É bem provável que o compositor tenha sido apenas uma das várias referências que alimentaram a imaginação do autor. Mas também não poderíamos deixar de estabelecer esse diálogo, rico em considerações, conforme esperamos ter demonstrado.

Referências

- ASSIS, Machado de. “O machete”. [1878]. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, pp. 35-49.
- _____. “Um homem célebre”. [1888]. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, pp. 17-28.
- AVELAR, Idelber. “Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis”. In: 1º CONCURSO INTERNACIONAL MACHADO DE ASSIS. *A obra de Machado de Assis: ensaios premiados*. Brasília: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 2006, pp. 19-63.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. “Ernesto Nazareth”. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 2 de janeiro de 2008.
- ECO, Umberto. “Ironia intertextual e níveis de leitura”. In: _____. *Sobre a literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 199-218.
- SAYERS, Raymond S. “A música na obra de Machado de Assis”. In: _____. *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, pp. 149-76.
- WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe: o caso Pestana”. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 16-105.

Ficção antropológica em “A cartomante”

Amanda Garcia Rendeiro*

O conto “A cartomante” trata de uma mulher casada que tem um amante e os dois são descobertos e mortos pelo marido. Apesar de a temática ser realista, podem-se observar elementos que permitem uma análise das questões ficcionais humanas. Para tal, é preciso definir o sentido atribuído aqui à palavra ficção, vista diferentemente por Jeremy Bentham, Hans Vaihinger e Wolfgang Iser.

O primeiro elemento identificável como ficcional é o bilhete de Vilela, que pede: “Vem já, já à nossa casa; preciso falar-te sem demora” (Assis: 1998, 258). Camilo interpretou-o como sinal de que algo estava para acontecer: “Imaginariamente viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando na pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo” (p. 258). Depois de ver a cartomante, porém, “recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobriria a ameaça?” (p. 262).

O bilhete pode ser visto como ficcional devido à linguagem, que é abstrata. É um meio de se associarem ideias a fatos. Uma manifestação verbal pode ser ambígua e interpretada de diversas maneiras, já que se associa ao que o receptor quiser. Camilo vê o bilhete como indício de uma iminente tragédia e, depois, como um pedido amigo. São dois significados retirados do mesmo enunciado, pois, conforme Bentham, “a linguagem deve conter ficções para que

* Graduanda em Letras.

permanecesse linguagem, isto é, que seria impossível que uma linguagem ‘espelhasse’ a realidade” (apud Costa Lima: 2006, 264).

O bilhete possibilitou que Camilo fizesse dois movimentos ficcionais, os quais geraram atitudes diferentes: a de medo, que poderia tê-lo salvado; e a de confiança, que acabou por lhe ser fatal. A linguagem permite que se ficcionalize tudo o que é comunicado entre humanos, sendo a própria interpretação do mundo através da linguagem verbal nada mais que um constructo ficcional.

A segunda ficção acontece quando Camilo procura a cartomante. No início da narrativa, ele ria de Rita tê-la consultado: “Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, [...] diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros e foi andando” (Assis: 1998, 255). Como um homem racional, não acreditava nas superstições. Porém, ao consultar a cartomante, movido pelo medo, passa a crer no mistério.

De acordo com Hans Vaihinger, aqui “a realidade se empobrece para que ressalte o *como se*” (apud Costa Lima: 2006, 272), isto é, a ficção contradiz a realidade, mas não por ser fantástica, e sim por ser uma característica antropológica. O ser humano precisa raciocinar ficcionalmente, construindo pensamentos que não condizem com a realidade para poder entender a realidade: “A ficção é necessária, incessante e variável porque, como tal, a realidade é incognoscível e nosso conhecimento sempre parcial” (Costa Lima: 2006, 276).

Vaihinger afirma que o homem não consegue conhecer tudo ao mesmo tempo, de modo que as novas descobertas vão se sobrepondo às anteriores. Faz parte do raciocínio humano ficcionalizar, pois o conhecimento se dá com base em construções ficcionais passíveis de ser desfeitas. Camilo raciocina ficcionalmente quando se vê em apuros, ou seja, seu pensamento cria uma hipótese à qual se agarra na tentativa de solucionar seu problema. O personagem sente necessidade de acreditar na superstição que outrora negou, *como se* fosse verdade.

A mesma ação é entendida de maneira diferente por Wolfgang Iser, que se baseia na trilogia: real, fictício e imaginário, de modo que a crença na cartomante implica a “irrealização do real e o tornar-se real do imaginário” (apud Costa Lima: 2006, 283).

Para Iser, o ato de fingir retoma a realidade para transgredi-la. Camilo irrealiza a realidade de uma mulher pobre em um lugar com “velhos trastes, paredes sombrias”, para realizar sua imaginação de uma mulher misteriosa em um lugar místico com “um ar de pobreza

que antes aumentava do que destruía o prestígio” (Assis: 1998, 261), através de um ato de fingir, através de uma ultrapassagem de limites.

Camilo vê a realidade de maneira imaginária: o que enxerga é interpretado por sua imaginação como um ambiente verossímil para uma cartomante, e é por isso que ele acredita nas palavras dela. O parecer místico sem de fato sê-lo é o que permite a crença, já que a verossimilhança torna tudo imaginariamente possível e aceitável.

Esse ato de fingir permite ao personagem reformular o mundo real, pois esse é o movimento resultante da transgressão.

Como irrealização do real e tornar-se real do imaginário, o ato de fingir cria um pressuposto central que declara em que medida as transgressões de limites produzidas 1) oferecem a condição para a reformulação do mundo formulado, 2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e 3) permitem a experimentação de tal acontecimento (Iser apud Costa Lima: 2006, 284).

Ao sair da cartomante, Camilo viu tudo com outros olhos, “tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais” (Assis: 1998, 262), simplesmente porque fez essa movimentação ficcional. Ao entrar na casa da cartomante, queria a comprovação de que suas suspeitas estavam erradas, e a mulher apenas confirmou a existência desse mundo imaginário. O movimento ficcional levou o personagem a reinterpretar o bilhete e seguir com tranquilidade à casa do Vilela – onde foi morto.

A morte resultou, portanto, dos três movimentos ficcionais: a interpretação ficcional da linguagem do bilhete; a visão da casa da cartomante *como se fosse* mística; e a visão imaginária da realidade. Comprova-se, assim, que as ficções estão presentes no cotidiano e que, a todo instante, realizamos movimentos ficcionais para compreendermos o mundo.

Referências

ASSIS, Machado de. “A cartomante”. In: _____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2, pp. 254-63.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Sob o signo da musa

Ana Beatriz Silva dos Santos*

Emmanuela Passos Marinho*

Diante da ocorrência do vocábulo “Terpsícore” em lugar de destaque, como título de um conto e de um capítulo do romance *Esau e Jacó*, pode-se afirmar que Machado de Assis elege-o como imagem síntese de seus dois textos. Assim, este trabalho pretende investigar a função do termo em ambos os escritos.

Anteriormente ao advento da filosofia, que demarcou o princípio de um saber mais racional, as relações do homem grego com o universo se davam a partir de um pensamento mítico riquíssimo. Como diz Jean-Pierre Vernant, “a origem do mundo, sua composição, sua ordem” (1986, 13), os fenômenos naturais, enfim, ligam-se diretamente a agentes sobrenaturais e suas lutas, façanhas.

É o que encontramos em Hesíodo, que descreve o mito do nascimento das musas. Segundo o poeta, durante nove noites seguidas Zeus se uniu a Mnemósine em seu leito sagrado. E, ao fim de um ano,

vieram ao mundo nove filhas de pensamento semelhante, que têm em seu peito apenas a preocupação do canto e guardam sua alma livre do desgosto [...]. As musas iam do Hélicon para o Olimpo fazendo ecoar, encantadoramente, sua voz imortal; e ao longe, ao som de seus cantos retumbava a terra negra; e sob seus pés, um som encantador se elevava, enquanto iam assim

* Graduandas em Letras.

para o palácio de Zeus [...]. Assim cantavam as musas, habitantes do Olimpo, as nove irmãs, filhas do grande Zeus – Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Urânia e, enfim, Calíope (1986, 11-2).

No texto de Hesíodo, as musas se diferenciam pela primeira vez pelos nomes que lhes são atribuídos. Terpsícore, nome da musa que nos interessa, pode ser traduzido como “dança delicada” ou “dançarina”.

A música é um tema recorrente na obra machadiana, como se constata em textos como “Um homem célebre”, “Cantiga de espon-sais”, “Marcha fúnebre” e “Trio em lá menor”. No entanto, quando associada à dança, pode-se dizer que assume características específicas.

Em meados do século XIX, o baile era uma das principais atividades lúdicas e de convivência da sociedade carioca. Segundo Valdeci Rezende Borges, “em um século que se representa como ‘grave’, em que as pessoas ofereciam-se às outras a distância, a dança propiciou momentos de grande aproximação” (2001, 65). No conto e no capítulo de romance de que tratamos aqui, os bailes são elementos centrais.

O conto “Terpsícore” se passa em um curto espaço de tempo da vida de Glória e Porfírio, que, recém-casados, se encontram terrivelmente endividados por conta de despesas com aluguel, festa de bodas e lua-de-mel. É interessante observar que tal situação se deu pela necessidade do belo. Basta pensar que, ao buscar uma casa para começar a vida ao lado de Glória, Porfírio encontrou uma “adornada na frontaria por uns arabescos que lhe levaram os olhos”. Tentou regatear com o dono do imóvel, mas, ao perceber que o homem não cedia nada, acatou as condições. Ou seja, o prazer dos olhos é que o levou a alugar uma residência acima de suas posses.

Se voltamos um pouco mais no tempo, vemos que a beleza, em sua configuração artística, é que provocara a paixão à primeira vista pela futura esposa. Segundo o narrador, “Glória tinha as feições irregulares e comuns [...]. Nem foi pelo rosto que ele se enamorou dela; foi pelo corpo, quando a viu polcar”. A dança como “mistura de cisne e de cabrita”, ou seja, feita de movimentos situados entre o belo e o feio, o delicado e o grosseiro, singulariza e potencializa a beleza do corpo da moça.

Todos dão lugar à jovem e seus movimentos “lépidos, graciosos, sensuais”. Nesse momento, Glória assume o papel de Terpsícore: rainha da dança, inspira seu súdito Porfírio a também dançar. Rapidamente ele aprende valsa, mazurca, polca e quadrilha francesa. A inspiração é tanta que “em pouco tempo se revela mestre”.

A sorte era vista na sociedade grega antiga como decorrente da vontade dos deuses. Assim, o fato de Porfírio ser abençoado pelo acaso e ganhar na loteria pode ser interpretado como inspiração da deusa Terpsícore.

Tal qual o homem grego, o rapaz aprecia a forma perfeita. Se na Grécia antiga os expoentes máximos da perfeição eram as esculturas dos deuses Apolo e Afrodite, Porfírio vê em Glória a concretização de seu ideal de beleza e resolve potencializar sua formosura. Ao ganhar na loteria, pensa imediatamente em comprar um vestido “que mostrasse bem a beleza do corpo da mulher”. O antigo vestido desbotado de chita dará lugar a um de seda azul. Seda, tecido nobre; azul, cor da realeza.

Passando ao romance, encontramos os gêmeos Pedro e Paulo, que são completamente diferentes e divergem em tudo, menos no interesse por Flora. O enredo se faz de vários episódios singulares, entre os quais o último baile da Ilha Fiscal, narrado no capítulo XLVIII, intitulado “Terpsícore”.

O ambiente está repleto de gente, música, dança e ostentação, todavia o aspecto social do evento nem de longe encobre os interesses particulares. Uma característica marcante da obra machadiana é a presença de personagens movidos por objetivos implícitos ou obscuros e partidários de ideias ou opiniões nem sempre conhecidas pelos demais e apenas supostas pelo narrador.

No capítulo em pauta, as motivações variam. D. Cláudia e Batista, por exemplo, tinham interesses políticos e não pensavam sequer no baile. Para ela o evento era um “fato político” e uma oportunidade de o marido conseguir um cargo importante. Ele também pensava nisso: não sentia prazer no acontecimento em si e tinha a cabeça longe, frequentada por feiticeiras como as de *Macbeth*.

O casal Santos e Natividade também pensava em outros assuntos. Santos “não precisava de ideias para dançar, não dançaria sequer”. Como nos revela o narrador, “em moço dançou muito”, mas “então os negócios pegaram dele e o meteram naquela outra contradança em

que nem sempre se volta ao mesmo lugar ou nunca se sai dele”. Agora queria ser deputado, em escalada até o Senado.

Já Natividade discordava do marido e preferia aproveitar o baile. Para ela, “a dança é um prazer dos olhos”. O narrador classifica esse hábito como um dos mais desagradáveis efeitos da idade. A velhice em questão não é apenas corporal, mas também da alma, ou seja, decorrente do modo de ver a vida. Prova disso é Aires, que prefere dançar a se render aos anos.

Flora, por sua vez, encanta-se com outras coisas que não a dança, pois ainda é “verde para os meneios de Terpsícore”. Essa personagem se destaca por seu enigma: não se deixa envolver pelo baile, mas tampouco pelo tédio. Encontra outros interesses que a divertem e prefere ficar sozinha, chegando a invejar a imperatriz e seu poder de se retirar ao recôndito de si.

Aires e Pedro dançam. O conselheiro “dançaria a despeito dos anos” e, quanto ao jovem, era “natural que dançasse”. Os dois refletem mais o espírito do baile, a cujos encantos se entregam. Não carregaram suas preocupações para a Ilha Fiscal, portanto conseguem, ainda que momentaneamente, colocar em suspenso a realidade diária e vivenciar uma entrega verdadeira.

Os interesses abundam e variam, mas não se manifestam pela boca dos personagens, que raramente falam e, mesmo ao fazê-lo, usam um número reduzido de palavras. Na verdade, pouco se expõem por si próprios e se definem por intermédio do narrador. Acrescente-se que a brevidade dos diálogos se harmoniza à própria movimentação do baile, com seus rápidos intervalos entre uma dança e outra.

O modo como os personagens do conto e do capítulo se relacionam com a musa e a dança varia. Terpsícore canta em ambos os textos, mas nem sempre é ouvida. Hesíodo se refere a um dos benefícios do canto das musas:

Se um homem traz o luto em seu coração inexperiente à dor e sua alma definha no desgosto, logo que um cantor, servo das musas, celebre os altos feitos dos homens de outrora ou os deuses felizes, habitantes do Olimpo, rapidamente ele se esquece de seus descontentamentos e de seus desgostos não se lembra mais. O presente dos deuses o desvia disso (1986, 15).

No conto, Glória e Porfírio se entregam completamente a tal presente. É o que se constata no trecho: “Glória, arrastada por ele [Porfírio] entrou também a dançar a sério, na sala estreita, sem orquestra nem espectadores. Contas, aluguéis atrasados, nada veio ali dançar com eles”.

Já em *Esau e Jacó* não há a mesma entrega. A maior parte dos personagens nem ao menos dança. As preocupações prevalecem. Nega-se a dança e, conseqüentemente, o chamado de Terpsícore.

Glória e Flora, personagens femininas centrais do conto e do capítulo, respectivamente, interligam-se. Como vimos, em certos momentos Glória assume o papel de Terpsícore e é reconhecida como rainha da dança. Flora almeja a mesma majestade, mas para se libertar, como fica claro na frase: “Flora disse como pôde a inveja que lhe metia a vista da princesa, não para brilhar um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando, sempre que quisesse ficar súdita de si mesma”.

A partir desta reflexão, é pertinente afirmar que, de algum modo, as duas personagens se opõem. Glória brilha naturalmente e, atendendo ao chamado de Terpsícore, a incorpora. Flora rejeita tal chamado: não dança e só deseja a majestade pelo fato de o poder de isolar-se ser atributo exclusivo dos nobres.

Os narradores dos dois textos também diferem. O do capítulo do romance se mostra muito mais presente e, como é comum na obra machadiana, dialoga com o leitor, por vezes falando de si, como se observa no trecho:

Também eu, se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena. Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro.

Os afortunados aparecem mais uma vez como alvo do olhar crítico do narrador machadiano. As vaidades se concentram na ascensão social. Batista, Dona Cláudia, Santos e Natividade almejam poder e prestígio.

Quanto ao conto, privilegia personagens mais simples que, entretanto, sucumbem igualmente à vaidade. Isso se apresenta a partir

de indícios espalhados ao longo do texto: o modo como Porfírio exhibe Glória, o casamento pomposo, a lua-de-mel de “duque”, o vestido de seda azul, o sapato de verniz, a “festa de estrondo” que o casal dá. Os pequenos luxos suavizam a dura rotina.

Um dado importante dos dois textos é a singularidade dos bailes. O de Glória e Porfírio talvez seja o último importante da vida do casal. Afinal, onde os dois obteriam dinheiro para repeti-lo? Em uma vida de tantas privações, este era um fato único. Já o baile narrado em *Esau e Jacó* foi o último do Império – o que também o torna especial.

Como vimos, Terpsícore rege as duas narrativas. Mesmo que alguns personagens neguem a dança, todos dizem “sim” aos bailes. Em diferentes níveis e mediante um leque variado de ações e escolhas, tanto os narradores quanto os personagens estão sob o signo da musa grega.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Contos escolhidos*. São Paulo: Klick, 1997.
- _____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BORGES, Valdeci Rezende. “Em busca do mundo exterior: sociabilidade no Rio de Machado de Assis”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2001, nº 28, pp. 65-6.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução do original grego e comentários de Ana Lucia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. 2ª ed. Niterói: EdUFF, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. 5ª ed. São Paulo: Difel, 1986.

Quincas Borba, uma leitura

Anderson da Costa Xavier*

O processo de produção de *Quincas Borba* é revelador do grande zelo estético de Machado de Assis. O texto foi publicado em folhetim de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891. Nesse mesmo ano foi editado em livro pela Garnier, apresentando mudanças consideráveis em relação à versão veiculada em periódico.

Após uma apurada revisão, Machado chegou ao resultado almejado, que dá mostras de sua grande “intuição criadora”, assim como de sua facilidade em realizar os cortes que se mostrassem necessários. Além do refinamento linguístico, destacam-se “os méritos da versão final, que, expurgada de explicitações diluidoras do poder de sugestão, aumenta a problematidade e confere maior precisão à poética dessa prosa” (Barbieri: 2003, 12).

Após o grandioso e espantoso *Brás Cubas*, *Quincas Borba* se mostra um tanto conservador no que toca à estrutura. Carregado do humor e da ironia machadianos, mas sem a radicalidade do antecessor, seria uma obra próxima da poética realista. Em uma análise fina e cruel da sociedade, desnuda a pequena burguesia brasileira e, com ela, todo o corpo social.

Aproximar a saga de Rubião do Realismo não é, em hipótese alguma, uma tentativa de enquadrar o autor de *A mão e a luva* em qualquer tipo de escola literária. Nesse sentido, trazemos à baila o que escreveu José Veríssimo quando do lançamento do segundo livro da maturidade de nosso escritor:

* Mestre em Literatura Brasileira.

O Sr. Machado de Assis não é nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações em ismo ou ista. É, aliás, um humorista, mas o humorismo não é uma escola nem sequer uma tendência literária, é apenas um modo de ser do talento; há humoristas ou pode havê-los em todas as escolas (Veríssimo: 1892, 156).

O humor machadiano deixa uma pedra no caminho de nossa interpretação a partir do próprio título do livro. *Quincas Borba* se refere ao filósofo ou ao cão homônimo de seu dono? Tal pergunta se faz pertinente, e uma resposta categórica não seria justa para com uma obra cujo plano é o da dúvida, da problematização, da ambivalência.

Paralelamente ao questionamento sobre a quem é atribuído o título, chamamos a atenção para o fato de ele não estar ligado ao protagonista. Esse é mais um truque. Machado atrai a atenção do leitor para um personagem nascido no livro antecedente (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), mas dá importância a um outro: um obscuro professor.

A ideia de continuação entre romances deve passar pela mente de qualquer leitor, uma vez que Quincas Borba é personagem de *Brás Cubas*. Mas Machado refutou essa ideia no prólogo da terceira edição (1899), quando disse que “um amigo e confrade tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. ‘Com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, donde este proveio, fará você uma trilogia, e a Sofia de *Quincas Borba* ocupará exclusivamente a terceira parte”.

Percebe-se que a sugestão do amigo não foi levada em conta por Machado, que em seu terceiro livro da maturidade discorre sobre uma mulher completamente diferente de Sofia e seu comportamento frívolo. A mulher é Capitu, que chega a ser tida pelo narrador de *Dom Casmurro* como mais mulher do que seu companheiro Bento Santiago era homem, ou seja, oposta a Sofia.

O filósofo Quincas Borba morre logo no capítulo VI do livro que leva seu nome. Antes, porém, deixa aberto o caminho para o desenvolvimento da narrativa: a teoria do Humanitismo. Já são bastante conhecidas as afirmações acerca da ironia configurada pela filosofia do doido de Barbacena em relação às filosofias vigentes no século XIX: determinismo, evolucionismo e positivismo. No entanto, o diálogo entre a teoria de Quincas Borba e *Cândido ou O otimismo*, de

Voltaire, é possível e direto; ou ainda, como observou José Guilherme Merquior (1977), a metafísica borbista seria uma homenagem às avessas ao filósofo Schopenhauer e sua teoria do mundo pela dor.

Ao observarmos a crítica aos sistemas filosóficos em *Quincas Borba*, não podemos deixar de lado o plano social, tampouco abandonar as implicações políticas e econômicas do século XIX. Nosso olhar não confere nem exige qualquer engajamento social por parte de Machado, apenas faz saltar o que no texto há de político – não como bandeira hasteada, mas como registro.

Essa esquiva em relação às leituras plenamente politizadas da saga do matuto de Barbacena se justifica pela nossa concordância com Ivo Barbieri, que afirma que, “sem perder a visada ficcional, acredito que a urdidura mais elaborada desse romance se deva, em primeira instância, a um desejo genuíno de se experimentar a forma romanesca e seus limites” (2003, 53).

Machado carregou a mão ao fazer *Quincas Borba*, que deixa o leitor à deriva e o analista sem chão. Na verdade, o texto machadiano é um terreno movediço, pois possibilita sempre mais de uma leitura. Daí a eterna dificuldade de classificação de sua obra. A escolha de um caminho exegético não foi tarefa fácil, pois, sempre de acordo com Barbieri,

encarada como figura poliédrica e multifacetada, a obra se mostrara, de saída, resistente a interpretações unidirecionais, escapando sempre ao cerco das exegeses monodisciplinares. História e sociologia, filosofia e ciência, psicologia e literatura, ainda que despontando persistentes nas linhas e entrelinhas do discurso, separadamente, não seriam comensuráveis à envergadura ficcional de *Quincas Borba* (p. 8).

Ciente de que qualquer análise resulta mais em dúvidas do que em acertos, enveredamos pelo viés filosófico. No drama de caracteres, Machado mostrou o lado obscuro da humanidade, que se faz mais por vícios do que por virtudes. Homens viciados, sociedade viciada. Isso posto, lançamos nosso olhar para a crítica ao corpo social, todavia concluímos “que a análise estética precede considerações de outra ordem” (Candido: 1995, 5).

Em *A sociologia do romance*, Lucien Goldmann pensa o romance como a epopeia da classe burguesa (Georg Lukács). Analisa a estrutura

social e constata que a sociedade se encontra em avançado estado de degradação, como resultado da coisificação do ser humano (homem objeto do homem). Para o ensaísta, “o romance é a história de uma investigação degradada, pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em nível diversamente adiantado e de modo diferente” (1967, 6).

Baseado em Goldmann, Flavio Loureiro Chaves estuda *Quincas Borba* pelo viés sociológico. Para Chaves, a saga de Rubião dá mostras do quanto o sistema capitalista é devastador, e que tudo e todos têm seu preço, uma vez que as coisas são medidas pela utilidade e pelo valor de troca. O analista vai além da investigação sociológica, pois é consciente de que “a revelação do contexto social incluído na estrutura do romance deve conduzir à identificação dos valores puramente estéticos que sustentam o universo da ficção” (1974, 23).

Definitivamente, a exploração do homem pelo homem é o tema da narrativa machadiana. A luta darwiniana pela existência salta aos olhos a cada passagem. Interessa ao estudioso da literatura observar o que o autor produziu a partir disso. Machado pinta o ser humano sem idealismos ou condenações, pois sabe que é de nossa natureza pender para qualquer um dos lados da balança. Em *Quincas Borba*, a teoria da utilidade fica clara nas relações entre o protagonista, os antagonistas e os coadjuvantes.

É o que aponta Ronaldo de Melo e Souza:

Endinheirado, Rubião pretende comer Sofia, que se finge disposta a satisfazer o apetite do capitalista a fim de auxiliar o marido, que deseja abocanhar o dinheiro do falso conquistador. Ávido de notoriedade, Rubião se torna sócio de Camacho com o deliberado propósito de se promover através da publicação dos atos que lhe confirmem a nobreza de caráter. Astuciosamente, Camacho absorve o investimento monetário de Rubião e se torna proprietário da empresa jornalística (2006, 127).

Nessa passagem, Souza esboça sua teoria da reversibilidade dos contrários, segundo a qual ao menor virar de página o perseguido passa a perseguidor, como acontece com o escravo Prudêncio, de *Brás Cubas*: o negro alforriado compra um outro para lhe transferir os maus tratos. O romance registra duas sequências narrativas equivalen-

tes que exibem a luta humana pela existência. Os seres trocam de lugar, objetivando, na cadeia alimentar, ser o predador e não a caça.

Na primeira Rubião persegue Sofia e consegue dominar-lhe o marido. A situação se inverte, e Rubião vem a ser dominado pelo casal. Na segunda Rubião inicialmente domina Camacho, mas ao fim aparece submetido ao domínio do jornalista (idem, 127).

Machado não mimetiza a sociedade: ficcionaliza o real e chega a um grau de reflexão difícil de se atingir na realidade. Cria personagens complexas e apresenta, como Montaigne, uma análise da sociedade a partir do indivíduo – metonimicamente, o macro pelo micro. A Corte é hipócrita porque o homem o é. O ser humano é movido pelo interesse, que o faz representar. Mais vale ser na ideia e na opinião do que na realidade.

Nessa sociedade marcada pela devoração geral, figura o homem, que, na visão machadiana, é detestável. Cada personagem exemplifica a estrutura social corrompida e devastada pelo interesse. O mundo de *Quincas Borba* é desencantado. O desencantamento faz erigir a reflexão. Não há outra questão senão a ficcionalidade, pensando o homem, o “eu”.

Nas palavras de Alfredo Bosi,

não há neste Machado maduro um espelho do mundo dissociado do olhar pensativo, como não há desenho de um quadro sem a projeção de alguma perspectiva. Essa constatação remete ao problema crucial do narrador machadiano, que se vale de um tipo socialmente localizado e datado sem deixar descer à análise mais geral dos motivos do “eu detestável” (2006, 9).

Machado maduro questionou e problematizou a sociedade brasileira. Diferente de Lima Barreto e outros autores que fizeram da literatura um veículo de protesto, destilou seu veneno contra a humanidade, não contra um grupo específico. Criticou todos os grupos, contudo passou indene aos questionamentos. Seu estilo escorregadio acabou por torná-lo, ainda em vida, o maior nome da literatura brasileira.

Isso se deve às artimanhas utilizadas. Os narradores, assim como o autor, são todos autoconscientes. Machado sabia que o foco deveria incidir primordialmente sobre a linguagem. Assim, poderia fazer suas as palavras de Roland Barthes, para quem, como

não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiwa, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: Literatura (1977, 16).

Quincas Borba desnuda as relações. Todo o livro se atém ao desejo de lucro. Para satisfazer a própria vontade, o homem passa por cima do semelhante. A sociedade como um todo vive a luta descrita por Darwin. Machado exhibe as paixões individuais e desconstrói o corpo social.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Cultrix, 1960.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix, 1962.
- BARBIERI, Ivo (org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 17-39.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *O mundo social do Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- VERÍSSIMO, José. [1892]. “O Sr. Machado de Assis”. In: MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, pp. 153-61.

A reinvenção do divino em “A Igreja do Diabo”

André Vinicius Lira Costa*

A questão essencial de “A Igreja do Diabo” é a indefinição da essência humana em relação à divina, ironizada pelo questionamento da instituição eclesiástica e da ideia de sagrado. O conto abre o livro *Histórias sem data*, título que, como diz o autor na “Advertência da 1ª edição”, não significa amontoado de narrativas não datadas, e sim feitas fora de um ponto no tempo, mas que acontecem num tempo próprio e originário. Não só são indeterminadas, como geram as determinações.

Os enredos se situam num plano mítico e misterioso, a exemplo da volta à origem dos séculos empreendida pelo protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o regresso cronológico se transmuta em mergulho nas esferas originárias da existência e da realidade, mediante a iniciação com Pandora. Essas histórias não ocorrem num dia específico; sua historicidade decorre de sua permanência. São ficções que moldam o dia e tudo o que acontece nele.

No caso específico de “A Igreja do Diabo”, aquilo que é histórico se apresenta como a presença do sagrado consagrando a existência diária de cada homem entre o divino e o diabólico. O conto é a primeira das *Histórias sem data* e também cria as demais, ao situar e gerar, entre Deus e Diabo, o homem contraditório e múltiplo.

A imagem e a dimensão da ordem cósmica têm seu correspondente na ordem de aparição dos contos. Os contos posteriores devem seu centro à visão primordial e à construção da ambiguidade humana

* Mestrando em Poética.

na narrativa inicial. Eis o nexa entre o conto e o livro, entre a parte e o todo. Como argumenta Souza (2006), essa configuração se respalda em toda a obra machadiana, que apresenta a figura do narrador como ator dramático a desempenhar vários papéis, formando personagens e interpretações complexas do homem e do real.

Lembrando a raiz grega de história, *historéo*, que significa investigar, narrar e testemunhar, a ausência de data indica primeiramente a indeterminação espaciotemporal da cena, o que implica que cada história tem um historiador. No conto em foco, esse jogo se faz através de um manuscrito beneditino cujo conteúdo é recontado e ficcionalizado. O caráter radicalmente histórico se mostra como criação e recriação. A narrativa se faz a partir da perspectiva do Diabo, desde a ideia de fundar uma Igreja até o momento final, quando Deus termina o processo de diagnose diabólica do homem.

Diferentemente do que ocorre no romance de Brás Cubas, no conto o Diabo é que desvela a existência humana. O caminho de descoberta e tentativa de conquista é traçado pela ideia de montar uma Igreja análoga à oficial, mas que cultue o Diabo e seus vícios, de modo a se tornar a única religião:

– Vá, pois, uma Igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal dos espíritos, a minha Igreja uma tenda de Abraão. E depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha Igreja será única; não acharei diante de mim nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo.

Nessa reflexão do Diabo incorporada pelo narrador, vemos o questionamento cômico da instituição clerical da Igreja cristã, que perde seu ar solene e sagrado, reduzindo-se a um conjunto de procedimentos. O credo cristão e o diabólico são intercambiáveis: dividem o mesmo lugar (Igreja) e os mesmos preceitos (Escritura). No fundo, o autor identifica as religiões como sistemas teológicos que se arvoram em detentores da verdade fundamental sobre o além-humano e o sagrado.

Ora, a ideia do Diabo coloca em xeque a pretensão de a religião se identificar com a transformação do sagrado e do espírito humano na Igreja, que simbolizaria toda a materialidade da Igreja secular. A Igreja não indica a presença de Deus, e sim sua ausência. Entendemos essa relação quando pensamos no cemitério, que faz presente uma ausência de vida; como sua raiz grega indica, o cemitério marca algo (os mortos) para ser mantido (a vida) (cf. Liddell & Scott, 1996).

O Diabo pretende fazer de sua Igreja e sua teo-cosmo-sociologia a reunião uniforme e sincrética da existência humana, exatamente porque se espelha nele, no Diabo. O narrador ironiza ambas as Igrejas e suas respectivas virtudes, já que não se fundamentam no homem concreto, mas em suas próprias idealidades divinas e sobre-humanas. A narração se faz, como apontamos, a partir da visão das divindades.

A intenção do Diabo de separar e dominar as demais religiões provém não só da ironia do autor quanto à identidade profunda delas, mas de uma requisição expressa na etimologia do próprio termo “Diabo”: *dia-ballein*, que significa dar-se numa separação, numa cisão. Porém, conforme mostra o conto, em sua consumação o princípio de separação é também o de reunião.

Fundar uma nova religião é ainda fundar uma religião, o que significa que todas se equivalem. O Diabo gera uma separação não só entre sua religião e as demais, mas entre a essência do homem em seu sistema e nos demais. Com essa finalidade, dirige-se a Deus disposto a anunciar e impor sua noção de homem:

– Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos. [...] Só agora é que concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para minha Igreja; atrás dela virão as de seda pura...

Após afirmar, pela referência à figura mítica de Fausto, que não está disputando um homem, mas a essência de todo homem, o

Diabo explica a implementação de seu sistema criticando a ideologia cristã. Para suplantar as virtudes correntes, inverterá seus preceitos. Se as virtudes cristãs se baseiam na recusa da vontade e na negação do corpo, o Diabo, por sua natureza, negará a negação, recompensando todas as “virtudes” terrenas. A metáfora das virtudes, das rainhas e suas capas prevê a possibilidade de as virtudes cristãs se tornarem diabólicas, ou seja, de dentro de todo virtuoso existir um pecador aguardando perder a capa da virtude para vestir a do pecado.

Após essa exposição, o Diabo recebe de Deus a seguinte resposta sobre o princípio unificante do cosmos: o pecado e sua disseminação não constituem novidade, como comprova o fato de a Igreja divina tentar suprimi-lo pela virtude. A tendência divisora diabólica e a unificadora divina entram em litígio teológico e não chegam a qualquer conclusão: cada uma se mantém firme na oposição à outra. Reitera-se, portanto, a ironia da tentativa da fundação de uma Igreja pelo Diabo, cujo sistema repousa sobre ideias antigas e vagas.

O Diabo retorna à Terra e começa a disseminar sua moral, fundando sua Igreja nos vícios humanos, entre eles o egoísmo supremo. A separação ou discórdia entre os homens é outra manifestação do próprio Diabo, por sua faceta divisora e abismal.

Num primeiro momento o Diabo vê as novas virtudes sendo amplamente aceitas, mas logo percebe que as antigas virtudes continuam sendo praticadas, ainda que às escondidas. A virtude torna-se pecado e o pecado torna-se virtude. O que se sugere aqui é que o sagrado não se restringe à Igreja e à máquina eclesiástica. A experiência de epifania do real se manifesta na arte, na religião, no pensamento e no amor, o que faz com que toda a vida seja sagrada.

O Diabo se frustra ao perceber que a existência humana é muito contraditória: consiste em multiplicidades em coabitação e tensão. A doutrina de sua Igreja não consegue circunscrever a essência do homem porque exclui a identidade da diferença, ilhando cada homem em sua subjetividade irreflexiva radical, a agir apenas em proveito próprio e sem virtudes.

O Diabo não compartilha nem pode compartilhar a essência cindida do homem, que está, a um só tempo, próximo e distante do outro. Daí a impossibilidade de erradicar a solidariedade: o homem não pode ser só distante, mas está sempre em conflito consigo mesmo e com os outros.

Após essa descoberta, o Diabo inquire Deus sobre seu fracasso. Deus aponta a reversibilidade de virtude e pecado e como esse movimento configura a “eterna contradição humana”. O divino reunirá os opostos do diabólico na unidade tensional do homem.

A libertação do homem não decorre do cultivo e sim da fuga da Igreja. O conto localiza o sagrado no lugar propriamente humano e não em uma entidade destacada da realidade. As figuras de Deus e do Diabo são distintas e, ao mesmo tempo, unas. Só no homem encontram o princípio e a realização últimos. Em outras palavras, Deus e Diabo sofrem uma inversão e passam de fonte do sagrado a uma de suas possíveis realizações. Compõem, em conjunto, a contradição do homem.

A ironia lhes nega perfeição e completude, impondo-lhes identidades e escopos bem delimitados. A inventividade humana supera as identidades unitárias de Deus e do Diabo, situando-se entre a igreja das graças e a rua dos eventos corriqueiros. Só a ética humana concilia Deus e Diabo e lhes assegura o sagrado.

Para além do bem e do mal, “a morada do homem não tem controle, a divina tem”, como diz o fragmento 78 do pensador Heráclito. No conto, demonstra-se que a abertura para experiências do sagrado não decorre da adesão do ser humano a uma seita ou conjunto de regras, mas de sua capacidade de criar mundo. Do contrário, a essência do homem e sua felicidade poderiam ser prescritas e descobertas, feitas paradigmas. É pela impossibilidade de fazer o homem se assemelhar a Deus ou ao Diabo que as Igrejas falham.

O homem dá e tira sentido, é criador e destruidor. Essa diferença radical identifica cada um consigo mesmo e com seus irmãos. A humanização não é algo simplesmente dado: o homem se humaniza no decorrer da vida, fazendo dela seu mais sagrado bem, por não estar delimitada, mas apenas esboçada.

Referências

- ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. 4ª ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.
- ASSIS, Machado de. “A Igreja do Diabo”. In: _____. *Obra completa*. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- CASTRO, Manuel Antônio de. *O acontecer poético – a história literária*

- ria*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- _____. *Tempos de metamorfose*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

A arte de escrever e a metafísica do estilo: Machado e Schopenhauer

André Vinícius Pessôa*

A proposta deste trabalho é pensar a arte de escrever a partir do conto de Machado de Assis “O cônego ou metafísica do estilo”, dialogando com algumas reflexões de Arthur Schopenhauer no ensaio “Pensar por si mesmo”, da obra *Parerga e Paralipomena*. Pretende-se investigar nos dois autores a possível convergência da experiência poética com a de pensamento. Em ambos emerge a criação como resultante do jogo dinâmico que envolve a prática de leitura dos livros e do mundo com o sombrio e vasto repertório de sensações íntimas guardadas.

No conto, ao relatar os esforços do cônego¹ Matias para a escrita de um sermão, o narrador discorre sobre a metafísica do estilo, tese que se traduz no entrecruzamento amoroso de substantivos e adjetivos. Tal consórcio, regido por Eros, é chamado de “idílio psíquico”. A obra de Machado tem como princípio de composição a ironia,² o que a torna, ao mesmo tempo, poética e crítica. O próprio narrador machadiano, com pretensões científicas e proféticas pouco modestas, ironiza a si mesmo:

Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo,

* Doutorando em Poética.

¹ “Cônego” é uma palavra originada do latim *canon*, que diz sobre algo relativo a uma regra, a uma medida. Mesmo elemento de composição de “cônego”, formou a palavra “canônico”, que significa uma maneira de agir regida por um padrão ou modelo.

² No artigo “Introdução à poética da ironia”, Ronaldo de Melo e Souza (2000) mostra com exemplos como a ironia atua como princípio de composição de um texto literário.

a despeito de tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar.

Nesse dia – cuido que por volta de 2222 –, o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum. Então essa página merecerá, mais do que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver (1998, 155).

O solitário protagonista do conto, cuja ação se confunde com a tese do proeminente narrador, é o cônego Matias, que se encontrava detido na composição de uma grande obra particular, “entre livros e livros” (p. 155). Foi quando aceitou a tarefa de escrever um sermão a ser lido numa festa. O narrador assim descreve a cena em que o clérigo se põe a trabalhar a encomenda:

Começou de má vontade, mas no fim de alguns minutos já trabalhava com amor. A inspiração com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado no espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil coisas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. [...] De repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio (p. 156).

Após os primeiros instantes de descontentamento, Matias trabalha com prazer. Brincando, como havia sugerido um dos festeiros que lhe pediram o sermão. O narrador, então, convida o leitor a subir à cabeça do cônego e passa a expor seus conhecimentos “psico-léxico-lógicos”, acreditando piamente estar lançando as bases de uma nova

psicologia. Dividindo a cabeça do clérigo em dois hemisférios, revela sua descoberta: substantivos nascem num hemisfério e adjetivos nou- tro. Para espanto de sua suposta leitora, o narrador afirma que as palavras não só possuem sexo, como amam umas às outras e se casam. O substantivo, recém-escrito pelo cônego, agora suspira pelo adjetivo. No hemisfério oposto, da mesma forma, o adjetivo sonha o substan- tivo. O barulho das inúmeras ideias na cabeça do cônego impede que tais apelos sejam ouvidos por ambos. No entanto, há um impulso irresistível a guiá-los: a força de Eros. Não é um anseio erótico qual- quer, mas o que se encontra em Psique, na alma que os envolve. O consórcio de Sílvio e Sílvia – substantivo e adjetivo – é um pacto eterno, um amor predestinado.

Postas essas considerações por parte do narrador, eis que o cô- nego, diante das dificuldades em se desincumbir da tarefa, levanta da cadeira e vai à janela para espairecer. Raios de sol o iluminam. Ele se distrai ao ver um papagaio e um pavão, se esquecendo por um mo- mento de Sílvio e Sílvia. O narrador intervém:

Mas Sílvio e Sílvia é que se lembram de si. Enquanto o cônego cuida em coisas estranhas, eles prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba nem suspeite nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se faz a elabora- ção confusa das ideias, onde as reminiscências dormem e cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o devão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando (p. 158).

O narrador-psicólogo leva o leitor até esse “devão imenso do espírito”. Ao se dirigir aos abismos da alma do cônego, examina suas regiões inconscientes, onde não há máscaras, apenas pensamento. Justamente onde Sílvio e Sílvia se encontram dispersos. Mundo tu- multuado de “embriões e ruínas”, onde ideias, livros, objetos, memó- rias, vozes, cantigas, sensações e medos se amontoam, junto aos abis- mos morais e às dores universais, que ambos ultrapassam com entu- siasmo. Desejando-se ardentemente, os amantes encontram-se cada vez mais perto um do outro.

Diante da balbúrdia inconsciente da cabeça do cônego, evocamos aqui o anticanônico ensaio “Pensar por si mesmo”, no qual Arthur Schopenhauer compara o pensamento a um fogo que precisa ser atizado. Pensar é uma disposição interior que não depende unicamente dos conhecimentos adquiridos. Diz o filósofo: “Só é possível pensar com profundidade sobre o que se sabe, por isso se deve aprender algo; mas também só se sabe aquilo sobre o que se pensou com profundidade” (2005, 39). Pensar por si mesmo é seguir um impulso particular, em que estão envolvidos o ambiente e as lembranças. Tais circunstâncias sugerem proximidade com a matéria a ser pensada. Schopenhauer vê a erudição como nociva a esse movimento, pois quando se está com um livro às mãos o pensamento é obrigado a seguir uma determinação externa.

A distinção que Schopenhauer faz entre os eruditos e os pensadores é que os eruditos repetem as coisas escritas nos livros e os pensadores fazem a leitura do livro do mundo. O filósofo diz que apenas os pensamentos próprios têm vida. Pensar por si mesmo é como criar um ser vivo. Aquele que o faz não se extravia, está sempre no caminho certo. As leituras, por sua vez, podem conduzir a muitos enganos. O pensamento próprio é o mais valoroso, o mais firme e o mais seguro, o único capaz de fecundar o espírito, que o concebe com originalidade.³ Por outro lado, influências de pensamentos alheios obscurecem e desorganizam o espírito, a ponto de lhe tirarem a capacidade de discernimento e entendimento. Ilustrados são inúmeras vezes mais sagazes no que pensam do que muitos dos que se debruçam sobre os livros. Enquanto os eruditos, ou “filósofos livrescos”, podem a qualquer momento realizar pesquisas ou recorrer a conhecimentos empíricos para corroborar suas teorias, os pensadores autônomos apenas aguardam que o pensamento amadureça e se forme por si mesmo. Contrapõe-se assim uma atitude voluntária e previsível a outra, natural e surpreendente.

Schopenhauer só recomenda a leitura quando a fonte dos pensamentos seca. Não é comum sermos acometidos por um pensamento

³ Escreveu Schopenhauer, no ensaio “Sobre a escrita e o estilo”, também de *Parerga e Paralipomena*: “O estilo é a fisionomia do espírito. E ela é menos enganosa do que a do corpo. Imitar o estilo alheio significa usar uma máscara. Por mais bela que esta seja, torna-se pouco depois insípida e insuportável porque não tem vida, de modo que mesmo o rosto mais feio é melhor do que ela” (2005, 79).

original, daí ser razoável dedicarmos à leitura o tempo em que não estamos propriamente pensando. O contato com os textos funcionará apenas como um substituto ou um alimento para o ato de pensar. O filósofo adverte, porém, que o excesso de leitura pode nublar a visão do mundo real. Clareza e resolução, assim como espontaneidade nos juízos, são os atributos de um pensamento autêntico. Pensar não é para se obter um bem alheio, como é comum entre os sofistas, e sim o modo de alcançar a felicidade. O filósofo crê que, por ser o homem um animal entre outros animais, não lhe é dado tão somente pensar. Por isso, há necessidade de tolerância ao viver entre os ruídos do mundo. Assim como Machado faz em seu conto, Schopenhauer evoca o amor para tratar do pensamento:

A presença de um pensamento é como a presença de quem se ama. Achamos que nunca esqueceremos esse pensamento e que nunca seremos indiferentes à nossa amada. Só que longe dos olhos, longe do coração! O mais belo pensamento corre o perigo de ser irremediavelmente esquecido quando não é escrito, assim como a amada pode nos abandonar se não nos casamos com ela (p. 52).

Quando inspirados pela força do *Cântico dos cânticos*, a “lábua erudita”, Sílvia e Sílvia se encontram na cabeça do cônego: eis que irrompe o pensamento poético regido por Eros. “Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena, cheia de comoção e respeito, completa o substantivo com o adjetivo” (p. 161). Entrelaçados, substantivo e adjetivo darão sentido ao que o cônego dirá em seu sermão, se por fim coligir os seus escritos, abençoando o conúbio de Sílvia e Sílvia.

Quais seriam as provisórias conclusões a partir do diálogo de ideias entre a prosa bem-humorada de Machado de Assis e o desafiante ensaio de Arthur Schopenhauer? Assim como o próprio narrador do conto machadiano tencionara, Friedrich Nietzsche, o pensador-poeta, um dia afirmou, em seu nome e em nome de todos os criadores, o desafio: “Conheço a minha sina. Um dia, meu nome estará ligado à lembrança de algo tremendo – de uma crise como jamais houve sobre a terra, da mais profunda colisão de consciências” (2004, 109).

Devaneios como esse, de Nietzsche, do narrador do conto de Machado, ou mesmo a ferocidade crítica de Schopenhauer, se não se perderem na dimensão randômica da realidade, perdurarão como imagens a revolver o pensamento. O que permanece é fundado pelos poetas, disse certa vez Hölderlin.

Sem ironias de nossa parte, diremos que Machado e Schopenhauer lançam as bases perenes de uma filosofia da criação poética e de um pensamento original. Machado o faz na forma de um conto narrado em permanente tensão irônica. Schopenhauer, por sua vez, num ensaio que prima pela contundência de suas afirmações polêmicas. Em ambos os casos, encontramos subsídios para fomentar o pensamento em torno da arte de escrever. O que mais importa para o pensador e o poeta do que cosmogonias e revoluções? Sílvio encontrará Sílvia. O idílio de Eros e Psique, tão ativo no conhecido poema de Fernando Pessoa, sempre a desejar a eternidade do instante no sonho da existência.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo – como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. In: *Linha de Pesquisa*. Nº 1. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2000, pp. 27-48.

O sofrimento como necessidade: sobre a poesia machadiana

Bruno Rabello Golfêto*

Aos 25 anos, Machado de Assis lançou seu primeiro livro de poemas, *Crisálidas*, ao qual se seguiram *Falenas*, *Americanas* e *Ocidentais*. Neste ensaio, focalizaremos apenas alguns poemas desse último livro. Contudo, antes de começarmos a análise, convém admitir que abordar a poesia machadiana é uma operação muito delicada. Não pelo fato de o autor ser mau poeta, mas por ser um grande prosador.

Pode-se pensar, portanto, que de alguma forma o grande ficcionista, como um gigante, projeta sua sombra sobre o poeta, ocultando-o. Não sugerimos qualquer espécie de comparação quantitativa ou qualitativa entre os gêneros conforme praticados pelo escritor, apenas lembramos que durante décadas a atenção dos leitores se voltou sobretudo para sua prosa. Isso cria a tentação de se proceder a comparações ou de tratar o objeto poético como algo menor. À parte isso, a obra do poeta lança luzes sobre a produção ficcional e vice-versa. É o que se depreende das palavras de Antonio Candido:

Se fosse mau escritor, Machado de Assis teria tido por característica a banalidade que podemos vislumbrar, como em nenhuma outra parte de sua obra, nas poesias da fase romântica. São bem penteadas e não fazem feio; mas a correção, pelo menos nele, não basta para esconder a falta de originalidade. Há nas *Crisálidas* (1864) uma linha casimiriana menos piegas e também menos

* Graduando em Letras.

emocional, que aparece com mais firmeza nas *Falenas* (1870); as *Americanas* (1875) são o último produto apreciável do Indianismo, pela fatura cuidadosa e a limpeza de composição; mas nada acrescentam, se não for certa mistura dos dois tons gonçalvinos: a harmonia livre do lirismo nacional e o exercício vernáculo das peças medievistas. Mais tarde, nas *Ocidentais* (1900), a experiência parnasiana e sobretudo o amadurecimento da sua prosa ajudaram-no a encontrar uma poesia filosófica pessoal (2007, 570).

Com esta particularidade registrada, voltemos ao foco da análise. Nossa proposta é desenvolver uma reflexão a partir dos poemas “O desfecho”, “Círculo vicioso”, “Uma criatura”, “Mosca azul” e “Suave mari magno”, todos de *Ocidentais*, cuja seleção não é casual. Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi recomenda a leitura dos três primeiros poemas listados como forma de melhor entendermos a passagem de fases de Machado. Quanto às duas últimas composições, são, na opinião do crítico, os melhores poemas de *Ocidentais*.

Em texto anterior à obra de Bosi, Manuel Bandeira já apontava:

O que se deu é que, por volta dos quarenta anos, aquele *mundo interior* de que ele fala num poema das *Ocidentais* absorveu por completo os seus dons de artista: “mundo mais vasto, armado de outro orgulho”. E foi o mistério desse mundo que cada um de nós traz dentro de si o que lhe forneceu a inspiração da sua obra em prosa e das melhores coisas das *Ocidentais* (apud Bosi: 1997, 197).

As “melhores coisas” são os poemas “Círculo vicioso”, “Uma criatura”, “A Artur de Oliveira”, “Suave mari magno”, “A mosca azul”, “Soneto de Natal” e “No alto”. A seleção é praticamente a mesma de Lúcia Miguel-Pereira:

Também na *Revista Brasileira* saíram vários poemas mais tarde recolhidos nas *Ocidentais*, a provarem que o poe-

ta, como o romancista, chegara ao apogeu. “Suave mari magno”, “Uma criatura”, “O desfecho”, “No alto” – as suas grandes poesias – são dessa época (1988, 176).

Os poemas citados têm em comum algo mais que a organização cronológica e a utilização de formas fixas: a abordagem de temas como a insatisfação, a destruição, o prazer diante do sofrimento alheio e a melancolia. Buscando uma definição concisa, todos tematizam o sofrimento de uma maneira que vai além da superfície e atinge uma visada propriamente filosófica.

Uma tentativa já conhecida de aproximação de Machado à filosofia é a que se faz com o pensador alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860). Considerando as devidas proporções no que diz respeito à distância cronológica entre a publicação dos dois autores – a intenção é estabelecer um paralelo puramente teórico e estético –, podemos tomar como ponto de partida o capítulo “As contribuições à doutrina do sofrimento do mundo”, do livro *Parerga e Paralipomena*:

Se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência é o maior contrassenso do mundo. Pois constitui um absurdo supor que a dor infinita, originária da necessidade essencial à vida, de que o mundo está pleno, é sem sentido e puramente accidental. Nossa receptividade para a dor é quase infinita; aquela para o prazer possui limites estreitos. Embora toda a infelicidade individual apareça como exceção, a infelicidade em geral constitui a regra (1974, 216).

No soneto “Círculo vicioso”, Machado usa um modelo universal para caracterizar seres que, presos à suas respectivas condições existenciais, projetam nos outros a vontade de transformação e têm seu desejo impedido pela própria natureza, fazendo aflorar a inveja:

Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume:
“Quem me dera que fosse aquela loura estrela
Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!”
Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:

“Pudesse eu copiar o transparente lume,
Que, da grega coluna à gótica janela,
Contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!”
Mas a lua, fitando o sol com azedume:

“Mísera! tivesse eu aquela enorme, aquela
Claridade imortal, que toda luz resume!”
Mas o sol, inclinando a rútila capela:

“Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por que não nasci eu um simples vaga-lume?”

A condição melancólica dos seres é bastante evidente no poema, conforme comprova o uso de expressões como “quem me dera”, “pudesse eu”, “tivesse eu” e “por que não”. Já a inveja é invocada por meio dos vocábulos “ciúme”, “azedume”, “mísero” e “simples”. A acidez se aproxima da de Schopenhauer: a infelicidade de cada um pode à primeira vista denunciar a individuação, porém a alegoria tem pretensões universais e afirma que a insatisfação é regra.

O universal também está presente no poema “O desfecho”, no qual o poeta recorre à mitologia:

Prometeu sacudiu os braços manietados
E súplice pediu a eterna compaixão,
Ao ver o desfilar dos séculos que vão
Pausadamente, como um dobre de finados.

Mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilião,
Uns cingidos de luz, outros ensanguentados...
Súbito, sacudindo as asas de tufão,
Fita-lhe a água em cima os olhos espantados.

Pela primeira vez a víscera do herói,
Que a imensa ave do céu perpetuamente rói,
Deixou de renascer às raivas que a consomem.

Uma invisível mão as cadeias dilui;

Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui;
Acabara o suplício e acabara o homem.

Filho do titã Jápeto, que representa o antepassado da humanidade, e de Ásia, filha de Oceano, Prometeu é a quem, segundo a mitologia grega, os homens devem a forma particular que os distingue dos animais. Segundo Ovídio,

Prometeu, após destemperar um pouco de terra com água, formou o homem à semelhança dos deuses; e enquanto os outros animais têm a cabeça voltada para o chão, o homem a ergue para o céu, e olha para o céu (apud Ménard: 1991, 149).

Prometeu roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos homens. Punido por Júpiter, que o atou ao Cáucaso, o titã teria as vísceras dilaceradas por uma ave pela eternidade.

No poema de Machado, ao suplicar a “eterna compaixão” – um valor cristão? – as cadeias naturais são diluídas, a víscera cessa de renascer, acaba o suplício e, por fim, o homem, demonstrando ser o suplício a condição essencial de sua existência. Prometeu, um titã, torna-se homem ao passar a eternidade sofrendo. Quando seu sofrimento acaba, o homem morre, porque o sofrimento é inerente à existência e, para Schopenhauer, o sentido da vida.

Outro poema que integra o rol consensual dos melhores de *Ocidentais* é “Uma criatura”, que citamos parcialmente:

Sei de uma criatura antiga e formidável
Que a si mesma devora os membros e as entranhas
Com a sofreguidão da fome insaciável.
[...]
Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida.

O paradoxo da vida que destrói e devora revela que não há sistema metafísico que declare o mal como algo negativo. Para

Schopenhauer, o prazer ultrapassa a dor ou pelo menos se mantém em constante equilíbrio com ela. Segundo o filósofo,

assim como nosso corpo explodiria se lhe fosse subtraída a pressão da atmosfera, assim também se a pressão da necessidade, dificuldade, contrariedade e frustração das pretensões fosse afastada da vida dos homens, sua petulância cresceria, se bem que não até estourar, contudo até as manifestações desenfreadas da loucura, mesmo do delírio. Inclusive cada um necessita sempre de um certo *quantum* de preocupação, ou dor, ou necessidade, como navio de lastro para navegar ereto e firme (1974, 216).

A supressão da dor pode ser representada pela mosca que afasta o poleá da brutalidade do real e o induz ao sonho em “A mosca azul”, de que citamos partes:

Entre as asas do inseto, a voar no espaço,
Uma coisa lhe pareceu
Que surdia, com todo resplendor de um paço
E viu um rosto, que era o seu

Era ele, era um rei, o rei de Cachemira,
Que tinha sobre o colo nu
Um imenso colar de opala, e uma safira
Tirada ao corpo de Vichnu.

No entanto, a busca pela razão o impede de sonhar. Em sua tentativa de descobrir o mistério, o poleá diseca a mosca azul até fazê-la sucumbir.

Alvorçado chega, examina, e parece
Que se houve nesta ocupação
Miudamente, como um homem que quisesse
Dissecar sua ilusão.

Com ela esvai-se o sonho. A petulância cresce a ponto de só restar a loucura.

Hoje, quando ele aí vai de aloé e cardamomo
Na cabeça, com ar taul,
Dizem que ensandeceu, que não sabe como
Perdeu a sua mosca azul.

Outro poema cujos versos estão impregnados de pessimismo e principalmente de sofrimento é “Suave mari magno”. O poema trata do padecimento de um cão envenenado que, enquanto se sacode em convulsão, é observado por transeuntes, como se isto lhes proporcionasse prazer:

Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso,

Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer.

A agonia do cão soma-se à observação contemplativa dos curiosos. Uma ironia fina e quase cruel envolve o leitor. O cotidiano da vida na cidade, com seus homens brutalizados, torna essa alegoria profundamente social. É como se, ao metaforizar o social, o poema se elevasse à condição universal, produzindo identidade entre os transeuntes.

A sobriedade com que o poeta usou as formas fixas aproximou-o da estética clássica e o distanciou do Romantismo. Nas *Ocidentais*, Machado não renunciou ao hiato e empregou fartamente o alexandrino. Com habilidade, alternou dodecassílabos e versos de oito sílabas, o

que pode ser verificado em “A mosca azul”. Condensou dentro do metro a ironia e o desencantamento de sua filosofia, como certa vez definiu o narrador de um de seus contos: “Que sou eu próprio senão um poema trágico?”.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, v. 3.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Crítica da filosofia kantiana; Perergera e Paralipomena* (capítulos V, VIII, XII, XIV); *O mundo como vontade e representação* (III parte). In: *Os pensadores: Schopenhauer*. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1974.

Brás e Bento: autodefesa e autorreflexividade

Cecília Voronoff*

Em sua fase madura, Machado de Assis levou mais longe seu espírito irônico e jocoso, passando a mostrar cruamente a condição humana. Essa ausência de ideais nobres previne contra a possibilidade de redenção.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado entrega o foco narrativo a um defunto autor que conta a história sem medo ou pudor, e sim com distanciamento, cinismo e frieza. Mais que isso, não necessita ser um tipo ou possuir coerência psicológica para se sustentar. A narrativa em forma de memórias, com um registro muitas vezes incoerente dos estados de espírito, é recebida como um relato do fluxo da psique humana. Desse tipo de personagem surge uma narrativa informal que dialoga com o leitor.

O narrador e o protagonista são o mesmo, porém se situam a uma distância temporal que implica mudança e os distingue enquanto elementos narratológicos. O desdobramento da figura de Brás Cubas em dois papéis faz com que a própria narrativa assuma perspectivas diferentes: enquanto o narrador é marcado pela autocrítica, o protagonista vive intensamente as experiências.

A posição antagonista se transforma em oposição complementar. O narrador morto se harmoniza com o protagonista vivo. Vida e morte aparecem como as duas faces de um mundo ambivalente. Ser e nada, bem e mal, vida e morte não estão em conflito, ao contrário, um dos lados só existe graças ao outro.

* Graduada em Letras.

O narrador se torna espectador de si mesmo. Tal cisão é o ponto de partida para a construção da autocrítica de Brás Cubas. O personagem deixa de ser uma unidade e se biparte em alguém que age e alguém que analisa, ou seja, enquanto o protagonista se encontra imerso nos acontecimentos, agindo sem consciência acurada de seus motivos, o narrador está inteiramente distanciado e lúcido, observando friamente acontecimentos que não lhe dizem respeito.

O auge da ironia do defunto autor é retratar um personagem que mostra completamente a natureza ambígua da condição humana – na qual o bem e o mal são reversíveis – e expõe o interesse pessoal como indissociado dos haveres públicos. Toda a obra se desdobra na realidade ambivalente do ser humano, durante muito tempo desfigurada por puritanismos filosóficos e maniqueísmos religiosos.

O romance começa como se um personagem relatasse sua própria história, mas na verdade é um elemento que já não existe, que deixou de ser protagonista e passou a narrador. Esta cisão cria uma possibilidade literária muito interessante: a partir da autocrítica que perpassa a obra, o leitor é levado a falsas conclusões, já que assume como verdadeira a falsa premissa de que o narrador é o protagonista, portanto merecedor de simpatia.

A obra configura de modo dicotômico o “eu” de Brás Cubas, vilão e desfrutador, mas capaz de autorreflexividade e de se oferecer em julgamento ao leitor. Como afirmou Bosi,

a transparência flagrada no relance do olhar honesto do outro não converterá o nosso Brás; mas revela a natureza do seu caráter, que é frívolo na descontinuidade dos seus pensamentos, é constante até a morte na prática do egoísmo indefectível, mas é capaz de abrir frestas de luz no subsolo de sua consciência (2006, pp. 14-5).

A autocrítica é provavelmente o traço mais relevante do romance. O senso comum tende a associar tal postura a arrependimento, pois acredita que se uma pessoa pode olhar criticamente para um determinado acontecimento passado, será capaz de analisá-lo à luz da moral e, portanto, lamentar suas próprias atitudes.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, essa lógica se quebra. O protagonista está imerso nos acontecimentos, mas o narrador se en-

contra distanciado, usando o senso crítico e até analisando moralmente, contudo sem possibilidade ou desejo de redenção. O capítulo “O menino é o pai do homem” funciona como uma advertência para que o leitor não confunda esses movimentos. A autocrítica se deve apenas à divisão do personagem em protagonista e narrador, e não ao arrependimento.

Dom Casmurro (1900) tem estrutura similar a *Memórias póstumas* no que diz respeito à relação narrador-protagonista. O eu-narrante e o eu-narrado são a mesma pessoa modificada pela distância temporal. Dessa forma, a narrativa também se alterna entre a visão do narrador distanciado e a do protagonista envolvido.

Bento Santiago não tem uma personalidade uniforme. Seu caráter não é definido, mas se constrói à medida que os acontecimentos vão ocorrendo. As contradições que o marcam se evidenciam ainda mais pelo processo de alternância entre narrador e protagonista. Sua vida psíquica é altamente instável. Citando Ronaldo de Melo e Souza, “transtornado pelas interdições amorosas que o angustiam e subjugado pelo amor por Capitu, Bentinho ouve vozes contraditórias que lhe tumultuam a mente” (2006, 142).

O protagonista se apresenta desdobrado desde a infância até a vida adulta. Tal desdobramento não caracteriza uma condição patológica, mas o comportamento de alguém movido pelas paixões. A separação do personagem entre narrador e narrado faz com que Bento Santiago se encontre dentro e fora dos acontecimentos. Enquanto ator, comporta-se passionalmente e é arrebatado pelo impacto das emoções. Enquanto narrador, é irônico e distante.

A alternância de perspectivas subverte a narrativa de primeira pessoa, pois a mudança de domínios existenciais dentro de uma mesma persona faz com que a identidade seja um enigma a se decifrar, nunca unidade homogênea. Bento Santiago se apresenta nos papéis de enamorado e de ciumento, defendendo-se e se acusando, enquanto tenta incriminar Capitu. A solução do problema do adultério é uma armadilha literária, posto que o livro enreda o leitor em um “processo jurídico” no qual o único personagem com voz é Bento Santiago – detentor de uma credibilidade questionável.

O narrador de *Dom Casmurro* é quase um defunto autor encenando tragicomicamente sua vida passada. Ainda segundo Ronaldo de Melo e Souza, ele

ironiza, em cada um dos atos, o desempenho pretensamente trágico do protagonista. As fantasias de Bentinho se representam como manifestações tragicômicas da inconsistência de seu caráter. [...] As ideias que lhe ocorrem se revelam sempre ridículas. Jamais se liberta da inflexão comicamente inercial do espírito pusilânime (p. 152).

É marcante na obra a ironia do narrador para com o protagonista. Repetidamente se revela que Bentinho é um personagem sem força de ação. Sua existência é impregnada de idealizações vazias e muitas vezes delirantes. Durante toda a narrativa se evidencia o descompasso entre o desejo e a não realização.

As reações de Bento contra a suposta traição de Capitu são sempre imaginadas e nunca consumadas. São ideias que o incomodam profundamente, porém não se concretizam. Quando criança, pensa em exigir que ela lhe confesse os beijos recebidos de um peralta da vizinhança, mas não faz nem diz nada. No enterro de Escobar, após a primeira suspeita de traição, discursa em homenagem ao amigo. A iniciativa da separação também parte de Capitu, que diz não aguentar mais as suspeitas do marido.

As interpretações de *Dom Casmurro* giram em torno do adultério, que pode ou não ter sido cometido. Utilizando-se dos mais diversos métodos exegéticos, os estudiosos concordam que o narrador não é confiável. O ciúme e a inveja motivam a desconfiança de Bento sobre Capitu e a imaginação desmesurada o leva a confundir verossimilhança com verdade. Bento Santiago, na posição de burguês de sociedade patriarcal, se ressentido da emancipação e desenvoltura da mulher e só consegue enxergar sua liberação no adultério.

Se Capitu realmente fosse dissimulada e ambiciosa, sua vida na Suíça teria sido excitante. No entanto, passou todo o tempo cuidando do filho e escrevendo cartas de amor para o marido, às quais ele respondia friamente. Bento, ao contrário, viveu muito bem, consolado por prostitutas, indo a bons jantares, frequentando o teatro.

O ciúme fica evidenciado em dois polos que se contradizem na estrutura bipartida do romance. O primeiro se configura na acusação de Capitu, em que o único personagem com voz é o próprio narrador, imbuído de condená-la. O outro acontece enquanto desmascaramento

de Bento, que ironicamente transforma o acusador em acusado. Um mapeamento da sexualidade deste último mostra um recalque provavelmente ocasionado por sua formação religiosa. De maneira oblíqua, por meio de ambiguidades e uma retórica que envolve erotismo e religião, o narrador se identifica como sexualmente reprimido.

Ora, em nenhum momento foi ele o responsável pelo rumo dos acontecimentos. Antes de nascer, sua mãe o prometeu para o sacerdote. Quem arquitetou os planos para mudar esse destino foi Capitu. Bento foi sempre um ator passivo no drama de sua vida, sendo frequentemente conduzido e nunca aceitando os riscos da ação. O ápice da ironia do narrador para com o protagonista está na quebra da expectativa quanto a um drama trágico: ao invés de ações passionais, Bento se mantém em uma inação que imprime aos eventos um caráter quase cômico.

Em *Dom Casmurro* não se atinge a verdade. As conclusões a que se pode chegar não são uma consequência lógica do que é dado, mas resultado de uma substituição dialética de premissas. A ambiguidade estrutural faz com que o enigma deixe de ser Capitu e, até mesmo, Bentinho. Transfere para o leitor a responsabilidade do questionamento sobre a intriga amorosa. A obra são dois textos: um enfatiza o adultério, enquanto o outro mostra a paranoia. O cruzamento desses dois textos irreconciliáveis gera um número indefinido de ambivalências sem solução. Qualquer tentativa de interpretação unilateral será sempre superficial e incompleta.

Machado não nomeava seus personagens levemente. Ao contrário, fazia-o por meio de suas respectivas peculiaridades, de modo que o leitor pudesse aprofundar os diferentes perfis a partir dos nomes. Bento Santiago, por exemplo, está repleto de significados que, quando associados a *Otelo*, reforçam o caráter dicotômico da obra.

“Bento” é uma forma popular portuguesa para “Benedito”, um santo modelo de simplicidade e padroeiro do povo português. É um nome que Machado utilizou com frequência para personagens prosaicos e simples de espírito. “Santiago”, por sua vez, é uma corruptela de São Tiago, santo que ajudou os portugueses no extermínio dos mouros. Este nome é escrito originalmente como Sant-Iago. Sob o ponto de vista linguístico, o mesmo sugere uma dualidade: santo e Iago. Bento revela haver um “par casado” dentro de si, em que o bem

e o mal lutam pelo controle. O amor e o ciúme competem pela felicidade conjugal de Bentinho e Capitu (cf. Caldwell, 2002).

A narrativa em primeira pessoa se mostra um artifício literário ímpar nas obras analisadas, textos aparentemente simples que ganham camadas de significação pelo fato de o narrador não ser o protagonista, portanto não lhe ser necessariamente fiel. Em ambos os romances, o narrador age como advogado de si, utilizando-se da posição de promotor. O enunciador do discurso se inocenta ao condenar, absolve-se enquanto investe contra uma outra versão de si.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. [1881]. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Dom Casmurro*. [1900]. São Paulo: Ática, 2000a.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

Os efeitos especiais do defunto autor

Clarissa Penna*

Apontado por Antonio Candido (2004) como um dos problemas fundamentais da obra machadiana, o da identidade avulta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* [des]encarnado na imagem espectral de seu defunto autor. Subvertendo um valor muito caro ao século XIX e antecipando tendências da literatura e da teoria literária do século XX, esse romance desautoriza o autor, posto aí em evidência e dúvida. Este ensaio sugere a pertinência de uma breve abordagem do defunto autor que dê conta dos efeitos especiais forjados por Machado.

Em “A morte do autor”, Roland Barthes aborda o *autor* como um equívoco cultivado durante longo tempo pela crítica literária; como uma personagem moderna forjada a partir dos valores antropocêntricos do Renascimento, cujo prestígio se intensifica no século XIX, com o Romantismo, sendo progressivamente aniquilada pela literatura do século XX. Barthes diz que “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para esgotá-la” (1988, 51). Entre outros efeitos, a situação ficcional criada pelo defunto autor das *Memórias* corresponde, em certa medida, à despersonalização do sujeito da narrativa, despersonalização que implica necessariamente o esvaziamento a que se refere Barthes. Ainda de acordo com o ensaísta francês, escrever é, “através de uma impessoalidade prévia [...] atingir aquele ponto em

* Graduanda em Letras.

que só a linguagem atua, *performa*, e não *eu*” (p. 50). Se o defunto já não encerra uma pessoa, é vazio como o sujeito da linguagem; e se o defunto é um defunto autor, a escrita se desoriginaliza de todo, tanto pelo nível linguístico, o da enunciação, quanto pelo literário, o da narrativa.

Personagem contraditória por princípio, Brás Cubas transita entre dois espaços e dois tempos. No passado, é objeto de análise da narrativa póstuma. No presente (o tempo da linguagem por excelência), ele não *é*, só pode *ter sido*, só pode ser memorado, ou seja, resgatado de um tempo e um lugar diferentes dos da escrita das *Memórias*, atualizado através da linguagem. Tal dimensão, em que o narrador não pode ser, mas pode falar, o meio em que sua voz se propaga não é já natural, mas sobrenaturalizado, como o *undiscovered country* de Hamlet, dimensão de uma especificidade ficcional de raros precedentes. Essa autobiografia *post-mortem* verifica-se, pois, no limite do absurdo, dando margem a muitas especulações a respeito da identidade de seu defunto autor.

Não é a primeira pessoa do singular: o pronome *eu* não se refere a ninguém (ou a nenhuma personagem) que se possa identificar, salvo quando se insere num enunciado que se reporte ao passado. No caso, há uma personagem, Brás Cubas, a quem o pronome se refere, mas essa personificação só se concretiza num tempo além do da enunciação, precisamente anterior a ela. O sujeito que diz “expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira” (Assis: 1998, 17) se afirma na continuidade que o verbo conjugado na primeira pessoa do singular garante, todavia nega a si mesmo na descontinuidade que o radical desse mesmo verbo significa – desdobramento improvável da personagem que se anuncia a um só tempo sujeito e objeto da narrativa, *sendo*, no entanto, somente na medida em que objetiva a si mesmo, isto é, ao transmutar-se em matéria biografada.

O estilo confessional que Rousseau inaugurou para falar de si mesmo tem nas *Memórias póstumas* uma releitura com outro peso e outra medida: não mais os de um *eu*, mas de um *outro eu*, transferindo-se a perspectiva de dentro para fora. Esse jogo de espelhamento viabilizado pelo expediente do defunto autor dá a medida do distanciamento entre biógrafo e biografado, conferindo a essa narrativa pseudo-autobiográfica o tom de impessoalidade com que desnuda sem pudores seu objeto, a personagem Brás Cubas, a imagem no espelho.

Como observa Bosi, tal expediente aparentemente irrealista de que se vale Machado, isto é, a reiteração do *eu vivo* feita em regime de distância pelo *eu defunto*, seria singular pelo modo como a presença do narrador junto aos fatos desdobra-se em autoconsciência. O processo reflexivo em questão não permite propriamente um descolamento, senão um deslocamento. O que se transfere entre os dois é o ponto de vista, que, no devir mesmo entre o sujeito vazio e o que se forma como imagem do espelho – revelada pelo discurso –, se por um lado altera a identidade da personagem, por outro possibilita um desdobramento, uma duplicação que se efetiva pela reflexão crítica.

Da primeira pessoa do singular é feito um impessoal capaz de atualizar uma identidade sem, no entanto, resgatá-la de todo. Essa atualização dá-se antes na especulação, na reflexão do sujeito (vazio) da narrativa e seu objeto, o biografado Brás Cubas, terceira pessoa projetada do biógrafo, que fingiria ser Brás Cubas, mas que seria um seu avesso, uma espécie de *alter ego* que se desconstrói pelo ato da escrita para construir a personagem Brás Cubas, produzindo as duas imagens que se complementam no espaço literário, isto é, pela linguagem.

Outra parte despersonificada dessa narrativa marcadamente metaliterária, o leitor tem sua presença reiterada por constantes referências, especialmente pelo pronome de segunda pessoa *tu*, tão vago quanto o “eu” tantas vezes empregado ao longo da obra, ora para designar o personagem em vias de identificar-se, isto é, o devir-personagem que é Brás Cubas biografado, ora para designar o pseudo-autobiógrafo, sujeitos ambos a um terceiro processo reflexivo: se pelo discurso do defunto autor reflete-se a imagem de Brás Cubas, ela não é produto somente dessa escrita, mas, ator e espectador de si mesmo, o personagem divide (ou multiplica) sua identidade com o leitor. Sua relação não é menos complexa. Trata-se também aqui de um jogo de espelhamento, cujas imagens o leitor é em parte convidado e noutra, induzido, persuadido, às vezes mesmo constrangido a criar, ficando o juízo ético sempre a cargo do leitor, como observa Bosi.

Tête-à-tête com o defunto autor, ou mesmo em seu lugar, nesse espaço que se desenha fora, o leitor, personagem sem nome e sem identidade, participa da obra sendo mais que testemunha da biografia de Brás Cubas. Ele é feito seu juiz, seu analista e ainda “o maior defeito do livro”. É ele seu aspecto imperfeito, inacabado, parte que falta na composição das memórias.

A escrita é dessa forma destituída de origem e fim, não se define, não se encerra no universo autônomo de um ponto de vista específico, seja ele o do autor ou o do leitor, abrindo-se a perspectivas imprevistas e ilimitadas, reafirmando em seu caráter contínuo seu valor literário.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. “Brás Cubas em três versões”. In: _____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

Ironia e tragédia em “O alienista”

Daniele Coelho Barros*

José Felipe Mendonça Conceição*

Publicada em 1881 na revista *A Estação* e no ano seguinte no volume *Papéis avulsos*, a novela “O alienista” é protagonizada por Simão Bacamarte, médico interessado em descobrir a fronteira entre a razão e a loucura. Com este fim, instala em Itaguaí um hospital para doentes mentais, a Casa Verde, onde recolhe todos aqueles que acredita estarem loucos. Os habitantes da vila que se desviam do padrão de conduta tido como índice de normalidade são incluídos na vasta classificação dos doentes da Casa Verde: os furiosos e os mansos, e suas respectivas subclasses, “monomanias, delírios, alucinações diversas” (Assis: 1998, 14).

Tal classificação configura uma crítica ao exagero e à arbitrariedade do furor classificatório da medicina mental dos séculos XVIII e XIX. Em sua curiosidade científica, Bacamarte instala o terror na população, não tendo limites a calamidade do combate à insânia:

Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafalaria, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava aos emissários do alienista. [...] Se um homem era avaro ou pródigo, ia do mesmo modo para a Casa Verde, daí a alegação de que não havia regra para a completa sanidade mental (p. 38).

* Mestrandos em Literatura Brasileira.

A ironia é o elemento que, em inúmeras passagens, indica a ambiguidade. Será o alienista um visionário cuja genialidade extrapola as limitações de seu tempo? Talvez um louco? Um oportunista? Quem sabe um charlatão? A narrativa se desenrola sobre o fio dessa tensão, em que o leitor não encontra termo possível e que é corroborada pelas referências do narrador a controvérsias entre antigos cronistas sobre os fatos narrados.

No rastro do personagem Bacamarte, a crítica machadiana atinge outras formas de loucura, menos hostis e que se apresentam diluídas nos costumes, no estilo e no gosto individual: “É nessa clave – como metáfora das múltiplas formas da sandice humana – que deve ser entendida a ‘loucura’ em ‘O alienista’” (Almeida: 1998, 171).

Jogos pelo poder

Insatisfeito com o despotismo do alienista, o barbeiro Porfírio, também conhecido como Canjica, lidera uma revolta contra a Casa Verde, contando com a adesão da população e da força militar. O objetivo é demolir o sanatório, tendo por palavras de ordem “Abaixo a Casa Verde” e “Morte ao alienista”. Após os revoltosos tomarem a Câmara dos Vereadores, o barbeiro assume o governo e, em seguida, procura Bacamarte. Afirmando-se destituído de qualquer intenção vandálica, pede o apoio do alienista para conquistar a confiança dos principais da vila, desde que este consinta em fazer algumas concessões em seu projeto de erradicar a loucura:

Logo, em assunto tão melindroso, o governo não pode, não quer dispensar o concurso de Vossa Senhoria. O que lhe pede é que de certa maneira demos uma satisfação ao povo. Unamo-nos, e o povo saberá obedecer. Um dos alvitres aceitáveis, se Vossa Senhoria não indicar outro, seria fazer retirar da Casa Verde aqueles enfermos que estiverem quase curados e bem assim os maníacos de pouca monta etc. Deste modo, sem grande perigo, mostraremos alguma tolerância e benignidade (p. 36).

Sobre essa possível aliança, o alienista diagnostica: “Dois lindos casos!” (p. 37), cujos sintomas positivos são a duplicidade e o desca-

ramento do barbeiro e a toleima daqueles que o apoiaram. Revela-se assim outro foco da ironia machadiana: os jogos pelo poder. O episódio da “revolta dos Canjicas” constitui uma alusão a movimentos que não representam senão estratégias para a chegada ao poder, os quais logram êxito porque contam com a adesão de classes que, posteriormente, são excluídas de decisões e benefícios.

Loucura às avessas

Debruçando-se sobre os dados estatísticos que mostram estarem quatro quintos dos habitantes da cidade abrigados na Casa Verde, o alienista é compelido a rever os fundamentos de sua teoria acerca das moléstias cerebrais. Conclui que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta, que admitisse como normal e exemplar o pleno e ininterrupto desequilíbrio das faculdades. Então liberta os reclusos e enclausura, ao final de cinco meses, apenas dezoito indivíduos que se enquadram na verdadeira patologia cerebral:

Os alienados foram alojados por classes. Fez-se uma galeria de modestos; isto é, os loucos em que predominava esta perfeição moral; outra de tolerantes, outra de verídicos, outra de simplices, outra de leais, outra de magnânimos, outra de sagazes, outra de sinceros etc. (p. 44).

Percebe-se o jogo de inversão irônica que transforma em mentecaptos aqueles em que predominam as “belezas morais”, agora feitas alvos. Porém, permanecendo o alienista detentor de inatacáveis qualidades morais, passa a ser o único mentecapto numa cidade onde não há mais loucos. Desse modo, a crítica machadiana abrange não apenas os domínios de um cientificismo insano e, por vezes, arbitrário, mas se estende a uma sociedade alicerçada em contradições éticas e morais indissolúveis.

Elementos da tragédia em “O alienista”

Simão Bacamarte pertence ao universo dos personagens trágicos. Segundo Gerd Bornheim (1969), a tragédia se caracteriza pelo enfrentamento de uma situação-limite pertencente não à esfera da subjetividade, antes à esfera dos valores em que o herói se inscreve. A

ação do herói pressupõe um erro não de ordem moral, mas intelectual: o herói adota um modo de ser que, conscientemente ou não, fere a ordem instituída, a vida pública, a justiça, a harmonia, a medida. De sua desmedida resulta uma tensão, uma polarização entre dois pressupostos fundamentais capaz de reconduzi-lo, por força da dimensão trágica, à ordem inicial, à verdade, à medida, pela reconciliação desses polos ou pela suspensão do conflito, mesmo que, para tanto, sua morte se faça necessária.

Simão Bacamarte representa um herói trágico diante da polaridade de pressupostos: representante e fiel depositário das verdades científicas de seu tempo, o médico encarna a ciência, confundindo-se com ela, numa atitude de inflexível ação sobre a loucura e os loucos de Itaguaí. Nessa ação, porém, se confronta com a ordem social vigente, cuja moralidade tolera aquilo a que o alienista chama de patologias cerebrais. Para escândalo dos moradores da vila, ele encarcera 80% da população, parecendo não haver critério para o diagnóstico da loucura.

A fim de restaurar a ordem, mas sempre fiel ao projeto de erradicar a loucura, o alienista encaminha à Câmara um ofício em que comunica a decisão de libertar todos os reclusos, devido ao reexame de sua teoria e aos dados estatísticos. A exemplo do herói trágico, empenha-se na recondução da crise à normalidade inicial. Suspende o conflito entre a inflexível ciência e o ordenamento social, através da erradicação “às avessas” da loucura. Mas, estando vazia a Casa Verde e constatando não haver mais loucos em Itaguaí, o médico se percebe o único caso de loucura da vila. Encerra-se na Casa Verde para o estudo e a cura de si mesmo, morrendo dali a dezessete meses, sem alcançar nada.

Elenco de contradições

“O alienista” apresenta um vasto elenco de contradições que povoam os espaços sociais representados na ficção machadiana. O protagonista, inflexível homem da ciência, tem sua teoria inicial colocada em xeque pelo vultoso número de loucos na cidade. Entretanto, não muda de atitude. Passando de um modelo a outro de loucura, mantém a pertinácia com que esquadrinha a cidade em busca de indivíduos cujo comportamento se afaste do padrão por ele instaurado.

Vale ressaltar que não há no texto uma definição clara do que seja loucura para o alienista ou para a ciência médica da época. A doença, tão presente na narrativa, não é claramente definida, cabendo-lhe toda sorte de comportamentos exagerados ou extravagantes. Se Bacamarte se ocupava dos limites entre sanidade e loucura, Machado, em sua incansável investigação como crítico e pensador de seu tempo, tematiza o poder da ciência mediante a produção de uma novela que suscita questões acerca do poder da ciência e das concessões feitas à “ciência médica em sua busca de administração da vida” (Gomes: 1993, 148).

Apesar de conseguir reinstaurar a ordem inicial, conforme imperativo do gênero trágico, o protagonista-herói não suporta a constatação da loucura como subterfúgio para o controle e a manutenção da moralidade vigente. Sua morte representa a radicalidade do sujeito ante o relativismo moral que caracteriza a sociedade, da qual o universo ficcional machadiano representa hábil alegoria.

Referências

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. “Da humana comédia ou: no teatro em Itaguaí”. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (orgs.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, pp. 167-77.
- ASSIS, Machado. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1998.
- BORNHEIM, Gerd A. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 72-82.
- GOMES, Roberto. “‘O alienista’: loucura, poder e ciência”. *Tempo Social*. São Paulo: USP, 1993, 5 (1-2), pp. 145-60.

Machado e o clichê da infidelidade

Daniel Gil*

Abordaremos a forma cuidada como Machado de Assis reorientou o proveito de uma ação recorrente dos romances de seu tempo. O escritor, ao final do século XIX, conseguiu produzir em suas principais obras uma transfiguração da infidelidade conjugal, cuja presença havia se tornado uma constante burocrática em considerável espectro da produção romanesca. Desse modo, compôs exemplo a inúmeras gerações futuras quanto ao dever fundamental da arte para com todos os detalhes de seu tecido: a inventividade.

Para tanto, passaremos primeiramente por considerações alinhavadas pelo próprio escritor na resenha, publicada em 1878, sobre *O primo Basílio*, do romancista português Eça de Queirós. Caminharemos daí para uma análise de três romances dos mais prestigiados de Machado – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* –, investigando-os no sentido de desvelar distinções no tratamento do tema da infidelidade e demonstrar a astúcia com que o ficcionista remodelou um artifício extenuado.

Basílio

Machado de Assis afirma que o segundo romance de Eça foi decerto sua estreia literária, pois o autor lusitano teria alcançado um acerto no emprego de certos recursos que não destoavam do paladar de público e crítica. Ou seja, o ruidoso aplauso, que o havia colocado desde logo na primeira galeria dos contemporâneos, não se arrefeceu

* Mestrando em Literatura Brasileira.

por conta do aprimoramento da técnica literária indispensável para a consolidação de um escritor. Entretanto, observa que o herói, “se no primeiro romance é ele característico e novo, no segundo é já rebuscado, tem um ar clichê; enfastia” (1878).

E ao deslindar sua proposição, Machado inicia uma ríspida análise que em muito interessa ao nosso trabalho porque desnuda a forma automática e quebrantada como o adultério se transforma, em sua opinião, em artifício literário:

A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o introito, de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada.

Sem dúvida os termos “repugnante” e “vulgar” não evidenciam qualquer espécie de moralismo porque mesmo a imoralidade não aparece aos olhos de Machado, “nenhuma paixão sublime ou subalterna, [...] nenhuma perversão” etc. A advertência vai obviamente para um possível propósito menor do escritor com as ações concebidas, para a escassez de traços morais que serviriam a uma narrativa mais opulenta. O crítico estaria sequioso de um desenredo que instigasse mais veementemente seu pensamento; estaria confiando a laboração da estória a algum dizer implícito. Mas entrevê somente a ação por si mesma, e essa forma não lhe agrada.

Tal desacordo pressupõe a ideia de que o elemento sedutor do romance deva permear as entrelinhas do acontecimento e engendrar exposições subentendidas que enovelem a psique do leitor nas contróversias enunciadas. Caso contrário, o vínculo do receptor com a estó-

ria nunca será mais nobre que o da curiosidade. Nessa direção, segue o parecer:

Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fãmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance [...]. Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral.

O “ar clichê”, que provoca o fastio machadiano, indica o ensejo de Eça em sacar a infidelidade e seus desdobramentos como atrativo, sem constituir um propósito maior por trás dos fatos ou, ao menos, uma inovação suficiente no rompante das causalidades. Desse modo, o adultério parece vulgar e desinteressante; Luísa se mostra carente do quinhão moral necessário: não apresenta qualquer peculiaridade que faça o crítico tombar em meditação – limita-se a herói sem vida própria, mero “títere” nas mãos do escritor.

Machado preferirá uma direção distinta.

Brás

Brás Cubas, ao contar algumas experiências de sua vida afetiva, não nos remete a nenhum caso de perfeito compromisso: compartilha a “dama espanhola” Marcela com o abastado tísico Xavier; vive um efêmero episódio com Eugênia quando já cogitava seriamente Virgília; comparticipa dos amores desta com Lobo Neves; e talvez só não tenha traído Nhã-Loló porque a jovem Damasceno sucumbe à epidemia logo nos primórdios da relação.

Imediatamente podemos evidenciar certas distinções na maneira como a infidelidade é tratada nesse trabalho e no livro de Eça de Queirós. Há de se verificar que em *O primo Basílio* tal ação é realizada com absoluto destaque, prefaciando a peripécia, à maneira comumente encontrada na obra de muitos escritores. Sem a traição de Luísa, nas palavras de Machado, “estava acabado o romance”. Já em *Memórias póstumas de Brás Cubas* a infidelidade é ordinária, corriqueira e, conquanto se ofereça em demasia, nem de longe tem a mesma implicação.

Na obra machadiana todas as ações funcionam como pretexto para que interajam pessoas morais e logo, permeando tais interações, encontra-se a energia do romance. Por isso a infidelidade, como qualquer outra circunstância da estória, não possui qualquer intenção se despida de um subtexto imanente, fruto desse trançado moral. A começar por ser o narrador um personagem irônico e submerso em compreensões particulares, o que obriga o leitor a duvidar mesmo do que é dito. Assim o leitor já é parte do trançado.

Pensemos, por exemplo, em como traduzir: “Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me” (Assis: 1881, 70). Ironia da melhor estirpe. Estamos diante de duas personalidades marcadamente circunscritas pelo narrador. A primeira é de um jovem Cubas no cúmulo de sua ingenuidade. A segunda, de uma linda mulher dotada de todas as malícias do mundo e que vivia delas. Todavia, a definição dos dois personagens não é exatamente narrada, e sim manifestada no texto. Ainda que o narrador nos dê seus juízos de valor a respeito de outrem, a pessoa moral é representada firmemente após, inclusive, ter-se abalroado com outras manifestações morais. E Machado parece concentrar seu propósito na exposição e análise dessas categorias humanas.

O objetivo não é diferente nos casos de infidelidade. No relato de uma “fase consular”, em que Brás Cubas e Xavier regiam o governo de Marcela, afigura-se a intenção de nos entregar mostras da natureza essencial dos personagens, sobretudo aquelas que nos levem à reflexão.

Provavelmente, há no romance uma única vez em que a infidelidade desencadeia ações de tal forma significativas que poderiam sobrepujar esse intuito analítico. Dá-se a partir de uma carta anônima remetida a Lobo Neves, denunciando a relação de sua mulher com Brás Cubas. De forma artilosa, Virgília parece contornar a situação. No entanto, alguns capítulos adiante, Dona Plácida, suposta dona de uma casinha onde ficara combinado o encontro dos amantes, avista o ministro desconfiado vindo em direção ao lugar – seria flagrado, naquela feita, o adultério. Brás Cubas, então, consegue esconder-se a tempo, evitando o pior.

Não obstante a agonia dos acontecimentos que acabam de suceder, Machado rapidamente os aproveita para reiniciar seu desíg-

nio e conduzir o protagonista a reportar o caso a uma conclusão filosófica desenvolvida em capítulos anteriores – mais uma de nosso defunto autor –, a “equivalência das janelas”: para refrescar a consciência de algo indigno que porventura fizermos, façamos algo suficiente para compensá-lo. Ou seja, equiponderar uma janela fechada abrindo outra, para que “a moral possa arejar continuamente a consciência” (p. 137). Assim, Brás Cubas pode nesse momento compensar o fato de não ter coragem plena para sair à rua e arrancar Virgília do marido. Basta dar dois passos em direção à porta dizendo que o fará. Mesmo que Dona Plácida esteja ali, na certeza de impedi-lo.

Borba

Quincas Borba foi publicado em *A Estação* a partir de 1886 e editado em livro no ano de 1891, com sensíveis diferenças. O romance mantém o propósito expositivo e analítico das categorias humanas, ainda que siga um pouco mais zeloso com seu enredo. Tanto quanto *Memórias póstumas*, apresenta digressões repentinas, embora em menor número e acompanhando um rol maior de ações.

Apesar dessa característica mais contida quanto aos recursos e de possuir um estilo mais abeirado àquele que usualmente se encontra na escola realista, frustra o leitor que busque tramas que por si mesmas garantam seu entreter. As ações continuam essencialmente simples e ministram cada vez mais vida e fundamento humano. E o tema de nosso interesse se realça exatamente quando a simplicidade se radicaliza, ganhando assim aspecto renovado.

Quincas morre e deixa sua herança ao amigo e enfermeiro Pedro Rubião de Alvarenga, na condição de cuidar de seu cachorro, cujo nome era o mesmo do filósofo louco. Animado com a nova conjuntura financeira, Rubião parte de Barbacena para o Rio de Janeiro. Durante a viagem conhece o casal Palha e, atraído por Sofia, começa a frequentar a casa dos dois. Basicamente é essa a trivial urdidura, que inclui insinuações contraditórias da mulher para com Rubião e a diligência de diversos oportunistas em tirar vantagem do herdeiro ingênuo.

Sofia se revela uma pessoa moral extremamente complexa: podemos dizer que tem um elo com Virgília e Capitu, porquanto exala, como aquela, um mistério indecifrável na razão de seus sentimentos e conduta, ao mesmo tempo que se assemelha à esposa de Bentinho pela capacidade de conduzir e dissimular, ainda que seja mais vulgar

e leviana. Sente-se muitíssimo orgulhosa das investidas de Rubião, instigando-o a reforçar os galanteios. Em paradoxo, demonstra por vezes um certo pudor hipócrita, resultado de convenções sociais e interesses vários.

Mas o leitor é surpreendido ao perceber que, no momento em que a trama se desenlaça – e aí reside a substância que nos interessa –, simplesmente nada acontece de mais tácito entre os dois personagens: o previsível crime conjugal em que poderíamos apostar é transfeito na loucura do protagonista, assim como na indiferença frívola de Sofia. Massaud Moisés diz, sobre o caso, ser

risível que a duas pessoas dotadas dum quantas possibilidades vitais, dinheiro, posição social, culturas etc., o adultério se afigurasse um caminho aberto à sua realização como criaturas que tivessem desígnios maiores. [...] Diante dum bem que nunca chega, para satisfazer a homens e mulheres sedentos dum não-sei-quê perdido não sei onde, à mulher só resta o caminho da falsidade e ao homem, o da loucura, para solucionar um *impasse* inexplicável numa sociedade que permitia e até exaltava o adultério como sinónimo de gente civilizada. [...] É quase incrível que ambos não consumam o delito e Rubião fique louco (1960, 8; grifo do autor).

Bento

Nenhum outro caso de infidelidade é tão famigerado na história da literatura brasileira quanto o de Capitu a Bento Santiago. Muito porque, entre outras coisas, não há ao longo do romance provas infalíveis de que a personagem dos “olhos de ressaca” tenha realmente traído o marido. Mas foi necessária a opinião feminina, bons anos depois da publicação de *Dom Casmurro*, no livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, da norte-americana Helen Caldwell (1960), para que todos nos bestificássemos com a dúvida.

O uso da primeira pessoa por Machado está relacionado com uma técnica maliciosa: a de se emancipar do narrador para introduzir-lhe uma outra visão de mundo. Esse recurso viabiliza encaixar-lhe qualidades – sobretudo os preconceitos que pretende denunciar – que, aliadas a uma feição simpática, sedutora e convincente, possam ganhar o leitor e persua-

di-lo das opiniões mais duvidosas. O crítico inglês John Gledson já nos disse, referindo-se a *Dom Casmurro*, que “Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos” (1991, 8).

A intenção de transformar a infidelidade por meio da composição de uma teia enganosa pode ser identificada logo na maneira oportuna como o artista modela o narrador: alguém que comunica um tom simples, que se distancia de alguma forma de grandes suspeitas. Lembremos, por sua vez, que Brás Cubas era atraente, mas tinha um aspecto um tanto excêntrico, falava-nos do emplasto etc. Não é o caso de Bentinho, que, conquanto seja uma personalidade em certa medida curiosa, faz com que o leitor se descuide mansamente onde deveria redobrar a atenção.

Bentinho vive cenas adolescentes com Capitu cuja poesia é inesquecível, e aliciante. Vejamos por exemplo sua descrição apaixonada do momento em que a mãe de Capitu quase os flagra no primeiro beijo:

Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres: – Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças! (Assis: 1900, 93).

Sorrateiramente, *Dom Casmurro* vai dando indícios tendenciosos da possível dissimulação adúltera ainda latente na jovem Capitu. Outras passagens servem ao mesmo propósito. E em todas elas Machado nos exhibe o apogeu de seu domínio técnico, inclusive para que a técnica não nos salte aos olhos. Suas frases são sonoras, contidas e necessárias; as intenções são submersas e perfeitamente realizadas. A ironia dos romances anteriores, adquirida por meio de artifícios variados, alcança sua maior homogeneidade.

Analisemos com quanta aptidão, e por quais motivos, o escritor projeta desde nova a nossa “mulher por todos os lados” (p. 193) com mais iniciativa, inteligência e frieza que o pequeno Santiago. Não fossem sua artimanha e sua determinação firmemente constituída, o plano com José Dias talvez não vingasse, e a promessa de Dona Glória

teria feito de nosso Bentinho um sacerdote. O caráter moral que prevalece é capaz de instigar no leitor os preconceitos mais machistas, além de fazer de Bentinho uma pessoa pura, ingênua o bastante para ser vítima de um delito. Não pensarão os leitores, com raras exceções, que a mesma ingenuidade pueril, se verdadeira, possa condicionar um ciúme imaginoso.

Portanto, há mais que episódios de amor adolescente extraordinariamente poéticos na base desse trabalho, mesmo que por eles já se entendesse por que é o livro mais popular de Machado de Assis. Há todo um plano de manipulação psicológica de um locutor carente de respaldo, de alguém que lhe dê razão e compreenda quão bela e trágica foi sua experiência com a mulher amada. Barreto Filho, num importante ensaio, acrescenta que, ainda que fosse comprovada, a infidelidade excederia “o conflito moral que os romances exploram no adultério. O livro não tem semelhante vulgaridade. É uma falha mais radical, uma traição à infância, uma negação da poesia da vida, tanto mais dura quanto se tem a impressão de que tinha de ser assim” (1955, 98).

O casamento de Bentinho perlonga o idílio adolescente, mas também os usuais ciúmes. O afogamento de seu amigo Escobar altera sensivelmente a esposa, semeando suspeitas. Logo, a similitude curiosa do filho com o amigo morto transforma e arrebatava de vez o desconfiado Bentinho, e uma separação traumática acaba por desmentir as juras juvenis.

Por isso, no intento de rememorar o passado em sua velhice solitária, o narrador transcreve suas reminiscências e reproduz, no Engenho Novo, a casa onde morava na Rua de Matacavalos. Nessa operação, Machado reflete a circunstância de vida cujo gozo possível se realiza exclusivamente na contemplação da memória, como previa o horizonte schopenhaueriano, como bem lembrou Merquior. E a memória se configura sob o acabamento forçoso da subjetividade e da fantasia. Merquior ainda nos sensibiliza ao dizer que “*Dom Casmurro* reafirma a infidelidade básica da vida a todo o projeto de felicidade humana” (1997, 181-2).

Considerações finais

Machado de Assis enxergou que o artifício da infidelidade, quando trabalhado de forma desatenciosa, pode representar um problema à virtude do romance. Por conseguinte, transformou o que

poderia ser clichê em poderoso recurso inventivo. Para tanto, partiu da premissa de que a ação, seja qual for, não deve constituir-se como a substância central, um fim em si mesmo. Ou seja, há de se encontrar um propósito maior correndo por entre as linhas da estória para que a forma conquiste seu merecido relevo.

Nem mesmo uma obra da importância de *O primo Basílio* deixou de se render ao impulso de uma peripécia curiosa e devoluta, baseada no adultério. Com seu olhar criterioso, Machado mostrou o quanto os personagens podem perder em contingente moral e, de imediato, em atrativos mais densos. Baseado na compreensão desses fatores, cuidou, em seus principais romances, de remodelar a infidelidade e suas implicações.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ela é manifestada de forma ordinária; em *Quincas Borba*, inesperadamente, ela não se concretiza; e em *Dom Casmurro* nem mesmo se sabe a sua existência. Em todos esses trabalhos as manifestações e imbricações morais são astutamente produzidas, denunciadas e trançadas, revelando um complexo painel de categorias humanas. Assim se explica que nosso escritor continue inspirando nosso labor criativo.

Referências

- ASSIS, Machado de. “*O primo Basílio*, de Eça de Queiroz”. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 16 de abril de 1878.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. [1881]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. *Quincas Borba*. [1891]. São Paulo: Cultrix, 1960.
- _____. *Dom Casmurro*. [1900]. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- BARRETO FILHO, José. “Machado de Assis”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1955, v. II.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira – I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- MOISÉS, Massaud. “Nota preliminar”. In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Cultrix, 1960, pp. 7-12.

Tragicomédia em “A causa secreta”

Diego Barbosa Dantas*

A ironia lançada por Machado de Assis se deixa ver já no título do conto, que é intrigante e convidativo, sendo “causa” uma palavra associada a motivo passível de esclarecer, enquanto “secreta” se vincula a sigilo e dissimulação. Aproximados, os dois vocábulos introduzem a ambiguidade da narrativa, situando-a entre a clareza e a obscuridade, o mostrar e o não mostrar, o dito e o não dito.

Os personagens são dotados de uma dualidade presente do início ao fim. Neste sentido, destaca-se Fortunato, sádico a ponto de dissecar o ser humano em busca de suas feridas, para experimentar grande prazer diante da dor dos vivos e da decomposição dos cadáveres. A ironia se pronuncia em seu próprio nome, originário da palavra latina “fortuna”, que, ao sinonimizar sorte, alegria e felicidade, contrapõe-se ao caráter macabro do homem.

Quanto a seu amigo Garcia, não carrega ironia no nome, mas na “faculdade de decifrar caracteres”, o que o torna uma pessoa dada a examinar e lançar veredictos sobre a alma alheia. Essa inclinação faz com que se aproxime tanto da esposa de Fortunato que se apaixona e, ao persistir no amor impossível, revela-se tomado pelo lado obscuro de sua própria personalidade.

As diferenças entre Fortunato e Garcia são atenuadas pela partilha do gosto pela análise e dissecação. Ambos se comprazem em observar os semelhantes em momentos especiais e situações inusitadas. As entrelinhas do texto deixam perceber que a curiosidade, ainda

* Graduando em Letras.

que de espécie diferente, é um traço a estabelecer entre os dois uma proximidade distante ou uma distância próxima.

Como sabemos, Machado não se prendia à linearidade possibilitada pela cronologia e, com frequência, avançava em ziguezagues, usando as quebras temporais para dinamizar as narrativas. É o que acontece com o conto aqui analisado, que se faz de cortes, flashbacks e antecipações. Assim, ganha vivacidade e impõe atividade ao receptor.

A história começa no pretérito imperfeito, em indício de que as ações não chegaram ao fim. Na verdade, são situações e atitudes universais e repetidas *ad infinitum*. Os segredos e ambiguidades não são exclusivos dos personagens, ficando no ar a sugestão de que caracterizam a humanidade. Todos temos um avesso sinistro, um eu sotoposto, o que nos faz seres tragicômicos por excelência.

No início do conto, os três personagens estão no mesmo recinto, mas entregues a um silêncio fúnebre, como se algo grave tivesse acontecido. De fato aconteceu, porém o narrador afirma que o ocorrido “adiante se explicará”, em ironia dirigida diretamente ao leitor, a quem parece dizer para conter a afobação e acompanhar a narrativa.

O perfil de Fortunato começa a ganhar nitidez em sua ida ao teatro, quando é observado por Garcia e tem seu comportamento descrito da seguinte maneira pelo narrador:

A peça era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouvia-a com singular interesse. Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro, a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho.

Ao final do drama, veio uma peça em um só ato perpassada pelo burlesco, o que fez Fortunato ir embora. Todavia, a junção entre os gêneros teatrais comprova a complementaridade entre o trágico e o cômico. Implicitamente, o narrador volta a ironizar o receptor, em sua dificuldade de perceber que a mistura de dor e riso compõe a natureza humana. A obra machadiana comprova sobejamente que os dramas escondem farsas e as farsas ocultam dramas, não se podendo estabelecer limites entre um e outro.

Fortunato volta a demonstrar interesse por cenas fúnebres ao ajudar um ferido de nome Gouveia. Na casa deste também se encontra Garcia, ainda como estudante de medicina. A descrição aproxima as ações de Fortunato do comportamento de um leão prestes a atacar a presa: “Durante o curativo, ajudado pelo estudante, Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito”.

Garcia percebe a ambiguidade dos sentimentos de Fortunato:

A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios.

Os sentimentos de aversão e curiosidade são contrários, mas aqui se entrelaçam e, assim, contribuem para criar a atmosfera ambígua da narrativa. O fato de Garcia não compreender o que se passa por dentro de Fortunato possibilita a apresentação do moço como alguém que possuía, “em germe, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres”. Tal característica, como dissemos, aproxima os dois personagens.

É de se acrescentar que “o amor da análise” pode ser visto como mais uma ironia dirigida ao leitor, convidado a também se entregar às atividades de dissecação e desvendamento, de modo a diferenciar as partes, conhecer o todo e, assim, conseguir, como Garcia, “apalpar o segredo de um organismo”. Vemos, assim, a perícia com que Machado usa de leves pinceladas para caracterizar os personagens, fazendo da ambiguidade e da ironia fios a perpassarem o enredo.

Maria Luísa, esposa de Fortunato, é apresentada como “interessante”, portanto plenamente capaz de despertar a atenção do curioso Garcia. O jovem começa a examinar o casal e se aproxima bastante da mulher, por quem acaba se apaixonando. Merece atenção a agudeza com que o narrador revela que “a comunhão dos interesses apertou os laços da intimidade”. Ou seja, o estudante e o empresário tinham coisas em comum, mas o que cresceu mesmo foi a intimidade entre aquele e a mulher.

Entretanto, a relação não dá em nada, pois, além de casada, Maria Luísa adoece de tuberculose. Fortunato comprova seu caráter

sui generis: sofre e, ao mesmo tempo, deleita-se com a doença da esposa. Durante o velório, surpreende-se de ver Garcia chorando por uma mulher que ironicamente nunca seria sua. No entanto, logo combina o prazer diante do sofrimento alheio com um certo orgulho. O choque inicial cede lugar à curiosidade “científica” e ele saboreia a “explosão de dor moral” do infeliz rival, “que foi longa, muito longa, deliciosamente longa”.

Referências

- ASSIS, Machado de. “A causa secreta”. In: _____. *Várias histórias. Obra completa*. V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- _____. “Introdução à poética da ironia”. In: *Linha de Pesquisa*. N° 1. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2000, pp. 27-48.

Glorificação hipertrofiada: 1939 e 2008

Gabriela Manduca Ferreira*

O objetivo deste estudo é dispor em paralelo os centenários de nascimento (1939) e morte (2008) de Machado de Assis, a fim de discutir os avanços e reverberações daquele em relação a este.

A comemoração do centenário de nascimento do escritor ocorreu em pleno Estado Novo (1937-1945). Getúlio Vargas ficou no poder durante um período global de dezenove anos convencionalmente chamado de Era Vargas, cujas características tiveram seu auge no governo ditatorial, o Estado Novo.

O Estado Novo foi marcado por avanços nas políticas sociais e econômicas – sobretudo devido à implantação da legislação trabalhista e ao apoio à industrialização –, bem como pelo expressivo retrocesso em termos de liberdade, com a extinção dos partidos políticos, a censura e a repressão.

A autocracia varguista precisou se valer de uma máquina de propaganda bem montada, o que explica a criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A utilização da imprensa e da propaganda oficial com fins de legitimação política foi uma das marcas do Estado Novo, que erigiu símbolos para garantir a persuasão da massa. Um deles foi Machado, alçado a motivo de orgulho e idolatria nacional.

A eleição do autor a essa condição distante e esvaziada de símbolo nacional, para além da simples comemoração do centenário de seu nascimento, desenvolveu-se dentro de todo um projeto

* Mestranda em Literatura Brasileira.

de educação nacional. Aventa-se a hipótese de que o uso de sua imagem contribuiu para a conformação de sua figura como escritor consagrado e emblemático da nação brasileira (nação unida e moderna, como propalava a ideologia estadonovista). Daí julgarmos a análise do engendramento do mito do grande escritor nacional no centenário de nascimento significativa para compreendermos o quanto dessa consagração reverbera na comemoração do centenário de morte.

Aparentemente, crítica literária e imprensa oficial realizavam movimentos distintos nos tempos estadonovistas: enquanto a crítica buscava aprofundar as leituras da obra – tanto que se fez da produção de analistas que ainda hoje norteiam o estudo de Machado, como Eugênio Gomes, Lúcia Miguel-Pereira, Astrojildo Pereira e Augusto Meyer –, a propaganda oficial erigia antes a figura do escritor do que sua obra à condição de medalhão nacional.

Eric Hobsbawm afirma que o tempo da história exige “desmistificação porque nós [...] não vivemos mais [nele], mas não sabemos quanto [dele] ainda vive em nós” (1988, 19). Por isso, cabe perguntar quanto de Machado como medalhão nacional ainda vive em nós.

Evidentemente não se trata de discutir a indubitável qualidade artística dos escritos de Machado ou questionar seu merecimento quanto à posição de grande escritor nacional. Tampouco negar que o autor já tivesse sido reconhecido e consagrado em vida. Pelo contrário, Antonio Candido afirmou que sua vida foi “marcada pelo raro privilégio de ser reconhecido e glorificado como escritor, com um carinho e um preito que foram crescendo até fazer dele um símbolo do que se considera mais alto na inteligência criadora” (1970, 16).

Nossa proposta é que desfaçamos as ideias preconcebidas, em esforço de desconstruirmos uma glorificação que parece hipertrofiada. É o que se constata na profusão de artigos acerca das comemorações do centenário de morte cujo início é amiúde a afirmação de que se trata do maior escritor brasileiro, de um dos maiores ficcionistas de todos os tempos e outras considerações desse tipo. Tal lisonja não tem sentido, uma vez que se trata de incensar um escritor que, ao contrário, precisa ser retirado das brumas.

Por isso, quando falamos em desconstruir a glorificação machadiana por meio da disposição em paralelo dos dois centenários,

pensamos no empenho crítico em evitar uma nova consagração. Isto porque a repetição já vazia de ser Machado o grande, o maior escritor, dificulta a compreensão de sua obra.

Desdobrems por que consideramos uma nova consagração não somente infértil como arriscada. Analisemos o pensamento de Astrojildo Pereira, crítico machadiano que escreveu durante o Estado Novo: “As celebrações que estamos presenciando [em 1939] transcendem dos limites comuns às simples solenidades dessa natureza. Fica-me a impressão de que o Brasil está descobrindo o seu grande escritor” (1991, 218).

O analista acrescenta que a moda, que produzia no centenário de nascimento um “derramamento de machadismo”, passaria, dando lugar a uma “popularização” da obra machadiana, “num processo decerto menos acelerado e por isso mesmo também menos superficial” (p. 219). Depois do entusiasmo do centenário de nascimento, a obra seria de fato “lida e sentida pelo povo” (p. 218). Cabe perguntar se isso realmente aconteceu: quase seis décadas após as comemorações do centenário de nascimento, o autor carioca é lido e compreendido pelo povo?

Concordamos com Valentim Facioli, para quem

o imenso crescimento do aparelho escolar, das bibliotecas, do parque editorial, das edições de seus livros [de Machado de Assis], do reconhecimento da importância e permanência de sua obra, tudo isso, e algo mais, indicam uma glória construída (com merecimento), mas ainda não garantem leitura e, menos ainda, boa e consequente leitura (2004, orelha).

Antonio Candido, por sua vez, declarou que as obras dos grandes escritores logram importância porque

são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos (1970, 18).

Tal afirmação nos leva a questionar os motivos pelos quais Machado é estimado por nós, por nossa época: quais são nossas obsessões e necessidades de expressão? Responder a isso a partir da leitura da obra machadiana parece-nos uma homenagem muito mais profícua do que a mera louvação da figura do grande escritor. Eis nossa modesta homenagem, que fica resumida em uma imprecisão: que não consagremos mais uma vez Machado, mas que estudemos sua obra.

Referências

- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- FACIOLI, Valentim. “Como leram Machado de Assis?”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004, orelha.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios (1875-1914)*. Tradução de Siene Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

“O espelho”: entre o real e o ficcional

Grazielle Aleixo Reis*

Como propor mais uma leitura de “O espelho” (1882), conto que já suscitou tantas interpretações? Lembrando que a obra machadiana é de riqueza inesgotável, portanto nos possibilita alçar os mais diversos voos analíticos.

Nosso objetivo é indagar sobre o duplo no conto machadiano tomando como base a teoria do jogo formulada por Wolfgang Iser (1999), para quem o texto ficcional e o leitor estabelecem um processo comunicativo, cognitivo e estético muito intrincado. Pretendemos discutir as relações entre o real e o imaginário engendradas no âmbito da ficção e refletir sobre uma experiência específica de jogo (*agón*) proposta pela própria obra.

Salientemos que este trabalho se limita a uma rápida discussão motivada pelas provocações teóricas de Iser e pela literatura machadiana. Em outras palavras, não pretendemos esgotar a questão, apenas fazer uma incursão que permita analisar o conto a partir de uma perspectiva que, embora não inédita, faculta um encontro fecundo com suas possibilidades significativas.

Breve resumo do conto

O conto “O espelho” aborda a possível existência de duas almas humanas: uma interna e outra externa. A alma interna é aquela que olha de dentro para fora e a externa é a que olha de fora para dentro. As duas almas completam o homem, e perder uma delas significa perder metade da existência, se não a existência inteira.

* Graduanda em Letras.

Ao apresentar a tese, o protagonista e narrador Jacobina mostra que a alma externa pode ser qualquer coisa, desde um espírito até uma pessoa ou um objeto. Para comprovar o argumento, relata a um grupo de conhecidos uma experiência em que sua alma externa se fez representar por sua farda de alferes.

A teoria da ficção

Primeiramente é necessário retomar a teoria da ficção desenvolvida por Wolfgang Iser, de modo que se esclareçam os elementos que a configuram. O teórico argumenta que realidade e ficção não são polos em oposição, afinal os textos ficcionais não se isentam de todo da realidade, assim como a realidade contém elementos ficcionais. A seu ver, essa relação ganharia em clareza se substituída por três termos: real – fictício – imaginário.

Nessa tríade, o fictício prepara o imaginário, que recebe as informações e constrói a outra realidade, ou seja, a realidade ficcional, o mundo possível da ficção. O imaginário é sem forma, indeterminado, difuso, e só ganha contornos pelos atos de fingir. Vale ressaltar que esse fingimento não diz respeito a mentira ou embuste, mas a um processo de irrealização do real para a realização do imaginário.

O fictício funciona como elo entre os dois outros polos. Nele se efetivam os “atos de fingir”, que se constituem de seleção, combinação e autodesnudamento. A seleção está no campo dos contextos referenciais. A combinação se dá no campo intratextual. O autodesnudamento possibilita à ficção se revelar como realidade fingida, compondo, por fim, os arranjos do *fingere*.

O conceito de jogo

O jogo é uma situação facultada pela categoria do imaginário. Para Iser, o jogo possibilita diferentes formas de interação entre o texto e o leitor, assim como entre o fictício e o imaginário.

O real, o fictício e o imaginário não podem ser separados e existem pela interação que estabelecem entre si. Eis o jogo da ficção. Mas como jogam o fictício e o imaginário? O fictício possibilita a ficção na medida em que se constitui de diversos atos de fingir que acionam o imaginário. Quer dizer, a partir dos atos de fingir o imaginário é forçado a ganhar uma forma, uma determinação.

Tanto o fictício quanto o imaginário possuem diferenças básicas que são superadas pelo jogo que estabelecem entre si. O jogo oferece, portanto, as condições necessárias para que ambos se manifestem.

Roger Caillois, filósofo francês citado por Iser, propõe quatro tipos de jogo: *agón* (jogo de conflitos), *alea* (jogo baseado na sorte e no imprevisível), *mimicry* (jogo de imitação) e *illinx* (jogo de carnavalização e subversão). Esses elementos constituem o jogo do texto e são desdobramentos da interpenetração do fictício e do imaginário.

Os arranjos lúdicos no conto

“O espelho” é inteiramente estruturado por duplos, que se interrelacionam por meio de jogos. Embora Iser diga que os jogos não ocorrem isolados, o principal tipo que incide no conto é o *agón* (agonia). O *agón* vai figurar, na forma breve, tensa e compacta do conto, os dilemas existenciais de seu principal personagem.

O *agón* é constituído de um jogo de conflitos que consiste numa luta ou disputa. Tem um duplo efeito: de um lado, consolida as normas, valores, sentimentos e pensamentos antagônicos em posições textuais; de outro, inicia a superação disso que adquiriu natureza fixa.

O primeiro par (duplo) claramente percebido no conto é a presença das duas almas humanas: no momento em que se olhava no espelho, Jacobina “achava, enfim, alma exterior”. Destaca-se aí a importância do olhar, que concretiza a figuração do alferes no espelho. O espelho aparece tanto como lugar de revelação quanto de questionamento. Assim, converte-se em duplo a todo instante.

Nas linhas abaixo, nota-se uma representação da agonia vivida por Jacobina:

No fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer.

Aparecem outras referências de duplos, como a duplicação da idade do Jacobina alferes, que tinha 25 anos quando recebeu a farda, e do Jacobina narrador, que “tinha entre quarenta e cinquenta anos”. O mesmo se pode dizer do uso das metáforas “par de botas”, “metades da laranja”, entre outras.

Jacobina tem uma representação de duplo em seu próprio nome. Analisando sua composição, tem-se o sufixo *-bina*, que significa dois. Dessa forma, em linhas gerais teríamos “dois Jacós”. Outra reflexão está relacionada ao nome Jacó, que remete ao personagem bíblico, encarnação do conflito entre os baixos e altos da natureza humana. Algumas vezes alcançava grandes alturas, porém em outros momentos afundava-se na ganância. Por fim, chega ao nível da fé triunfante.

Jacobina é ao mesmo tempo jogo e jogador: é jogo de suas próprias agonias quando se deixa levar por elas e jogador quando opta pela atitude menos corajosa de não enfrentar seus dilemas existenciais.

Nós, leitores, também fazemos parte desse jogo machadiano, pois vivemos o mesmo *agón* que Jacobina dentro de uma experiência estética de alteridade, que se traduz na aprendizagem de ser, imaginariamente, um outro. E, ao ser este outro, colocamos em questão nosso próprio mundo.

Considerações finais

A obra machadiana se desnuda para nós, leitores, como a imaginação para Iser, que a vê como força capaz de nos empurrar para além de nós mesmos. Enquanto devir, leitor e personagem também produzem uma experiência estética de alteridade, uma vez que buscam ser o outro. Por isso, a ficção e seus jogos são, para além de uma experiência estética, uma fonte de autoconhecimento.

Referências

- ASSIS, Machado de. “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”. In: _____. *Papéis avulsos*. [1882]. Rio de Janeiro: Garnier, 1989, pp. 153-62.
- ISER, Wolfgang. “O jogo”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

Farol em mar de ressaca

Haron Jacob Gamal*

É fato incontestável que Machado de Assis atingiu o apogeu da fama com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a ficção que o sucedeu. Mas há textos de crítica literária – menos conhecidos e publicados antes das narrativas que o consagrariam – que demonstram a agudeza de pensamento do intelectual interessado nos assuntos de seu tempo e na produção literária do Brasil e de Portugal. Esses escritos revelam não só o que o autor pensava sobre literatura, como algumas ideias subjacentes aos romances publicados a partir de 1880.

No que tange aos estudos acerca de Machado, ainda há pouca pesquisa sobre sua obra crítica e seus reflexos em sua ficção. O presente trabalho pretende reduzir tal lacuna, mediante a análise de trechos importantes de dois artigos: “O ideal do crítico”, de 1865, e “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, de 1873.

Em “Instinto de nacionalidade”, o escritor constata que “todas as formas literárias do pensamento buscaram vestir-se com as cores do país” (1997, 801). Tais cores adviriam do aproveitamento artístico da natureza americana e do habitante original. Seguindo esse fio, observamos o que Machado diz a respeito de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, que souberam transformar em arte o que oferecia a terra colonial: “a razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária” (p. 802). Os dois autores foram os que melhor souberam

* Doutorando em Literatura Brasileira.

explorar, em todo o período que antecedeu a independência política, a natureza americana e tomar como um dos temas – em Basílio, de modo mais feliz – a representação estética do habitante original da terra. Machado vai além e enumera os continuadores dos dois escritores no momento em que a pátria já estava independente e à procura de identidade própria.

A seguir, Machado traz à tona o debate existente em meio à intelectualidade da época: seria importante utilizar como tema os costumes da cultura “semibárbara” para dar ares nacionais à nossa literatura? O autor constata que depois do que

escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano de nossa aplicação intelectual. [...] Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo (p. 803).

Ao dizer que o patrimônio da vida indiana também é um legado universal, Machado expande os limites do que se chamará de literatura brasileira, sobretudo porque poderá abordar na própria ficção temas que aparentemente não retratam a cor local nem são inerentes apenas à nossa pátria, mas legados universais de outras culturas.

Outra expressão que o escritor usa é: “larga matéria de estudo”. Isso demonstra que não tem apenas o intuito de entreter o leitor; na verdade, sua literatura se faz do levantamento de questões até então pouco exploradas pelos escritores. Outro ponto importante que ressalta, mas que parece encoberto por uma espécie de véu, aparece no trecho:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabelecamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo

sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país (p. 804).

“Alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região”: até aqui não há dúvida alguma sobre o que quer dizer. No entanto, tendemos a ver algo vago e abstrato em “sentimento íntimo” e “homem do seu tempo e do seu país”. Mas, levando em consideração o que se encontra em toda a sua obra, talvez possamos definir “sentimento íntimo” como a abordagem de temas relacionados à natureza humana, mediante a perscrutação da alma. Por outro lado, “homem do seu tempo e do seu país” pode dizer de uma época e uma nação elevadas a foro universal.

O autor aponta ainda a necessidade de “uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países” (p. 804). Essa crítica contribuiria para o desenvolvimento e aprimoramento de nossas letras. Machado coloca a crítica tal qual uma lanterna que sinalizaria em mar bravio, mostraria escolhos a serem contornados, evitando choques e naufrágios. Assim, teríamos obras maduras, aperfeiçoadas, condizentes com uma concepção de arte capaz de universalizar nossa literatura.

Entretanto, “O ideal do crítico” traz a queixa de que as análises literárias de então eram marcadas pelo ódio, a camaradagem e a indiferença. Machado exige, ao contrário, honestidade e sinceridade:

Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, escarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, adotar uma regra definida, a fim de não cair em contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça (p. 800).

A reclamação de Machado tem todo o sentido, embora se saiba que, nas mais diferentes nações, muitas obras não foram consideradas pela crítica imediata e somente a posteridade conseguiu lhes atribuir o verdadeiro valor, fruto de uma visão mais madura e aperfeiçoada. A aspiração de Machado se concretizou amplamente, mas apenas com a chegada do século XX, quando o advento da teoria da literatura possibilitou à crítica assumir a isenção e cultivar o rigor analítico.

Em “Instinto de nacionalidade”, o escritor trata o romance em um tópico à parte. Constata que o gênero é o mais cultivado no Brasil e procura mostrar as razões de sua aceitação. Encerra o primeiro parágrafo colocando-o como “obra d’arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota” (p. 804). Estariam em questão os atributos do romancista, não só relativos à arte do bem escrever, mas também ao modo como trabalha as questões locais e universais, presentes nas representações artísticas de qualquer época.

Machado volta à questão do que é representado pela maioria das obras brasileiras até aquele momento: “Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local” (p. 804). Embora não censure a utilização dessa temática, acha que falta alguma coisa para que o gênero atinja o nível que já desfruta em outras latitudes: “Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não os chame para aí, ou porque seja esta a casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária” (p. 805).

O criador de Aires vai além:

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres, são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número (p. 805).

É o que ele, Machado de Assis, vai tentar em seus textos ficcionais: investigar a natureza humana através da construção de seus personagens e dos acontecimentos à volta deles.

Referência

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. III.

O escritor, a escritura e um certo instinto de nacionalidade

Ieda Magri*

Num período de grandes divergências acerca do indianismo e, por consequência, do caráter definidor da identidade de nossa literatura, Machado experimenta uma saída que dispensa as doutrinações e regras absolutas de verificação de grau de brasilidade. O instinto detectado por Machado, e já assinalado no título do ensaio “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, não seria mensurável de forma objetiva nas obras literárias nem nas “manifestações da opinião”:

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás, mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais (1997, III, 801).

Ainda que fugidio, o instinto de nacionalidade permitiria uma aproximação do que seria a literatura brasileira. Como indica a parte do título que ficou quase esquecida, Machado enfrenta o desafio de dizer o que há no Brasil de literatura atual, ainda que rejeite um rótulo demasiado distintivo para caracterizá-la. Bastaria ao escritor ser brasileiro para dar ao público uma literatura brasileira? Visto de outro modo, tendo nascido aqui o autor só escreveria uma literatura brasileira, e tendo esta definição uma implicação restritiva, não poderia

* Doutoranda em Literatura Brasileira.

nunca um escritor brasileiro ser universal como Shakespeare, que, além de inglês, fez-se patrimônio planetário?

Reconhecendo em Basílio da Gama e Santa Rita Durão os precursores de uma poesia que se queria brasileira, já que “buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária” (p. 802), Machado recrimina os jovens literatos que lhes citavam os nomes, os aplaudiam por serem os precursores da dita poesia brasileira, mas não davam às suas obras a merecida importância e a atenção que elas pediam.

A crítica à busca tão só da identidade, ou da ideologia de uma identidade definidora, dada de fora da obra, me parece a principal questão a que se opõe o instinto de nacionalidade reivindicado como suficiente para inscrever o que se escrevia no Brasil ou do Brasil como literatura brasileira. Ao dizer que “interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional” (p. 801), Machado minimiza a necessidade da abordagem obrigatória de assuntos tidos como definidores da brasilidade à época – como o indianismo, a descrição da paisagem e o uso de certo vocabulário –, abrindo espaço, sem negá-los, para uma abordagem mais natural, submetida ao estilo do próprio escritor.

Contudo, depois de reconhecer o instinto de nacionalidade nas obras de então, Machado pergunta “se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária”. Acrescenta que a questão é ponto de divergência e ele não se ocupará dela: “Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente” (p. 802). Assim, furta-se a ter de dizer o que seria a literatura nacional, limitando-se a falar daquela que deseja tê-lo e a apontar seus acertos e erros.

Mantendo-se entre as duas correntes então em voga – uma que defendia o nacionalismo literário calcado no indianismo e na cor local e outra que o repelia em nome de um realismo internacionalista, conforme fica claro na polêmica Alencar-Nabuco ocorrida apenas dois anos depois –, Machado dá ao debate um tom sereno, muito a seu modo, procurando sempre o *mot juste*. Nem o indianismo nem a cor local seriam necessários para definir nossa literatura como brasileira.

Para Machado não há como negar o já escrito pelos poetas e prosadores sob a inspiração indianista e que acabou por se constituir

numa certa tradição; nem há que se limitar a vida indiana a única fonte de inspiração. Nem tanto ao céu, nem tanto à terra: “Não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão” (p. 803). Do mesmo modo, só reconhecer espírito nacional nas obras que tratam de assunto local seria muito limitador: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (p. 804). Essa definição de escritor brasileiro ficou para sempre colada à imagem de Machado, e é através dessa lente que se lê sua literatura, até mesmo porque a afirmação foi sendo reiterada obra após obra.

No livro *Questão de gosto*, Daniel Piza defende que, ao situar nas entrelinhas de seu texto tal debate, Machado aponta para dois e não para um único instinto de nacionalidade: “Duas tendências estéticas que embutiam duas concepções de nação. Duas ideias divergentes sobre o que é ser brasileiro e o que não é” (2000, 105). Partindo dessa afirmação, Piza irá situar o problema da literatura brasileira hoje na continuação dessas duas linhagens, que tomaram novas feições, mas nunca desapareceram, efetuando separações “esquizofrênicas”, como no caso das literaturas regionalista e urbana, e sua “mania de querer sempre encarnar – ou encarnar sem querer – ‘uma ideia de nação’, seja ela qual for” (p. 111).

O sentimento íntimo de que fala Machado, apesar de não ser matéria palpável, encontra-se reafirmado nas palavras do protagonista de *Memorial de Aires*. O Conselheiro, apontado por alguns críticos como *alter ego* do escritor, escreve no dia 3 de setembro de 1888: “A arte naturaliza a todos na mesma pátria superior” (1997, I, 1144). Essa frase é dita em tom pouco cerimonioso a Tristão, brasileiro que se naturaliza português para se candidatar a deputado em Lisboa. Tristão está cheio de dúvidas e melindres quanto à adoção da nova nacionalidade, o que, por tabela, nega de certa forma a identidade brasileira. Uma das respostas de Aires ao amigo rende uma reflexão que bem pode servir aos escritores: “A adoção de uma nacionalidade é ato político e muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória do berço” (p. 1139).

Essa passagem de *Memorial de Aires* remete à discussão em torno da proposta do senador Alfredo d’Escagnolle Taunay (autor de *Inocência*) para a nacionalização de estrangeiros no Brasil. Tendo Taunay

escrito *A nacionalização ou grande naturalização e naturalização tácita* (1886), livro de propaganda da Sociedade Central de Imigração, defendeu seu conteúdo no Senado. Machado, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* de 28 de outubro de 1888, critica Taunay. Em “Quem deve ser brasileiro? As opiniões de Taunay e Machado de Assis sobre a nacionalização”, José Luís Jobim (2005) apresenta os argumentos dos dois escritores. Interessante é ver como os de Machado são semelhantes às afirmações contidas no *Memorial*, muito embora Aires trate de um caso de nacionalização portuguesa e não brasileira.

Conhecemos de Aires o que se depreende de sua visão de mundo. Seu cotidiano se faz de idas a Petrópolis, jantares na casa dos Aguiar, visitas à irmã no Andaraí e caminhadas pelos bairros onde moram os poucos que frequenta. No entanto, a advertência que abre o livro informa que se trata de personagem já presente no romance anterior, apenas mais velho: na época em que se passa a narrativa de *Esau e Jacó*, Aires tem “cerca de 40 anos”, enquanto no *Memorial* vai dos 62 aos 63. “Tudo serão modas neste mundo, exceto as estrelas e eu, que sou o mesmo antigo sujeito, salvo o trabalho das notas diplomáticas, agora nenhum” (p. 1113) – diz ele, como que evocando o velho conhecido do leitor. Em reiteração da característica recebida em *Esau e Jacó*, enquanto homem que tinha “tédio à controvérsia”, afirma no *Memorial*: “Eu não amo a ênfase”.

Aires parece próximo de Machado, em sua busca da conciliação, do *mot juste*, do molho com que temperar os extremos e manter acesa a conversação em torno dos assuntos, sejam graves ou banais. Assumindo uma postura que bem poderia ser de seu personagem, o autor de “Instinto de nacionalidade” usa as seguintes palavras para se posicionar sobre a pureza da língua na literatura: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (p. 805).

Vemos que Machado utiliza uma tática discursiva que caracteriza algo e ao mesmo tempo coloca esse algo como característica insuficiente para uma definição de literatura brasileira: o tal instinto. Reconhece a cor local como elemento presente na literatura brasileira, mas questiona o exclusivismo da noção. Faz o mesmo com o indianismo. E se o espírito nacional aparece nas obras que têm como mote a sociedade, a paisagem, a vida brasileira, o assunto local, não constitui atestado exclusivo de brasilidade. Machado lê as tendências literárias do final do século XIX, questiona suas doutrinas, refuta posições

extremadas e cumpre, então, o papel de crítico. Não responde à questão do que seria a literatura brasileira, colocando no lugar da resposta afirmativa, e mesmo propositiva, a abertura necessária à identidade da literatura então nascente.

Esse dizer não dizendo de que se utiliza no “Instinto de nacionalidade” é característico igualmente do discurso de Aires, como se lê em *Esau e Jacó*:

Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires – José da Costa Marcondes Aires – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas (p. 965).

A visão do Conselheiro sobre o Brasil, especialmente sobre a paisagem e a política brasileira – já que cobre o acontecimento, tomando partido em favor da abolição da escravatura no *Memorial* –, somada às suas caminhadas, às suas impressões sobre as ruas que pisa, ao seu amor pelo Catete etc., reflete bem a posição assumida por Machado em “Instinto de nacionalidade”. O último romance machadiano não se submete à cor local ou a um assunto específico que espelhe a realidade brasileira, todavia, através do olhar das personagens, que têm suas motivações próprias, aparece o retrato do Brasil, especialmente da cidade do Rio de Janeiro, e de toda uma época.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. I, II e III.
- JOBIM, José Luís. “Quem deve ser brasileiro? As opiniões de Taunay e Machado de Assis sobre a nacionalização”. *Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*. UERJ, ano 12, nº 17. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.
- PIZA, Daniel. *Questão de gosto: ensaios e resenhas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

O fantástico em “A chinela turca”

Isabela Braz*

“As visões dos sonhos são a semelhança das coisas;
são como a imagem de um homem diante do seu
próprio rosto”.
Eclesiastes 34:1-6.

Ao criar-se no limiar entre a dúvida e a certeza, o extraordinário na literatura questiona as noções de razão e realidade. No conto “A chinela turca”, Machado de Assis nos arrasta até um mundo feito de situações insólitas, onde nenhuma explicação lógica é cabível. O enredo se desenvolve a partir de uma visita do major Lopo Alves ao bacharel Duarte, que se prepara para ir a um baile. O major insiste em ler um drama de sua autoria para o amigo, que, não encontrando maneira de escapar ao que tem certeza de que será um suplício, acomoda-se numa poltrona de marroquim e ouve. A leitura faz com que adormeça e sonhe com situações fantásticas.

O achaque literário do major funciona como um agente onírico, trasladando a realidade presente no gabinete do bacharel para outra dimensão – ainda que no mesmo plano espacial –, parecendo à personagem a continuação dos acontecimentos concretos. Não há justificativa para a saída arrebatadora de Lopo Alves do gabinete, a qual dá início aos acontecimentos fantásticos.

A base para situarmos a narrativa no campo do fantástico é a anormalidade dos eventos. A narrativa se transforma ao surgir a locução

* Graduanda em Letras.

modalizante “de repente”, que aponta para a mudança de tom. A partir desse momento se desencadeia a corrente fantástica, que segundo Todorov “é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1969, 148).

Na obra machadiana, a conexão com o fantástico muitas vezes se estabelece pelo universo onírico, como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no delírio do personagem com o hipopótamo que se metamorfoseia em gato; e nos sonhos de Bentinho em *Dom Casmurro*. De certa forma, podemos ler essa relação entre onírico e fantástico como resultado da liberação dos sentidos, uma vez que a criação de símbolos se faz completa na imaginação.

A fusão entre o real e o sonho impede o discernimento do que seja concreto, pois geralmente o fantástico não apresenta uma justificativa para os fenômenos que o compreendem. Em “A chinela turca”, a dissolução se dá pelo despertar do personagem: ao fim da fuga, Duarte envereda por uma escada que leva até sua casa, onde o espera Lopo Alves. Não há uma explicação natural para os fenômenos ocorridos. A solução apresentada pelo próprio personagem é que, inebriado pela tediosa leitura, foi salvo da peça ruim por um pesadelo.

Continuando em Todorov:

O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado ao outro. Com efeito, o que é que poderia melhor perturbar a situação estável do início senão precisamente um acontecimento exterior, não apenas à situação, mas ao próprio do mundo? (p. 148).

Perturbado pelo delírio, o personagem não espreita em si o nascimento da incredulidade perante os fatos que o cercam. O pacto entre leitor e personagem descrito por Todorov torna-se implícito, uma vez que o narrador em terceira pessoa não tem onisciência sobre os pensamentos do personagem. Assim, a conexão se cumpre pelo próprio âmagô catártico da narrativa.

Pensando sobre o equilíbrio inicial da narrativa, o responsável por sua ruptura – a obra de Lopo Alves – não é um acontecimento

sobrenatural, mas se mostra igualmente um agente especial, pois tem o poder de transportar a personagem do real ao sonho. O desenrolar dos eventos durante a criação imaginária obedece a uma linearidade própria, um *enjambement* de episódios dispostos de forma a criar impactos sucessivos no leitor e no personagem.

A sequência fantástica se faz de acontecimentos de caráter estranho que progressivamente alcançam níveis de uma concretude incomum. Ao perder de vista o major e seu drama, Duarte se vê acusado de roubo por um homem baixo e gordo. A acusação implica uma viagem por ocorrências inesperadas: o bacharel é sequestrado, prometido em casamento à força e ameaçado de morte – o que o leva a fugir e, assim, retornar ao equilíbrio inicial.

Marcelo Fernandes (1999) observa que Machado envereda pela interpretação dos sonhos antes mesmo dos estudos de Freud. A simbologia do artefato roubado, a chinela turca, é interpretada como metáfora do coração de Cecília pelo próprio personagem, que conclui ser este o motivo do sequestro e atribui tudo o que se passa à ação de algum rival.

Na tradição literária, o sonho costuma representar a fuga do espírito por conta das pressões do mundo. É comum se associar o apreço dos românticos pelo sonho à necessidade de evasão da realidade com vistas a se compor uma existência de quimeras e possibilidades. Na mitologia, a adivinhação do futuro traçado pelas moiras distinguia o homem comum daquele dotado da *πάθος* uma sensibilidade extraordinária entre os humanos. O oráculo reproduzia a voz dos deuses que lhe falavam através dos sonhos; Agamêmnon é enganado por Zeus ao acreditar veementemente no significado de seu sonho; Hipócrates, Platão, Ateneu e outros pensadores da Antiguidade clássica já afirmavam que a alma é capaz de prever acontecimentos futuros; Baudelaire, em “Sonho parisiense”, poetiza: “O sonho está repleto de milagres”.

Nos pesadelos, a tensão entre abstrato e realidade intensifica a ânsia de despertar. O fantástico provoca temor pelo inexplicável e, nesta fronteira, cria a hesitação quanto ao que seja fruto imaginativo ou fato. Na narrativa fantástica de Machado, a provação do insólito transparece num universo quase macabro – termo eleito por Marcelo Fernandes – que geralmente reside no campo onírico.

Ainda que em “A chinela turca” o macabro não se dê tão consistentemente como nos contos “Sem olhos” e “Um esqueleto”, há um

traço significativo dessa peculiaridade: a ameaça à vida e a ordem de suicídio ao personagem, que engata numa fuga pelo jardim e, por fim, chega em casa, onde o major o espera. O retorno à consciência, quando o personagem é desperto de toda a atribulação provocada pelo devaneio, possibilita a afirmação de que “muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco”, alusão ao valor do mundo fantástico criado pelo sonho.

A relação intrínseca do sonho com o fantástico, em que a realidade é mero mote para a divagação do imaginário, é apenas uma das muitas leituras que se podem fazer do universo onírico de Machado, cuja ficção continua a surpreender pela abrangência e complexidade.

Referências

- ASSIS, Machado de. “A chinela turca”. In: _____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Livro dos sonhos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- FERNANDES, Marcelo José Fonseca. *Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

“Delírio” de Brás Cubas: visão de Pandora

Jun Shimada*

Como reinterpretar o “Delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sobre o qual tantos já se debruçaram? Quais os caminhos permitidos e proibidos pela tessitura imagética machadiana? Nomes como os de Antonio Candido, Augusto Meyer e Ronaldo de Melo e Souza já sobre ele escreveram, causando a impressão de que as trilhas interpretativas do texto estejam gastas.

Quem pratica o *trekking*, contudo, sabe que as trilhas só se degradam se mal percorridas por forasteiros descuidados que as encham de lixo. O andarilho responsável não só se preocupa com seus passos, dados lenta e atentamente para poder parar vez ou outra e percorrer com os olhos o caminho que vai das raízes às copas das árvores e por fim ao fogo das estrelas visível a cada clareira aberta, mas também com frequência deixa à beira do caminho sementes e mudas que revigoram e renovam a passagem do caminhante futuro.

Se coubesse a este ensaio a escolha de uma metodologia, seria ela a da caminhada ecológica que visse e distinguisse ficção e crítica, semeasse possibilidades para os leitores futuros e, por fim – mas também por início e por meio –, não perdesse de vista a luz das estrelas inalcançáveis a iluminar os sempre novos encontros da leitura.

Encontramo-nos com o “Delírio” e a primeira semente que lançamos sobre o solo – e que, como todas aqui plantadas, podem tanto germinar quanto apenas apodrecer e alimentar a semente vizinha – é a da questão do título. O delírio é o devaneio do louco, a

* Mestrando em Poética.

quem a lógica e a razão abandonaram. Ainda assim, o capítulo apresenta trama bem costurada, uma coerência própria que independe da logicidade. Podemos buscar esse sentido próprio, ainda que irracional, no verbo latino *delirare*, que diz do movimento de se afastar dos sulcos deixados no terreno pelas rodas da charrete, chamados, em latim, *lira*. Como sair do caminho já marcado? Por um lado, o título indica o caminho de Machado, que, ainda que na forma romanesca, nos trará algo de original. Por outro, temos o caminho de Brás Cubas, rumo ao que está além e fora de todo caminho percorrido.

O caminho do “Delírio”, portanto, apresenta-se como uma fuga do trilhado com frequência e repetidamente: uma fuga do habitual em direção ao caminho singular próprio da arte, que, mesmo quando se utiliza de elementos e influências, faz surgir a cada repetição uma novidade e um sentido original. Aponta-o Augusto Meyer em seu “Delírio de Brás Cubas”, quando, após comparar as possíveis fontes do texto, diz:

Machado não tomou de empréstimo Natureza ou Pandora senão a si mesmo, isto é, a esse profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça e onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas (1952, 128).

A imagem é curiosa: um bucho na cabeça. O órgão digestório, em que energia se gasta e se cria, em que a comida nunca sai como entra, por mais que vá e volte, muda a cada instante, permanece a mesma enquanto se torna outra – assim como a trilha percorrida pela segunda vez. Está aí um mistério: o que há no estômago que possibilita destruição e geração simultâneas? Como poderia haver na cabeça semelhante poder de gestação e digestão?

Meyer é perspicaz quando, na crítica a Machado, segue o caminho do estilo do mestre: sugere ao leitor relações que não necessariamente explicita. O bucho de Meyer é a questão principal do caminho de Brás Cubas, o qual nos cabe, portanto, percorrer.

Assim como no estômago, as coisas passam pelos séculos e, ainda assim, nunca são as mesmas. Brás Cubas, sobre o lento lombo

de um hipopótamo, se dirige a um lugar tão distante quanto a origem dos séculos. Cabe, portanto, a pergunta: não seria melhor um veloz cavalo? Talvez sim, fosse a origem dos séculos um ponto no tempo e no espaço, a causa cronológica primeira do distender-se do tempo. Pelo que narra Brás Cubas, não se trata disso: a paisagem é branca, fria e silenciosa. Isso nos sugere – assim como a fala do hipopótamo: “Já passamos do Éden” – não se tratar de visitar o primeiro século, mas sim um não lugar pré-cosmogônico, uma origem negativa e indiferenciada possibilitadora do desenrolar-se, renovar-se e diferenciar-se original de cada século e das coisas e experiências por esse inauguradas, não necessariamente em relação causal com o século anterior.

No não lugar, encontra-se Cubas com Pandora, habitante e senhora do vazio da origem dos séculos. Ela, cuja imagem é dita indiferenciada da paisagem branca, contribui para a concepção de origem no texto. Interrogada sobre sua identidade, responde: “Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e inimiga”. Brás Cubas atordoa-se, não entende uma natureza que não é apenas dadivosa. Ela, em suas palavras, fala de si e de seu movimento, no qual os minutos sucessivos e promissores trazem também consigo a morte. A origem dos séculos, portanto, é a negatividade da qual devém tudo o que é e à qual retorna tudo que deixa de ser.

A etimologia, como esclarece Junito Brandão, vem iluminar nosso entendimento ao trazer-lhe a escuridão da natureza que se oculta no obscurecer. Diz ela: composto de *pan-* – todo – e *dóron* – dom, dádiva –, donde Pandora, a detentora de todas as dádivas. Cabe observar, no entanto, que *dóron* é um derivado do verbo *didónai* – doar, ofertar –, cuja raiz **ded-*, **de-* está representada em quase todas as línguas indo-européias e cujo sentido inicial, curiosamente, é tomar e receber (1991, 234-5).

A ambiguidade da imagem é própria de uma compreensão dinâmica da realidade em seu doar-se e retirar-se, em que os opostos não se apresentam antagônica, mas complementarmente, no que Ronaldo de Melo e Souza chama de “formidável espetáculo de incessante aclínio e declínio do mundo em gestação e nadificação permanente” (2006, 113). Nesse processo não se excluem sim e não, ser e não ser, mas coloca-se o não como possibilidade de todo sim, assim como o que é só pode ser o que ainda não é. Na tensão complementar dá-se a realidade, ou, nas palavras de Machado, os séculos. A vida,

assim, ainda nas palavras de Ronaldo de Melo e Souza, não se opõe à morte, mas “não subsiste senão porque a morte existe” (p. 110) no eterno vir a ser e deixar de ser de Pandora.

Inscribe-se o “Delírio”, capítulo VII das *Memórias*, em um momento de transição. Até ali, contava Cubas da época de sua morte. Logo depois, inicia a narração de sua vida a partir do nascimento. Como essa transição se faz presente na posterior palavra brasubiana é algo que gostaríamos de desenvolver.

Como diz Franz Stanzel, “ao mudar de ator a autor, o eu passa por um desenvolvimento, um processo de amadurecimento, uma mudança de interesses, que frequentemente ganha destaque no romance” (1971, 66). Entre o Brás Cubas narrante e o Brás Cubas vivente estende-se, portanto, não só uma distância temporal, mas também uma “metamorfose existencial”, como a chama Ronaldo de Melo e Souza (2006, 18). Que metamorfose é essa e que espécie de diálogo se desenvolve entre a experiência do eu-vivente e o comentário do distanciado eu-narrante?

Voltemos ao “Delírio”. A figura de Brás Cubas em encontro com Pandora sugere-nos uma dupla mítica mais antiga: Pandora e Prometeu. É com o roubo de fogo divino por Prometeu que Pandora desce ao mundo dos homens. Não obstante, cabe lembrar que o fogo divino mítico não é nosso fogo de fósforo, forno e fogão. Antes de concepções utilitárias e objetivas, o fogo – ele mesmo uma das respostas à busca grega pela *arkhé*, ou origem – aparece no pensamento de Heráclito, em seu fragmento 30: “Esse mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas” (1978, 82).

Heráclito nega a concepção de um mundo feito no tempo pretérito, em favor de um que está sempre em vias de se fazer, a partir do movimento do fogo. Assim como nas palavras de Pandora, trata-se aqui de uma realidade que nunca se dá por completo, mas está sempre em trânsito entre o que é, o que não é e o que deixa de ser. Em um primeiro sentido, podemos pensar o fogo como luz, em que o acender-se é o iluminar-se daquilo que se dá a ver pela natureza e o apagar-se é o escurecer-se e ocultar-se do que deixa de ser. Não são gestos separados em si, mas simultâneos, como nos aponta a moderna palavra foco, oriunda do latim *focus* – fogo. Em um palco teatral, ao

mesmo tempo que algo recebe foco outro algo necessariamente o perde, no jogo dinâmico de iluminação. Em outra disposição luminosa, não mudaria apenas a posição da luz, mas se criaria outra peça entre luz e sombra, entre o que se vê e o que não se vê.

Em uma segunda compreensão, a chama é algo que varre o terreno por onde passa com transformações. A folha vira cinza, o ar puro se torna fumaça, e cada um segue se transformando natural e ciclicamente, como até mesmo a ciência nos aponta em seus ciclos bioquímicos.

A potência criativa do fogo, na compreensão temporal cíclica do mito, contudo, não é lógico-causal. Ter o fogo e conhecer a força de Pandora não se seguem um ao outro linearmente, mas são dimensões diversas de um mesmo evento. O roubo do fogo por Prometeu é em geral compreendido como um avanço tecnológico do domínio da natureza pelo homem. Brás Cubas parece percorrer outro caminho. Se, como diz Gaston Bachelard, o fogo é o elemento capaz de receber valorizações contrárias, ao mesmo tempo é ele a potência de criação e destruição que o homem ambiciona possuir para “saber tanto quanto seus pais, mais que seus pais, tanto quanto seus mestres, mais que seus mestres” (2008, 1).

Voltamos assim ao bucho ruminante de Meyer, o que permite a renovação em toda lida com o que já está aparentemente dado e pronto. Ao roubar o fogo dos deuses, Brás Cubas se estabelece em um relacionar-se diverso com a realidade, não mais estática, mas dinâmica, proporcionado pela criatividade empírica. Se por um lado o fogo é pura potência transformadora e descontrole sobre o qual uma “atitude objetiva nunca pôde se realizar” (Bachelard: 2008, 2), é também o elemento de criatividade que o homem descobre em si, a tocha-motriz iluminadora da ação poética – brascubiana, inclusive.

No início do “Delírio”, Brás Cubas se vê transformado em um barbeiro chinês e logo depois em Suma Teológica. Do ridículo ao sério, mostra ele, o caminho é curto. De modo semelhante aponta ao longo do livro diferentes perspectivas de um mesmo evento – como o caso do dinheiro achado e a teoria da equivalência das janelas – ou ainda zomba de seu sofrimento de outrora pela morte da mãe para começar um capítulo mais alegre.

A ironia, aqui, não necessariamente desconstrói as interpretações e encontros com os eventos, mas enriquece a compreensão de

uma realidade múltipla porque viva e relacionada a uma origem em incessante gestação. Trava-se entre eu-vivente e eu-narrante um diálogo especial que se distancia da comunicação para se aproximar da conversa descrita por Maurice Blanchot em “A experiência limite”, em que

o que é dito uma vez por um lado é dito novamente uma segunda vez pelo outro e não só se reafirma, mas também – porque há repetição – se eleva a uma nova forma de afirmação através da qual, mudando de lugar, a coisa dita entra em relação com sua diferença e se torna mais aguda, mais trágica: não mais unificada, mas, pelo contrário, tragicamente suspensa entre dois polos de atração (1993, 214).

A diferença da coisa consigo mesma, que o diálogo põe em jogo, não é mera incoerência, mas uma alteridade última que – como uma origem negativa ou a luz que não se deixa ver, mas possibilita que através de si as coisas sejam vistas – se faz presença em ausência na escrita brascubiana.

Assim, o pessimismo sugerido por Meyer se desfaz para dar lugar a um pensamento e uma escrita críticos. Todavia, a crítica se faz não como mero julgamento de aprovação e reprovação, mas no distinguir das diferenças da realidade, como a descreve Emmanuel Carneiro Leão:

Etimologicamente, crítico provém do verbo grego *krínein*, cujo primeiro sentido é separar para distinguir o que há de característico e constitutivo. Essa separação distinta se exerce remontando à ordem dos fundamentos constituintes e por isso devendo-se a uma ordem superior, à origem (1977, 164).

A origem se relaciona à crítica. O movimento de busca empreendido nas trilhas originais do delírio se dirige ao lugar de que nunca pode se retirar: a possibilidade, a mesma de um bucho ruminante que renova as condições das coisas. Brás Cubas, após o delírio, reconhece em cada diferenciação do real o movimento de Pandora, em cada

diferença entre eu-narrante e eu-vivente a origem indiferente-indiferenciada. Com isso, compadecer-se ou debochar de si mesmo é um caminho de reconhecer a insubstancialidade da luz do fogo iluminador do mundo: a alteridade da latência misteriosa que não se cansa de fazer identidade concisa na presença. A crítica passa a ser, então, auto-diálogo: escuta da alteridade criativa inerente a toda e cada identidade; do iluminar-se do apagar-se ou apagar-se do iluminar-se na escuta de si mesmo como possibilidade.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. "The limit experience". In: *The Infinite Conversation*. Minneapolis: Minneapolis University Press, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991, v. 2.
- HERÁCLITO. "Fragmentos". In: *Os pensadores: pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Estratégias de intervenção social na linguagem machadiana

Luciano Monteiro*

O objetivo das reflexões aqui apresentadas é propor uma discussão a respeito de aspectos pouco explorados em uma das obras mais singulares da língua portuguesa. Faremos uma breve análise do uso de elementos da linguagem coloquial no estilo machadiano, a fim de avaliar sua função no conjunto da obra. Serão nossos norteadores os *Ensaios machadianos*, de Mattoso Camara Jr., e o texto em que Machado de Assis discute a obra de seu contemporâneo Eça de Queirós.

Na prosa de Machado, os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1900) costumam ser reconhecidos como as maiores realizações. Sejam quais forem as razões deste juízo, os três livros nos interessam na medida em que nos fornecem material para análise.

Fato conhecido e reiterado nas aulas de literatura é a singularidade da técnica narrativa machadiana. “O modo de apresentação do real instituído pela ficção é mais importante que esse real propriamente dito, existindo uma tensão entre a percepção que o narrador tem do real e o suposto real em si”, informa o Help! da edição de O Globo (1997). Contudo, esta observação carece de precisão analítica e talvez não ajude muito (Help!), considerando que sequer na sua vida cotidiana o leitor terá acesso a esse “suposto real em si”.

Podemos reformular a observação se lembrarmos com Mattoso Camara Jr. que

* Graduando em Letras.

os romances realistas, especialmente os franceses, dos fins do século passado [...] procuraram fazer da narrativa uma apresentação impessoal que elimina o narrador e, conseqüentemente, os indivíduos ouvintes. São uma seqüência de quadros objetivos e concretos, expostos à vista da massa anônima (1962, 63).

Contemporâneo que era dessa concepção de literatura, Machado aproveita elementos da proposta estética realista, mas sem se tornar um “fiel e aspérrimo discípulo” (1980, 947). Crítico mordaz dessa doutrina, ele próprio, ao resenhar *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, afirma que

a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha [...]. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética. [...] Apesar de tudo, (o realismo) ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas (1980, 948 e 957).

Temos aí uma informação que ajuda a compreender a referida técnica narrativa machadiana. Seu texto alcança profundezas psicológicas impressionantes, mas sem se deixar imobilizar por estas. E o faz de modo singular, como nos casos de narrador-personagem, por meio de um jogo de perspectivas capaz de nos dar, ao mesmo tempo, a situação narrada e as limitações, vicissitudes e obsessões do narrador.

Dada a primazia da forma em qualquer proposta estética, é forçoso reconhecer a insuficiência da linguagem realista para a realização de uma obra como a de Machado. Para concretizá-la, ele próprio deverá forjar os instrumentos necessários.

Nesta altura, cabe recordarmos a profunda revolução artística realizada quarenta anos depois pelo movimento modernista. Com a proposta de atualizar os meios de expressão da arte brasileira, os modernistas pregavam a ruptura definitiva com o academicismo e a

escrita lusitana. Propunham o emprego da “língua brasileira”, fundada mais na linguagem corrente do Brasil que na norma culta portuguesa. Ao avaliar seus contemporâneos num texto crítico sobre o movimento modernista, Mário de Andrade constata que

é cômico observar que, hoje, em alguns dos nossos mais fortes estilistas surgem a cada passo, dentro duma expressão já intensamente brasileira, lusitanismos sintáticos ridículos. Tão ridículos que se tornam verdadeiros erros de gramática! (1980, 1232).

Desprezada pela intelectualidade mesmo após a irrupção do Modernismo, a linguagem falada pela população menos escolarizada – e com ela, seus falantes – era estigmatizada e segregada a uma condição de inferioridade. Ainda segundo Mário de Andrade,

outros, mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, “errem” o português. Assim, a... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora, não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. Não só põe em foco o problema do erro de português, como estabelece um divórcio inapelável entre a língua falada e a língua escrita – bobagem bêbada pra quem souber um naco de filologia (p. 1232).

Assim, iniciada na penúltima década do século XIX, ainda sob um governo imperial e uma sociedade escravista, a ficção machadiana dita madura antecipa questões estéticas formuladas pelo Modernismo quase meio século depois e sob cenário histórico diverso.

Em seu livro de ensaios sobre a estilística machadiana, o linguista Mattoso Camara Jr. demonstra haver no escritor uma tendência a reduzir a antinomia que separa linguagem oral e linguagem escrita.

O objetivo de Machado de Assis é a aproximação da linguagem falada, o coloquialismo em suma, para que a narrativa escrita adquira a naturalidade e espontaneidade

de um relato oral. A sua atuação purista é no sentido de um enobrecimento da língua de conversação [...]. Ele quer apurá-la, torná-la nítida e expressiva (1962, 94).

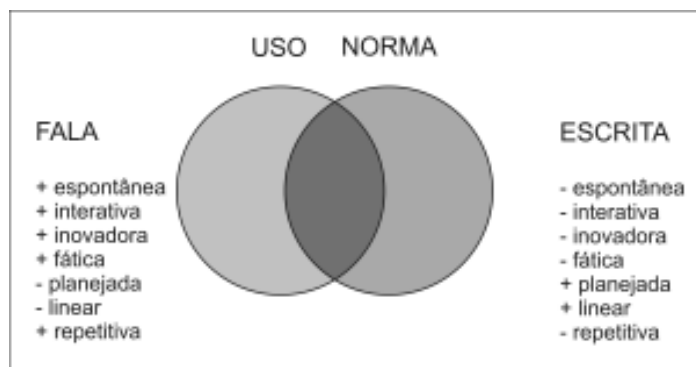
Machado utiliza a linguagem coloquial, mas de modo diferente dos primeiros modernistas. Enquanto estes privilegiavam as formas usuais, inclusive aquelas consideradas “erradas”, típicas de variantes linguísticas não-cultas, Machado emprega coloquialismos sem, com isso, abandonar a norma padrão, articulando em seu discurso universos linguísticos aparentemente inconciliáveis.

Para entender como isso ocorre, basta supor a realização da língua a partir da combinação dos elementos de dois conjuntos:

A) conjunto da NORMA, que reúne todas as construções linguísticas reconhecidas pela norma padrão da língua;

B) conjunto do USO, que corresponde às construções mais usuais no dia a dia, independente de serem consideradas “corretas” ou “incorretas”.

Figura 1



Acrescente-se a isto que 1) a maior parte das construções possíveis no conjunto da norma aparece com mais frequência na linguagem escrita – acessível a apenas uma parcela da população alfabetizada – e que, 2) por sua vez, as construções linguísticas mais usuais podem aparecer em ambos os registros, mas se concentram na linguagem oral (conforme a Figura 1).

Machado se distingue justamente por explorar a zona de interseção entre esses dois conjuntos, norma e uso. Seu estilo incorpora os recursos da linguagem oral, e mais precisamente aqueles que não são considerados incorretos segundo a norma padrão.

Diversos elementos, desde a escolha das palavras até a recriação, no plano do discurso, de situações comunicativas típicas da oralidade, permitem argumentar neste sentido. Em algumas passagens das obras escolhidas para análise (referidas anteriormente), encontramos interrupções do fluxo narrativo, marcadas por hesitações, comentários e digressões; momentos de ênfase no registro informal – sobretudo pela interlocução com o leitor, chegando em *Dom Casmurro* ao extremo da intimidade entre narrador e leitor.

Enfim, poderíamos enumerar, nas três obras mencionadas, uma série de passagens em que estas escolhas são flagrantes. Contudo, isto resultaria cansativo e pouco produtivo, além de não caber no escopo deste ensaio. Importa atentarmos para o fato de que, conforme aponta Mattoso Camara Jr., por meio desses recursos o escritor

conversa com os leitores, em seu próprio nome ou pela boca de personagens que se autobiografam, numa linguagem que é um modelo de naturalidade espontânea e [...] relata, quase coloquialmente, a história de seus personagens e nos toma, individualmente ou em conjunto, para examiná-los, analisá-los, apreciá-los com ele (1962, 94 e 76).

Com isso, seja pelos procedimentos apontados anteriormente, seja por meio de suas referências ocasionais ao leitor (que merecem um estudo à parte), o narrador se posiciona em relação à matéria narrada, à narrativa e, por vezes, à própria enunciação. Interessante notar que isso ocorre mesmo nas situações em que o narrador-personagem procura conquistar a cumplicidade do leitor e, para isso, omite determinados fatos a fim de reduzir ou acentuar a acuidade de seu olhar – como no caso clássico de *Dom Casmurro*.

Enquanto atitudes desse narrador, tanto a observação minuciosa quanto a omissão supostamente inconsciente contribuem para a construção dos sentidos na leitura. O que afasta ainda mais a prosa machadiana de uma concepção ortodoxa de realismo literário, a qual

exige do escritor maior distanciamento e impessoalidade, para que seja possível demonstrar, com objetividade positivista, a verdade determinista de alguma doutrina sociológica.

Considerando tudo quanto se afirmou, digamos que na obra de Machado transparece um investimento na inteligência autônoma e crítica de cada leitor, ou seja, o escritor não pretende determinar o sentido último da escritura, mas antes polemizá-lo. Assim, o leitor é convocado à reflexão crítica voluntária – o que requer posicionamento – e é provocado, pela parcialidade intencional do narrador, ao exercício da autocrítica.

No caso de Machado, a necessidade de formação do público leitor explica, em parte, a recorrência do metadiscurso e da interlocução com o leitor. Segundo Luiz da Costa Pereira Júnior,

num país com então 17 milhões de habitantes (quase 70% na área rural), *Dom Casmurro* encontrou 18% de alfabetizados, mas só 2% capazes de comprar livros, informa a Câmara Brasileira do Livro. Destes, a preferência era por outro tipo de leitura (o *best-seller* à época da obra máxima de Machado era *Por que me ufano de meu país*, de Conde Afonso Celso de Assis Figueiredo, com 300 mil cópias vendidas) (2008, 32).

Habitados aos lusitanismos conservadores da escrita, os primeiros leitores de Machado deviam sentir um profundo estranhamento – experimentado antes, ainda que timidamente, no José de Alencar de *O guarani*. A sensação que se tem diante do inesperado, do que até então não se tinha ousado, provocada por uma literatura fundada na experiência do português do Brasil, que não se iguala a nenhuma outra.

Concluimos, com isso, pela constatação de que o coloquialismo de Machado pode ser considerado uma forma extremamente refinada e original de intervenção social. Não no sentido “engajado” que a expressão adquiriu no século XX, com a Semana de Arte Moderna ou os *Textos de intervenção social* do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, por exemplo. Mas por meio de uma narrativa provocadora, instigante e reflexiva, que recria na escrita alguns contextos de interação oral tipicamente brasileiros, enaltecendo a cultura relacional que subjaz à comunicação no português do Brasil.

Referências

- ANDRADE, Mário de. “A língua viva II”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico II*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, pp. 1179-82.
- _____. “Movimento modernista”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico II*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, pp. 1220-40.
- ASSIS, Machado de. “O primo Basílio, de Eça de Queiroz”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico II*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, pp. 947-58.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: O Globo, 1997.
- _____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: O Globo, 1997a.
- _____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: O Globo, 1997b.
- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Ensaios machadianos, língua e estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.
- PEREIRA Jr., Luiz da Costa. “O estilo do mestre”. In: *Revista Língua*. Rio de Janeiro: março de 2008, pp. 28-33.

O exercício do pastiche em *Papéis avulsos*

Marcelo da Rocha Lima Diego*

Muito já se escreveu sobre as duas fases da ficção de Machado de Assis: uma primeira, dita romântica; e uma segunda, chamada realista. A linha divisória da transformação costuma ser indicada, no âmbito da narrativa longa, pelo romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e, no da narrativa curta, pelo volume de contos *Papéis avulsos* (1882).

No entanto, com o aprofundamento da crítica, tal divisão revelou-se superficial por não dar conta da multifacetada paleta criativa do autor. O primeiro momento da prosa machadiana revela elementos do Romantismo, mas os ultrapassa largamente e já prefigura temas e tratamentos que apareceriam depois; e é no segundo momento que o escritor atinge o auge no domínio da técnica realista, mas inovando-a com uma gama de recursos que lhe possibilita ir muito além da mera imitação da realidade.

As narrativas curtas reunidas em *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873) foram escritas, em sua maioria, para o jornal, e se fazem basicamente de enredos de cunho romanesco – encontros e desencontros, amores proibidos, intrigas de salão. Nelas já tem lugar uma fina investigação psicológica e social, embora ainda disfarçada pelo pretexto anedótico. A partir de *Papéis avulsos*, os contos ultrapassam os limites do real. Essa ampliação de possibilidades passa a fazer parte da obra machadiana e caracteriza especialmente os três livros nos quais o autor chegou ao auge como contista: *Papéis*

* Mestrando em Literatura Comparada.

avulsos, *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1896). O salto qualitativo se explica pelas muitas inovações estilísticas. É o que indica John Gledson ao observar que, nos escritos dessa fase, “é como se ele [Machado] tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios, curtos” (2004, 30-1).

Antonio Candido, observando o destaque dado por Machado ao fortuito, ao inexplicável, propõe, como um dos problemas fundamentais levantados pelo escritor, a “relatividade total dos atos, [que] dá lugar ao sentimento do absurdo” (2004, 27). Em contraposição a essa postura marcadamente moderna, Candido relata o uso de uma “boa linguagem”, chegada até a academismos e arcaísmos, que dá a Machado um salvo-conduto junto ao meio literário e à sociedade. Somando os dois dados, o crítico conclui que “a sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (idem). Essa compensação entre forma e conteúdo permite projetar, em *Papéis avulsos*, uma relação proporcional entre o gênero conto e a aceitabilidade de seu enredo, pela qual, quanto mais verossímil a história, mais tradicional sua forma e menor a necessidade de fazê-la crível; e, quanto mais inverossímil a trama, mais inventivos os expedientes narrativos e maior o esforço em estabelecer o pacto de veracidade.

Nos contos “Na arca” e “O segredo do bonzo”, o elemento estruturante da narrativa é o jogo intertextual. O diálogo com outros textos é amplamente praticado por Machado. Marta de Senna constata que “não há praticamente narrativa machadiana que não cite outros autores, que não aluda a outras obras, que não se reporte a outros escritos, num universo temático, cronológico e geográfico de magnitude sem precedentes (e sem sucessores) na literatura brasileira” (2003, 11). A pesquisadora observa que há um alargamento progressivo no uso do procedimento ao longo da trajetória do autor, quer no aumento estatístico das citações, quer através de sua utilização como estratégia de composição de personagens e situações.

O trecho de “Na arca” se situa no interior do episódio genesíaco do dilúvio, no momento em que Noé e sua família, bem como um casal de cada espécie do reino animal, encontram-se refugiados na arca. O subtítulo do conto diz: “Três capítulos inéditos do Gênesis”, e qualquer leitor minimamente familiarizado com o texto bíblico reconhece não apenas a temática, mas também a retórica

característica da Bíblia. Machado, profundo conhecedor dessa fonte, faz uma duplicação perfeita de seu discurso. No que diz respeito ao enredo, tanto os personagens quanto o contexto são idênticos aos do Gênesis. No que toca ao plano formal, há uma apropriação plena da retórica bíblica: o texto é dividido em capítulos e versículos; a narrativa começa *in medias res*; o tom, tanto do narrador quanto dos personagens, é direto e solene; as metáforas evocam imagens comuns a outros trechos da Bíblia; entre outros exemplos.

Contudo, o mesmo universo referencial que permite ao leitor perceber as marcas do discurso bíblico deve obrigatoriamente adverti-lo de que esse texto não pertence, factualmente, à Sagrada Escritura. Ao fator extratextual, que indica a sua não veracidade, soma-se um outro, intratextual, que depõe contra sua verossimilhança: na última frase: “O que será quando vierem a Turquia e a Rússia!”, a alusão à guerra da Crimeia – disputa territorial travada entre essas duas nações, de 1853 a 1856. Através do gatilho puxado pela referência, o pseudo-episódio bíblico afigura-se como uma projeção *ab ovo* de um evento contemporâneo à escrita do conto.

Não obstante as inexauríveis aproximações e interpretações que o conto possibilita, o que chama a atenção, à luz do presente estudo, é a natureza da apropriação de outro texto – o bíblico. A referência intertextual não aparece inscrita na narrativa na forma de citações ou alusões; ao contrário, a circunscreve. Em “Na arca”, ocorre uma transfiguração global do texto-matriz através de um processo de imitação, naquilo que Gérard Genette (1982) conceituou como pastiche.

O teórico francês compreende o pastiche como um recurso transtextual por obedecer a uma lógica derivacional: de um texto-matriz, o hipotexto, é obtido, por decalque (cópia de elementos), o texto segundo (pastiche). Enquanto a *forgerie* é uma imitação de caráter sério, o pastiche é uma imitação de caráter lúdico que visa ao puro divertimento. Linda Hutcheon (1985), por sua vez, faz uma importante distinção entre paródia e pastiche: ao passo que a primeira é uma síntese bitextual em que o efeito buscado é a diferenciação, o segundo tem uma dimensão monotextual, busca uma correspondência.

Embora a conceituação do pastiche dentro da teoria literária tenha se consolidado tardiamente, o termo remonta à Renascença italiana, quando, incentivados pela crescente demanda de arte ocasionada pelo enriquecimento da burguesia, pintores menores começaram

a copiar os quadros dos grandes mestres, com vistas à venda fraudulenta. As obras resultantes não eram pintadas pela mão do mestre, mas “à sua maneira”, e à mescla de autorias foi dado o nome de *pasticcio*, que designava originalmente uma massa composta de diferentes ingredientes (cujo radical permaneceu no italiano *pasta* e no francês *pâtisserie*). Apenas no século XVIII o conceito chegou à França, onde assumiu a forma *pastiche*, pela qual passou às demais línguas europeias.

Se nossa ideia de pastiche surgiu no início da Idade Moderna, o fenômeno existia desde a Antiguidade. O *grammatista* latino Quintiliano recomendava a seus discípulos, ainda no século I d.C., a imitação dos clássicos, principalmente os gregos. Sá Rego, no estudo em que reconstitui a tradição luciânica, na qual Machado se insere, enumera diversos autores que atuaram no gênero satírico, entre os quais Menipo de Gadara, Varrão e Sêneca. Mesmo considerando a diferença entre sátira e pastiche, ambos são gêneros transtextuais, guardando semelhanças instrumentais entre si.

No início do século XX, o pastiche foi revitalizado magistralmente por Marcel Proust. Entre 1908 e 1909, o escritor publicou no jornal *Le Figaro* uma série de textos curtos completamente distintos: em cada um, pastichou o estilo de um de seus autores diletos.

Feitas essas considerações sobre o gênero pastiche, penetremos em “O segredo do bonzo”, cuja transtextualidade já se revela no subtítulo: “Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”. O hipotexto que serve de base para o conto são as *Peregrinações*, obra do século XVI português na qual Mendes Pinto narra suas viagens pelo Oriente. Rodrigues Lapa (1954) comenta que, não obstante a narrativa se inscrever no quadro das *crônicas* históricas que descreviam as expansões ultramarinas portuguesas – cujos grandes exemplos seriam as *Décadas*, de João de Barros, e a *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda –, as *Peregrinações* devem ser lidas como memórias, pois a veracidade e a precisão dos fatos narrados são bastante contestadas: o autor confunde datas, troca localizações, exagera e estiliza numa prosa fascinante, repleta de descrições apuradas, na qual o exótico, seara fértil de possibilidades, beira o mágico.

O conto, segundo especifica Machado, deveria ser intercalado entre os capítulos 113 e 114 do livro de Mendes Pinto, pois o

episódio narrado ocorre quando o navegador se encontrava em Fuchéu, capital do reino de Bungo, no arquipélago japonês. A temática do conto não é nova: já em “O espelho” foram problematizadas as noções de verdade e representação, em claro debate platônico. Em “O segredo do bonzo”, além do travo de ironia em relação à doutrina, a estratégia utilizada para a alegorização é diversa, projetando a história em um cenário longínquo, tanto no tempo quanto no espaço, o que causa uma deliberada confusão entre o que é irreal e o que é desconhecido. Ressalte-se também como, da mesma maneira que se apropria de outros textos e outras culturas para lhes imprimir um sentido próprio, Machado se apodera das palavras e traz à tona o que nelas subjaz: batiza o sábio bonzo de “Pomada”, suposto substantivo próprio na língua bunga, idêntico ao substantivo comum da língua portuguesa “pomada”, que possui, além da acepção de “preparado farmacêutico para uso externo”, a de “mentira, fraude, engano”.

Como última consideração, observemos os textos-matrizes de “Na arca” e “O segredo do bonzo” no conjunto da obra machadiana. Em seu exaustivo inventário das citações e alusões na ficção de Machado, Marta de Senna aponta a Bíblia – em especial o Antigo Testamento – como a fonte mais referida. Em seguida (em ordem decrescente), encontram-se Shakespeare, Homero, Camões e Dante. À luz dessas informações, compreende-se a eleição da Bíblia e das *Peregrinações* como hipotextos para os pastiches de *Papéis avulsos*: a primeira constitui a fonte que o autor mais domina, o que é respaldado pela recorrência das citações, além de ser o texto matricial da cultura ocidental; a segunda se inscreve no mesmo momento e na mesma temática que a epopeia camoniana – da qual Machado se mostrou leitor atento e aficionado – e se oferece ao escritor brasileiro como contraface lúdica do poema de Camões. Ambas as fontes são narrativas inaugurais, descrevendo, respectivamente, o surgimento do mundo em tempos imemoriais e o encontro do Ocidente com o Oriente, por ocasião das grandes navegações dos séculos XV e XVI.

Ao longo do presente estudo, buscou-se delinear algumas estratégias narrativas presentes em *Papéis avulsos*. Nesse caldeirão, no qual o bruxo parece experimentar novos paladares, dois instrumentos desempenham um papel fundamental: as apropriações intergenéricas e as intertextuais. Chamando para si outros registros e outras vozes, Machado adensa sua escrita e se permite transitar em realidades ex-

clusivamente ficcionais; solidificando os pactos de veracidade, penetra em inextricáveis matizes do fantástico; pastichando narrativas inaugurais, instaura uma temporalidade que se sobrepõe ao tempo comum; relendo o cânone, inscreve-se nele.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. [1882]. Rio de Janeiro: Jackson, 1938.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GLEDSON, John. “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, v. 1, pp. 15-55.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LAPA, Manuel Rodrigues. “Prefácio”. In: PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinações*. Lisboa: Coleção Textos Literários, 1954, pp. XII-XIV.
- SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 6ª ed. Porto: Porto Editora, pp. 319-24.
- SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SENNÁ, Marta de. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: FCRB, 2003.

Reflexões e divagações diante de “O espelho”

Márcio Vinícius do Rosário Hilário*

A escolha de “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana” (1882) para a realização desta análise não se deu apenas porque o conto é um dos mais conhecidos exemplos da genialidade artística de Machado de Assis, mas também e sobretudo porque o próprio objeto espelho já é em si um convite a reflexões e divagações. Diante de um espelho potencializam-se pelo menos duas perspectivas imagéticas distintas: a percepção de que a imagem refletida é, na verdade, devolução da realidade imediatamente projetada; e a ilusão de que o caminho prossegue em direção ao (sem) fundo do espelho, para onde se pode a esmo divagar. Nesse sentido, por se encontrar exatamente no ponto médio entre o objeto e a imagem, o espelho seria o limite que marca o encontro-desencontro entre a realidade e a ilusão. Dessa forma, pode ser entendido não somente como um elemento que pertence ao cenário de uma trama ficcional, mas como uma espécie de metáfora da própria concepção narrativa da obra machadiana. No título “Reflexões e divagações diante de ‘O espelho’” apresentam-se, portanto, o objeto, o motivo, a justificativa e a pretensão deste trabalho.

Estudar Machado é uma tarefa difícil não apenas pela riqueza e complexidade da obra, mas também pela enormidade e variedade da fortuna crítica. Utilizando os mais diversos métodos analíticos e os mais diferentes fundamentos teóricos, estudiosos e bem-intencionados encontraram tudo aquilo que, muitas vezes, somente

* Doutorando em Literatura Brasileira.

eles próprios projetaram nos textos do escritor, gerando, assim, uma série quase interminável de polêmicas. Talvez isso se deva a uma fraqueza tipicamente humana, ou pelo menos comum na civilização ocidental europeia, qual seja: a necessidade incondicional de respostas definitivas. A partir daí, consagram-se técnicas, princípios e modelos que definem as chamadas escolas, academias e estilos de época, aos quais estariam filiados estes ou aqueles escritores e suas respectivas obras. O problema dessa metodologia é que junto com a sistematização vem a valoração, ou seja, um autor só passa a ser considerado bom se estiver enquadrado num desses estilos preconcebidos. E maior fica o problema quando surgem escritores como Machado, que foi capaz de criar um modelo completamente inovador – pois estava além do que se produzia na época –, mas foi enquadrado arbitrariamente naqueles princípios estéticos. O resultado é a consagração de uma lógica que divide o autor em duas fases distintas e antagônicas: romântica e realista. Com isso, os críticos tendem a posicioná-lo exclusivamente em um dos dois lados do espelho, o de dentro ou o de fora, quando, em princípio, seu projeto estético demonstra muito mais o jogo ambíguo do próprio espelho, aquilo que Ronaldes de Melo e Souza (1992) definiria como “o princípio da reversibilidade”: representar a tensão harmônica dos contrários. Aqui estaria, pois, a modernidade do autor, que, ao romper com todos os padrões existentes na época, propõe algo completamente novo.

Uma grande novidade na forma de composição machadiana é a negação radical de uma estrutura narrativa baseada na pura encenação do enredo. Diga-se de passagem, fosse esse o fundamento de seu princípio estético, suas histórias não teriam atrativo algum. Em “O espelho”, por exemplo, o enredo se resume ao fato de que, numa conversa entre amigos, um deles – Jacobina – expõe a sua teoria sobre a alma humana, dizendo que há não uma, mas duas almas: uma que olha de dentro para fora e a outra, de fora para dentro; e exemplifica contando um caso ocorrido consigo quando era mais jovem e acabara de ser nomeado alferes da Guarda Nacional. As pessoas mais próximas ficaram tão felizes com o fato que passaram a tratá-lo unicamente como “o senhor alferes”. Ele se acostumou tanto com o tratamento que, ao se encontrar completamente só em casa, sem ninguém que o bajulasse, percebeu-se tão vazio de si que nem mesmo conseguia ver sua imagem refletida no espelho. Só depois de vestir-se com a farda do “senhor alferes” pôde ver-se novamente refletido. Pronto. Toda a fábula está contada em menos de um parágrafo.

Na obra machadiana, a fábula em si é apenas uma das partes que compõem seu todo, uma espécie de pretexto. Serve para dar materialidade ao princípio existencial que se quer representar, conciliando o universal (abstrato) e o particular (concreto). Assim, a narrativa nem se isola no mundo dos conceitos, nem se limita ao pitoresco. É mais rica que isso. Por exemplo, o Rio de Janeiro da época, o contexto político e social e a própria sociedade são apenas o pano de fundo que dá concretude e vivência às grandes questões da existência humana, tratadas pelo autor. A própria fábula contada por Jacobina é apenas uma das muitas possibilidades de representação (particular) da teoria da alma humana (universal), como se vê na definição da “alma exterior”:

A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor etc. [...]. Muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell. São almas enérgicas e exclusivas; mas há outras, embora enérgicas, de natureza mudável. Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavaleiro de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos (pp. 154-5).

A grande revolução estética machadiana é a multiperspectivação, a representação de toda uma ambiência ficcional por diversos ângulos de visão. Essa estratégia não está presente apenas na construção imagética do evento narrado, mas na própria concepção de narração, a partir da postura do narrador. Também segundo Ronalds de Melo e Souza (2006), o narrador machadiano se converte numa espécie de ator dramático, encenando uma diversidade enorme de papéis, articulando uma alternância sistemática de perspectivas, modulando vários pontos de vista. Isso faz com que esse discurso seja o simétrico oposto do monológico, que apresenta um narrador distanciado e onisciente. Para tanto, não só o escritor Machado de Assis se despersonaliza na figura do narrador, mas o próprio

narrador se multiplica, assumindo várias vozes, individuais (Brás Cubas, Bento Santiago) ou coletivas (as crônicas de Itaguaí).

No conto “O espelho” há pelo menos dois narradores imediatamente perceptíveis: aquele que apresenta a história da conversa dos amigos e que, ao mesmo tempo, faz a crítica em relação ao evento, e Jacobina, que expõe a teoria da alma humana e a experiência como alferes. Além dessas, muitas outras vozes se fazem presentes no texto por meio da intertextualidade e da interdiscursividade:¹ Shylock, Longfellow, Gonzaga, Camões, a Bíblia, uma lenda francesa. Em relação à postura, o típico narrador machadiano seria o que apresenta a história e ao mesmo tempo faz a crítica da narrativa, inclusive no que se refere aos outros tipos de narradores: “os quatro companheiros”, que discutiam “questões de alta transcendência” mas, no fundo, eram marcados pela “inconsistência dos pareceres” – divagações, portanto; e Jacobina, que só conseguia escutar sua própria voz e, por isso, não admitia réplica, assim como só era capaz de colher do espelho aquilo que ele mesmo projetava para ser refletido.

O narrador tipicamente machadiano, ao posicionar-se à margem desses outros narradores, nega a representação de um enredo baseado meramente em relações de causalidade, quebrando o princípio que motivava o leitor dos folhetins de seu tempo e elevando o papel da literatura a uma forma de conhecimento, em vez de limitá-la a simples possibilidade de entretenimento. Ironizando, o narrador ilustra:

Os quatro companheiros, ansiosos de ouvir o caso prometido, esqueceram a controvérsia. Santa curiosidade! Tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia (p. 155).

No conto, a multiperspectivação da narrativa ganha um elemento ainda mais importante, quando se considera que a ambivalência de Jacobina não se deve a uma potencialidade específica daquele espelho, mas a uma limitação do próprio olhar do personagem. Diz ele:

¹ “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. [...] A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão” (Fiorin: 1999, 30 e 32).

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação (pp. 160-1).

Aqui parece estar toda a essência de uma problemática que tocava não só a alma humana, mas a sociedade brasileira e, talvez, a crítica literária: a capacidade de enxergar apenas aquilo que se deseja, principalmente quando se estabelece o conflito entre aquilo que se é e o que se quer ser. Jacobina perdeu sua alma exterior não por ter deixado de ser o “senhor alferes”, e sim porque já não havia quem lhe prestasse as devidas reverências. Nesse sentido, ao vestir-se com a farda e ver-se no espelho, converte-se em duplo de si mesmo, o bajulador e o bajulado, voltando a estar novamente inteiro, a partir do encontro, no espelho, das almas, que olhavam de dentro para fora e de fora para dentro. Se, conforme sua teoria, o homem é, de fato, “metafisicamente falando, uma laranja”, o espelho, ao contrário da faca cabralina, é o espaço que permite a fusão dessas duas metades. E assim parece ser também a essência da própria obra machadiana, que, tal como o espelho, funciona como o ponto de encontro-desencontro das tantas questões existenciais que dividem o homem.

Referências

- ASSIS, Machado de. “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”. In: _____. *Papéis avulsos*. [1882]. Rio de Janeiro: Garnier, 1989, pp. 153-62.
- FIORIN, José Luiz. “Polifonia textual e discursiva”. In: BARROS, Diana Passos de & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 29-36.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “O princípio da reversibilidade em Machado de Assis”. *Humanidades*, 1992, pp. 334-45.
- _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

O fio do Machado

Marcos Pasche*

Quem leu estudos sobre Machado de Assis já deve ter se deparado com algum comentário, afirmativo ou contestador, à ideia de que ele foi um literato alienado, típico intelectual elitista insensível aos problemas comuns de sua época, em especial ao sistema escravocrata.

Observando todo o prestígio de que goza a obra machadiana atualmente, pode-se supor que a hipótese da alienação está ultrapassada. Mas tal suposição cai por terra diante do artigo “*Dom Casmurro*, obra-prima de um gênio? Não e não!”, do escritor paranaense Domingos Pellegrini (2005). O texto expõe a tese de que o romance é um exemplo de falta de ética, visto ser protagonizado por um personagem sem caráter que é Bentinho e escrito por um homem antiético e frustrado que foi o autor de *Quincas Borba*.

Professores, pais e cidadãos de bom senso: vossos filhos não perdem nada se não lerem *Dom Casmurro* e *Brás Cubas*. Se ética é o que mais falta em nossa civilização, falta de ética é o que sobra nesses dois romances [...]. O que parece oferecer claramente é uma visão do homem que ele mesmo gostaria de ter sido, se não tivesse nascido mulato e pobre (p. 3).

O fato de uma pessoa produzir literatura e ser formada em Letras, como é o caso de Pellegrini, não a torna necessariamente

* Mestrando em Literatura Brasileira.

especialista em seu ramo de trabalho. Mas é inevitável que dela esperemos apontamentos mais embasados e livres de reducionismos.

Por toda a extensão de “*Dom Casmurro*, obra-prima de um gênio? Não e não!” perpetuam-se observações que visam demonstrar a relação espelhar entre Bentinho e Machado, como se a fraqueza e a personalidade aparentemente rasa do primeiro fossem a extensão direta da pequenez humana do segundo. Pellegrini não considera que a fraqueza afigura-se uma das mais fortes características humanas, e *Dom Casmurro* é pleno de humanidade ao trazer em suas páginas um personagem inconstante, tolo e ingênuo.

Outra colocação confusa sugere que grandes obras só podem ser produzidas por pessoas de conduta infalível. Quando vê nos dois célebres romances exemplos de falta de valores porque estes também faltariam a quem os escreveu, o autor paranaense não considera que (e isso sem entrarmos no mérito da biografia de Machado), caso seja válida sua tese, a grande literatura só seria feita por homens beatificáveis. A ficção machadiana decididamente não merece ser acusada de alienação e ausência de consciência quanto às mazelas derivadas das distinções de classe.

No capítulo de *Memórias póstumas* nomeado “O vergalho”, por exemplo, narra-se que Brás Cubas caminha pelas proximidades do Valongo, quando se depara com um negro a açoitar outro negro, gritando: “Toma, diabo!”; “Cala a boca, besta!”. Para surpresa de Cubas, o algoz é um ex-escravo de sua família, Prudêncio. Brás pergunta se o agredido pertence ao agressor e o que fez para ser castigado. “É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber”, Prudêncio explica. O antigo senhor pede que cesse a agressão, no que é atendido prontamente. Brás Cubas então retoma a caminhada, só que a cena do açoite permaneceu na mente.

Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e

desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto!

A escravidão é vista para além das bases comuns em que era discutida naquele tempo. Ao contrário do que se poderia atribuir a um autor despolitizado, este pequeno fragmento mostra que Machado soube cuidar do tema sem reduzi-lo às dicotomias que punham de um lado os brancos opressores e de outro os negros oprimidos. Mas *Brás Cubas* e *Brás Cubas* vão mais dentro, ilustrando com a brilhante cena que a arrogância e a maldade não possuem cor, classe ou distinção familiar, pois são humanas. E aí vemos um Prudêncio satisfeito por agora ocupar uma posição digna: não de homem livre, mas de senhor.

Em *Helena*, a reflexão ganha outro matiz: seu caráter moral. Numa cena em que os dois irmãos cavalgam, encontramos um comentário muito importante para nossa argumentação:

– Valem muito os bens da fortuna, dizia Estácio; eles dão a maior felicidade da terra, que é a independência absoluta. Nunca experimentei a necessidade; mas imagino que o pior que há nela não é a privação de alguns apetites ou desejos, de sua natureza transitórios, mas sim essa escravidão moral que submete o homem aos outros homens. A riqueza compra até o tempo, que é o mais precioso e fugitivo bem que nos coube. Vê aquele preto que ali está? Para fazer o mesmo trajeto que nós, terá de gastar, a pé, mais uma hora ou quase.

Neste fragmento de despreziosa conversa, a meditação de Machado extrapola senzalas e navios negreiros, aparecendo em seu âmbito moral, o que torna qualquer pessoa passível de ser escravizada. Não há dúvida: aqueles que vivem em sociedade, inseridos em seus mecanismos, não raro são submetidos àquilo que negam por serem

privados de recursos, ou, quando contrário, pela manutenção dos mesmos.

Adiante, a moça responde ao mano:

– Tem razão, disse Helena: aquele homem gastará muito mais tempo do que nós em caminhar. Mas não é isto uma simples questão de ponto de vista? A rigor, o tempo corre do mesmo modo, quer o desperdicemos, quer o economizemos. O essencial não é fazer muita coisa no menor prazo; é fazer muita coisa aprazível ou útil. Para aquele preto o mais aprazível é, talvez, esse mesmo caminhar a pé, que lhe alongará a jornada, e lhe fará esquecer o cativo, se é cativo. É uma hora de pura liberdade.

A multiperspectivação machadiana permite-nos observar um mesmo fenômeno de diferentes maneiras. A fala de Helena dá margem à cogitação sobre outras formas de escravidão e sutilmente nos mostra que o escravizado pode experimentar a liberdade de uma maneira desconhecida por nós, livres e libertários que, por vezes, nos flagramos em indestrutíveis grilhões. Sidney Chalhoub diz que “Machado de Assis, em vários de seus escritos, testemunhou e analisou sistematicamente *o ponto de vista do dominado* – ou do dependente, ou do subalterno, ou seja lá o que mais” (2003, pp. 64-5; grifo do autor).

Alguma leitura de má vontade, tomada pela contestação febril, pode dar a entender que a fala de Helena manifesta o pensamento senhorial, baseado na crença de que “a vida é assim” e os fatos se dão pela vontade de Deus ou da natureza. Mas a própria natureza é cheia de coisas que não podem ser vistas a olho nu, e, por outro lado, aparece o sol, tão hiperbólico em sua claridade que os olhos, necessitados de alguma treva, não o podem encarar confortavelmente, atribuindo estupidez à luz.

E todas as referidas acusações sofridas por Machado desmoronam diante do conto “Pai contra mãe”, de *Relíquias de casa velha*, com o qual nosso escritor entra de sola no social. A estória é centrada em Cândido Neves, homem de trinta anos, pobre e sem importância, vulnerável em suas ocupações por não conseguir adaptar-se a elas, até

que passa a viver de capturar escravos fugidos, trabalho esporádico e satisfatório às suas necessidades. O drama do personagem se agrava quando a esposa, a moça Clara, igualmente pobre e biscateira, fica grávida. Sem condições financeiras para sustentar a criança que se anuncia, Cândido é aconselhado pela tia de Clara a entregar o filho à Roda dos Enjeitados. O futuro genitor nega peremptoriamente a possibilidade, ainda que a razão e a extremidade da pobreza conduzam-no intimamente a considerar os alvitres.

De início, o narrador descreve alguns aparelhos extintos com a escravidão (a publicação do conto data de 1905), sendo destacada a máscara da folha-de-flandres, utilizada para impedir que os negros se embebedassem. À descrição, soma-se o parecer: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”. Se lermos a passagem de acordo com as proposições de Pellegrini, concluiremos ser o autor carioca partidário das atrocidades cometidas contra os escravos, aplicadas sob o nome de corretivo.

No entanto, a genialidade de Machado se verifica justamente quando desfaz a arena do bem e do mal. A partir daí se enxerga com mais nitidez o quanto a barbárie é necessária à civilização, quando tantas ações se viabilizam mediante a recorrência a práticas absolutamente arcaicas, no pior sentido da palavra. Alfredo Bosi observa, sobre a passagem citada, que “a sociedade mudava de figura, mas sempre enraizada no solo da dominação”, e acrescenta: “a afirmação parte do Brasil, mas não se restringe ao Brasil: trata-se da ‘ordem social’, conceito aqui construído por um olhar cético transversal” (2006, 129).

No conto, tudo assume uma atmosfera aflitiva por conta da chegada, cada vez mais iminente, do rebento. Seja pelas costuras incessantes que Clara faz para arcar com as despesas avolumadas, seja na surra que Cândido recebe por haver abordado um preto livre como fugitivo, a urgência de prover meios para que a criança não seja enjeitada traça o panorama preciso da vida de um chefe de família sem trabalho. E tudo sendo piorado porque o desemprego cresce, o que aumenta a concorrência entre os prestadores de serviços aos escravocratas.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos

de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada [...]. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelos aluguéis.

Nascido o menino, a pobreza extrema faz com que o pai se submeta à vexação e à dor de se dirigir à Roda para entregá-lo a não sabe quem. No entanto, no caminho vê Arminda, negra fugida cujo senhor prometeu uma recompensa pela captura suficiente para que ele possa manter o filho sob sua guarda. É então que, deixando a criança com um farmacêutico, vai atrás da escrava e a captura para entregá-la ao proprietário.

A mulher se desespera por saber que será castigada e implora que ele desista da captura: “Estou grávida, meu senhor! Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser”. O pedido pode suscitar no leitor uma grande expectativa, afinal Arminda parece tocar diretamente no ponto mais delicado da sensibilidade daquele homem, e espera-se que ele de fato se apiede. Só que a pobreza quase iguala, mas nem sempre irmana, e a fala de Cândido não poderia ser mais precisa – “Siga!” – e humana – “Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?”. No turbulento deslocamento até a casa do senhor, Arminda aborta. Quanto a Cândido, recebe a recompensa. Então vai à farmácia e pega o filho, partindo para casa, onde são recebidos com alegria ele, a criança e o dinheiro.

O personagem é manifestação direta da herança do capitão-domato, negro que servia ao senhor para capturar os escravos que tentavam se libertar. Cândido passou, num único lance, de dominado a dominador, e não consta que teve qualquer dúvida ou remorso pela consequência de seus atos. Cioso de cuidar de seus interesses, contribuiu para a desgraça de Arminda, que perdeu o filho, foi surrada com chibata e palavras, e sua desdita foi a base do reconforto da família do pegador de escravos, que concluiu: “Nem todas as crianças vingam”.

É este o fio do Machado: mais cortante, justamente por ser mais fino.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Helena*. [1876]. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. [1881]. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PELLEGRINI, Domingos. “*Dom Casmurro*, obra-prima de um gênio? Não e não!”. *Rascunho*, p. 3, 2005.

O grande teatro da vida

Maria Patrícia da Costa Moreira*

“Cada qual aparece diferente de si mesmo; cada qual representa o seu papel sempre mascarado, pelo menos enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco”.

Erasmus de Rotterdam

Em *Quincas Borba*, o protagonista é Rubião, entretanto não empresta seu nome à obra. O título é homônimo a duas personagens: um filósofo que tem sua primeira aparição em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e seu cão. O pensador falece logo nas primeiras páginas da narrativa, enquanto o cachorro resiste até o último capítulo.

A filosofia de Quincas é exposta em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, onde vemos que o Humanitismo trata com humor a espécie humana. Ao circular entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, o personagem mostra que, para Machado, importa o homem para além das circunstâncias. A narrativa pode se passar em qualquer tempo e lugar, visto que a problemática transcende o momento e o contexto.

Segundo Quincas, até um sentimento negativo, como a inveja, pode ser visto de forma positiva. O invejoso é humanitas, assim como o invejado, e a inveja é apenas “uma manifestação da força de humanitas”, pela qual alguém tem de vencer, para dar prosseguimento ao Humanitismo. A dor é ilusão, mera “quebra da monotonia universal”, e até necessária, pois no fim tudo e todos somos humanitas.

* Mestranda em Literatura Brasileira.

A vida se faz de fatos negativos para uns e positivos para outros.

Quincas afirma que Pangloss “não era tão tolo como pintou Voltaire”. Nosso filósofo encontra semelhança entre seu pensamento e o de seu colega de ultra-mar, para quem “os males particulares constituem um bem geral, de maneira que, quanto mais males particulares existirem, tanto melhor irão as coisas”. O personagem machadiano vê tal pensamento afinado à ideia de humanitas. Ironicamente, as situações desgraçadas vividas por Cândido comprovam o contrário do que diz seu preceptor. Na realidade, nem tudo está sempre bem no melhor dos mundos possíveis.

De toda forma, a morte de Quincas, “que parecia uma desgraça”, beneficia Rubião, que, eleito herdeiro, muda-se para o Rio de Janeiro, instalando-se numa confortável residência, onde pode concluir:

Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

Se Rubião tivesse ouvido Pangloss, que diz: “– As grandezas [...] são muito perigosas”, talvez fosse mais atento. É justamente a sede de grandeza que o arruína. A inveja produz um verdadeiro banquete antropofágico, tema central de *Quincas Borba*, no qual o prato principal é o ex-professor, que é devorado pelos cães em volta.

O romance apresenta a vida como um grande teatro com papéis fixos e atores reversíveis, de modo que o capitalista de hoje pode ser o mendigo de amanhã. Desde que enriquece, Rubião passa por diferentes papéis, inclusive o de louco. Mas “todos os acontecimentos [...] estão devidamente ordenados no melhor dos mundos possíveis”. O *páthos* se dissolve na ironia, mas mantém seu resíduo na narrativa.

O destino é retratado como o grande traidor: quando Rubião se vê com a sorte grande, dá seu primeiro passo importante ao viajar da província para a Corte, e justamente no trem encontra a armadilha, na forma do simpático casal Palha. No Rio de Janeiro, o deslumbrado faz amigos que aparecem sempre na hora das refeições e se comportam como donos da casa. Amplia o círculo das relações e, “ao

cabo de algum tempo, também os novos lhe deviam dinheiro, ou em espécie, ou em fiança no alfaiate, ou endosso de letras, que ele pagava às escondidas, para não vexar os devedores”. Todos têm os olhos em seu dinheiro, querem se servir no banquete antropofágico.

No capítulo CXLI de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, intitulado “Os cães”, a conclusão de Quincas se aplica perfeitamente a Rubião:

Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos etc.

É o que se percebe na luta surda travada entre Palha e outro aproveitador de nome Camacho. O primeiro, que se considerava único na influência que exercia sobre o novo rico, surpreende-se de descobrir um concorrente. Em vez de brigarem, porém, os dois se unem tacitamente para impedir que Rubião volte a Barbacena. É o que vemos no capítulo LIX de *Quincas Borba*:

Palha e Camacho olharam um para o outro... Oh! Esse olhar foi como um bilhete de visita trocado entre as duas consciências. Nenhuma disse o seu segredo, mas viram os nomes no cartão, e cumprimentaram-se. Sim, era preciso impedir que Rubião saísse; Minas podia retê-lo.

Antonio Candido (1970) associa o Humanitismo à teoria da evolução das espécies de Darwin. De fato, no romance a extinção do menos apto prevalece. Rubião se imagina rodeado de amigos, quando na verdade está cercado de lobos, por conseguinte acaba devorado.

No momento em que, já falido e enlouquecido, é levado para uma morada incomparavelmente mais simples, “notou que eles não o acompanharam à casa nova, e mandou-os chamar: nenhum veio [...]. Era a família que o abandonava”. Os astutos já conseguiram o que queriam, então não têm mais interesse pela vítima. Em última análise, agem segundo humanitas.

O único ser a se manter fiel é o cachorro, a despeito de quase ter sido deixado para trás por Rubião, que só o manteve por receio de perder o direito à herança do filósofo. O mineiro também é egoísta, apenas não consegue ser tão perverso quanto os conhecidos. Na verdade, como todo ser humano, reúne em si aspectos positivos e negativos.

Prova disso encontramos na passagem, já citada, em que admira a Enseada de Botafogo e recorda os eventos que marcaram sua ascensão a abastado. Se a irmã tivesse desposado Quincas Borba, ele, na melhor das hipóteses, estaria esperando que ela falecesse para finalmente se apoderar do patrimônio. Como tanto o filósofo quanto Piedade morreram, eis Rubião de posse de bens com que nunca sequer sonhara.

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... – Bonita canoa! – Antes assim! – Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu!

Todo o problema é que Rubião remou na direção equivocada: como desconhecia o caminho, não pôde prever o que o esperava. Acabou mais um a comprovar a pertinência da teoria de humanitas no grande teatro da vida.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 1997a.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- VOLTAIRE. *Cândido ou O otimismo*. Tradução de Roberto Domênico Proença. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Brás Cubas: narrador autoconsciente

Marta Rodrigues*

Nosso trabalho toma por base *Memórias póstumas de Brás Cubas* para analisar as técnicas de autoconsciência narrativa empregadas pelo autor. Nesse sentido, focaliza a relação do romance com as propostas estéticas de seu tempo e a maneira como as suplanta através da estrutura metaficcional.

Para falar de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é necessário, antes de tudo, lembrar seu caráter absolutamente revolucionário e único no contexto da literatura brasileira. Sua feição de ruptura com a narrativa tradicional e instauração de uma nova concepção narrativa se deve, em grande medida, às chamadas técnicas de autoconsciência literária. Entretanto, somente localizando o romance no panorama artístico de seu tempo é que a mudança na maneira de fazer literatura pode ser entendida em toda a sua profundidade.

Estamos na segunda metade do século XIX, época do Realismo, que se atualiza em pelo menos três formas: a narrativa realista propriamente dita, a narrativa naturalista e a poesia parnasiana. As três formas seguem o pressuposto de que a apreensão do mundo se fundamenta em um conhecimento racional.

O realista se baseia no conceito de mimesis. A arte seria tão melhor quanto mais fielmente se aproximasse do real. Para se obter a imitação perfeita, faz-se necessário um certo afastamento entre criador e criação, mediante o qual o envolvimento emocional seja filtrado pela razão e, assim, evite distorções da imagem da realidade ali figurada.

* Doutoranda em Literatura Brasileira.

Na narrativa naturalista, o distanciamento entre criador e criação transforma o artista em cientista, embalado pela euforia positivista e determinista. Em *O romance experimental*, Émile Zola chega ao requinte de tomar para a literatura o rótulo de ciência, baseando seu manifesto num tratado médico.

Farei aqui tão somente um trabalho de adaptação, pois o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard em sua *Introdução ao estudo da medicina experimental*. [...] No mais das vezes, bastará substituir a palavra “médico” pela palavra “romancista” (1982, 25).

A partir da adaptação do método científico da observação e da experimentação, o escritor procede a experiências laboratoriais com suas personagens-cobaia a fim de atingir uma verdade científica sobre o comportamento humano, e o resultado é a tal fatia da realidade, mimesis absoluta da physis.

Na poesia parnasiana, o processo mimético também é levado às últimas consequências. Mesmo representando o gênero lírico, entre todos o que pressupõe um maior envolvimento emocional entre criador e criação, o poeta busca tornar objetivo o que, em princípio, é marcadamente subjetivo: a poesia.

Vejamos o metapoema de Bilac “A um poeta”:

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino escreve. No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua.

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade (1998, 65).

Para o Parnasianismo, a arte resulta de um incansável trabalho racional e tem por objetivo a busca da Verdade, que é seu princípio estético. Nessa busca, qualquer presença do criador deve ser apagada, chegando-se à “Arte pura, inimiga do artifício”. Na construção do edifício artístico, as mãos do construtor, os andaimes, indícios de que a arte é realidade, são maquiados em busca da perfeição figurativa.

Nesse contexto, *Memórias póstumas* revoluciona na própria concepção que expressa de arte. Se Bilac não quer que sequer sejam lembrados os andaimes, na obra machadiana é justamente para esses andaimes que se aponta: a existência do edifício por trás é mero pretexto para se observar os artifícios da construção. Não se pode deixar de citar, acerca disso, o capítulo IX, “Transição”, no qual Machado mostra o esqueleto de sua narrativa:

E vejam com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método (p. 41).

Quebra-se um dos preceitos fundamentais da arte realista: a ilusão de verdade. Se a realidade/verdade é uma estrutura plurissignificativa, depende do sujeito que a interpreta, da perspectiva do observador. A esse respeito, cabe lembrar o texto de Ferreira Gullar “O processo do signo à coisa”, publicado no *Jornal do Brasil*:

Quando o pintor imita à perfeição um braço, um rosto, de tal modo que nenhum traço do pincel se percebe ali, ele por assim dizer apaga o seu próprio fazer e

apresenta o que pintou como uma aparição, um milagre. Ele busca, de certo modo, iludir a contingência e criar a ilusão de um objeto eterno (sem começo nem fim). Contrariamente, quando Manet deixa à mostra as pinceladas com que pintou uma figura de mulher, ele está dizendo que a sua obra é trabalho humano, contingente, e que a figura de seu quadro não é uma mulher de verdade, mas uma pintura. Manet não quer iludir ninguém (1992, 3).

Contrariamente a Bilac – que vê na ilusão o próprio motivo artístico –, Machado lembra aos leitores que não estão diante de uma realidade, mas da ficção, apontando para os andaimes da enunciação à frente do edifício do enunciado. Não é à toa que o narrador trata as *Memórias póstumas* em sua própria materialidade de livro.

Dessa forma, não se refere “àquele episódio tal, ocorrido com tais personagens”, mas ao “episódio ocorrido no capítulo tal”, marcando que se interessa pelo nível da própria enunciação, da estruturação da narrativa, e não pelo nível do enunciado, da “estorinha” entre personagens. A própria sucessão veloz dos capítulos, sempre pequenos, serve para indicar que estamos diante da mentira, pois não passamos duas páginas sem que a narração não seja interrompida por um novo capítulo que se abre com os dizeres reveladores: “Capítulo tal”.

Além disso, encontramos os capítulos em que se faz uso lúdico dos recursos gráficos, como os célebres “De como não fui ministro de Estado” (CXXXIX) e “O velho diálogo de Adão e Eva” (LV), ou ainda os capítulos em que o autor antecipa a técnica de colagem tão utilizada na modernidade, como “Epitáfio” (CXXV) e “Parêntesis” (CXIX).

Ao contrário daqueles que seguem a concepção clássica de arte, Machado não apaga sua mão de criador. O material que serve para a arte realista, ou seja, o enunciado, o relato, o que é externo ao criador, não lhe desperta grande interesse e, se é utilizado, é somente porque só se procede ao ato de construção se há algo que se vai construindo. É isso que observamos nesta passagem irônica:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias.

Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros, seus confrades, e acho que faz muito bem (p. 10).

É, portanto, o que lhe é interno, particular, ou seja, a enunciação, sua maneira de narrar, que se sobressai. Daí o predomínio da metalinguagem, que nos dá a chave da narrativa em um capítulo como “O senão do livro” (LXXI), no qual a prioridade dada à enunciação é apontada como o problema para que o leitor acompanhe a narrativa. Leitor esse que aguarda ansioso o relato e se frustra a todo o momento; ou que aparece na própria intitulação de alguns capítulos que, antes de referir-se ao plano do enunciado, recuperam a enunciação, como: “Triste, mas curto” (XXIII), “Curto, mas alegre” (XXIV), “O autor hesita” (XXVI), “Suprimido” (XCVIII), “Que não se entende” (CVIII), “Para intercalar no capítulo CXXIX” (CXXX) etc.

Se na arte realista a criação independe do criador, constituindo-se uma realidade externa que lhe é superior, em *Memórias póstumas* a relação se inverte, a criação não existe por si só, como um edifício acabado, mas como um processo de construção em que se eleva o criador. Há a conversão da ação, comum às narrativas tradicionais, em reflexão, em processo semelhante ao das parábases aristofânicas, que elaboram um questionamento crítico e irônico do drama que apresentam. Ao sustar a ação e avaliar o que está sendo construído, Brás Cubas elabora o movimento paralelo da parábase, inscrevendo-se na tradição metaficcional inaugurada por Aristófanes.

A narração progressiva e regressiva, baseada na causalidade, é recusada, pois o que importa é a digressão. Quando o narrador diz ao leitor que pode ir direto à narração, está sendo irônico, porque a narração, como “enredo” e “história”, é quase inexistente. Há, desse modo, o questionamento dos preceitos artísticos miméticos, por meio do uso consciente do estatuto metaficcional.

Assim, *Memórias póstumas*, ao se inserir no panorama estético da segunda metade do século XIX, transforma-se em “estranho no ninho”, em contra-ideológico no que diz respeito à própria concepção da criação.

Portanto, além da instauração, ao nível do enunciado, da atitude contra-ideológica do narrador Brás Cubas – que, lobo em pele de cordeiro, pertence à classe dominante para poder atacá-la corrosivamente por dentro –, além da postura contra-ideológica do narrador-

autor, expressa pelas “rabugens de pessimismo” na especulação ontológica, vendo a humanidade falida com total desesperança, a subversão da ideologia dominante ocorre ainda ao nível da enunciação, a partir da utilização da autoconsciência narrativa, que se rebela contra toda formulação realista da “Arte Pura”, em voga no tempo histórico de elaboração e publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Conclusão

Reconhecendo que dois polos concorrem para a tessitura da existência humana, por um lado o eu, sob a forma de anseios pessoais, e por outro o mundo, sob a forma de valores codificados, Machado, que a todo o momento busca, por meio de suas ideias, mostrar como o mundo devora o eu, ao nível de sua proposta de elaboração artística comete uma escorregadela egocêntrica.

Por um lado constatamos que, ao invés de construir uma narrativa pautada nos princípios realistas de distanciamento para a obtenção da mimesis absoluta, adota o caminho da metalinguagem e da autoconsciência, apontando para seu trabalho de criação. A obra perde o caráter de “coisa” pronta, de aparição milagrosa, de existência separada de seu criador, para se caracterizar como obra em processo, em que os recursos utilizados pelo criador são ressaltados enfaticamente.

Com isso, ao contrário do que acontece no plano das ideias, em que o homem é aniquilado pelo mundo, em que o que é humano, sentimental e subjetivo é devorado pelos fatos, no que se refere à proposta de elaboração artística a obra machadiana representa justamente a supremacia do eu, do trabalho humano do criador, sobre os dados objetivos e factuais, no caso representados pelo relato.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Scipione, 1994.
- BILAC, Olavo. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- GULLAR, Ferreira. “O processo do signo à coisa”. *Jornal do Brasil*, Idéias, Rio de Janeiro, 15 de março de 1992.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

A questão da identidade em “O enfermeiro”

Renata Quintella*

Machado de Assis aborda a identidade em muitos de seus escritos ficcionais. No presente, trataremos da aparição do tema no conto “O enfermeiro”, de *Várias histórias* (1896), cujo protagonista aproximaremos do José Dias de *Dom Casmurro* (1900). A comparação se deve ao fato de os dois personagens viverem situação social semelhante: são agregados. Constituem, portanto, uma figura ambígua, situada à margem da família, e, ao mesmo tempo, integram-na por meio de relações de afeto e gratidão.

“O enfermeiro” centra-se em Procópio, que vive às custas da Igreja, como auxiliar de um velho amigo padre, desenvolvendo atividades que descreve de maneira curiosa:

No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, fiz-me teólogo, quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa.

Em determinado momento, Procópio passa a morar na residência do solitário Coronel Felisberto, ajustando-se mais uma vez às condições que lhe são impostas como forma de ganhar a sobrevivência. Semelhante situação é enfrentada por José Dias, que vive de favor na casa de Bentinho, onde precisa agradar a todos para garantir a

* Graduanda em Letras.

continuidade da estadia. É interessante observar que, para se aproximar da família, finge ser algo que não é: boticário. Convence a todos de seus dotes e vai ganhando a confiança da família. No momento em que revela a verdade, as relações de afeto já se consolidaram de tal maneira que é convidado a ficar.

Se José Dias e Procópio se aproximam ao representarem o mesmo papel social, distanciam-se em vários outros aspectos. Levando em conta a construção da narrativa, observamos grandes diferenças entre os dois textos. Em *Dom Casmurro*, o narrador é Bentinho, que vê de fora a chegada e permanência de José Dias, da qual faz um relato bastante judicativo, no qual o agregado aparece como interesseiro e aproveitador. No conto, o foco narrativo cabe ao próprio Procópio, que torce os fatos a seu favor, ainda que se veja tomado por crises de remorso.

Para compreender como isso se dá, relembremos que, ao receber a proposta do serviço, Procópio é alertado quanto ao péssimo gênio do coronel. Premido pela necessidade e seduzido pelo bom ordenado, decide aceitar. Conforme previsto, passa a ser alvo de injúrias e xingamentos cada vez mais frequentes. Sua tolerância diminui na mesma medida em que a doença do patrão se agrava.

Convém salientar que a necessidade o impulsiona a usar uma espécie de máscara social. Embora cuidar do doente seja uma situação que beira o insuportável, Procópio se desincumbe de suas tarefas da melhor maneira possível e dissimula o próprio descontentamento. Molda sua personalidade à situação e só manifesta sentimentos convenientes. É um enfermeiro dedicado e paciente, ainda que apenas na aparência.

Alfredo Bosi, no ensaio “A máscara e a fenda” (1999), aborda a questão da máscara, enquanto resultante da necessidade de sobrevivência, em diversos contos machadianos. Nesse sentido, menciona um “primeiro Machado de Assis”, ao analisar o comportamento do narrador de *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873). Segundo o analista, nessas obras iniciais de Machado a relação assimétrica entre os personagens possibilita a existência de um beneficiador que se envolve afetivamente e um beneficiado que age com cálculo.

O desnível de classe ou estrato social é neutralizado pela união entre os dois personagens, realizada por meio de casamento ou par-

tilha de patrimônio. Apesar de “O enfermeiro” não integrar nenhum dos dois volumes de contos referidos, podemos recorrer à reflexão de Bosi para iluminá-lo. Afinal, Procópio se apresenta inicialmente em estado de carência e, ao longo da narrativa, mostra-se calculista. Por não perceber essa atitude “mascarada”, o coronel se sensibiliza e lhe deixa os bens. Estabelece-se, assim, o equilíbrio.

Bosi salienta que nas primeiras narrativas curtas publicadas em livro por Machado a consciência da máscara ainda não é aguda, porém existe de forma sutil. Há ainda um lastro de convenção romântica: os entrecos se fazem de desconfiança e engano, mas a mentira é castigada ou se prova que a suspeita é falsa. Já “O enfermeiro” pertence a um segundo momento de Machado, em que cresce a consciência da máscara e do jogo como estratégias de sobrevivência.

Em certa passagem, Procópio recebe insultos especialmente intoleráveis, perde a cabeça e esgana o doente. Ao percebê-lo morto, faz de tudo para esconder o delito. Aos poucos, nota que as pessoas não desconfiam de nada. Interiormente, vivencia o conflito entre a maneira como se vê e aquela como o mundo o enxerga. Consta que pode, até certo ponto, mudar a realidade de acordo com suas próprias conveniências.

Ironicamente, é através de um fato macabro que Procópio vence: recebe a herança, da qual é visto como merecedor, devido ao zelo devotado ao defunto durante a enfermidade. Percebe que a identidade construída pelos outros pode salvá-lo do remorso e colocá-lo em paz consigo mesmo. Acata a opinião alheia como sendo a expressão da verdade. Deixa sua essência acomodar-se à aparência, inviabilizando qualquer tipo de embate entre essas duas dimensões de seu ser.

Referências

- ASSIS, Machado de. “O enfermeiro”. In: *Várias histórias*. [1896]. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- _____. *Dom Casmurro*. [1900]. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, pp. 73-125.

Os olhos de Sofia

Sílvia Barros da Silva Freire*

Dizem que os olhos são o espelho da alma. Mas até que ponto o espelho nos é fiel na imagem que reflete? É possível dissimular as intenções e sentimentos e não deixá-los aparecer através dos olhos?

As figuras machadianas apresentam fortes marcas de caráter nos olhos (Bosi, 2007). Lembremos Capitu, cujos olhos têm suas características repetidamente citadas. Tomando como base a importância do olhar, faremos uma leitura da personagem Sofia, do romance *Quincas Borba* (1891).

Consideramos Sofia um elemento fundamental para entender as relações entre seu marido, Cristiano Palha, representante da sociedade da Corte, e Rubião, beneficiário da herança de Quincas Borba. As mulheres machadianas geralmente estão inseridas na ordem tradicional, que as restringe ao ambiente doméstico, e até por isso exercem forte influência nas relações sociais, uma vez que a casa é o espaço em que organizam festas, jantares e visitas (Xavier, 1986). Vejamos, então, como Sofia age, usando suas “funções de mulher”, e se utiliza de seus belos olhos para seduzir e induzir.

O primeiro encontro entre Rubião e Sofia, que está acompanhada do marido, acontece no trem em direção ao Rio de Janeiro. Os olhos da personagem são enfatizados:

Sofia escutava apenas, movia tão somente os olhos, que sabia bonitos, fitando-os ora no marido, ora no interlocutor (p. 32).

* Mestre em Literatura Brasileira.

Sofia não interveio, porém, na conversa: afrouxou a rédea aos olhos, que se deixavam ir ao sabor de si mesmos (p. 33).

Nessa cena já começamos a conhecer a personalidade de Sofia. Vaidosa, tem consciência da beleza de seus olhos. Entretanto, conhecendo as normas sociais vigentes, deixa que os homens conversem, sem interferências e até com certa negligência.

Rubião ainda não se dá conta da beleza dos olhos de Sofia – pois está tomado pelo entusiasmo de fazer seu primeiro amigo na nova vida de rico –, mas no encontro seguinte percebe o quanto a mulher é bonita e entorpecente:

Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos: cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos, que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava mais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto (p. 35).

A esposa de Palha pode atuar com mais liberdade por se encontrar em casa, local a que culturalmente a mulher pertence. Exibindo o belo corpo, seduz Rubião com sua gentileza. O caipira ainda não está de posse da herança, o que ocorre no capítulo seguinte, quando temos indícios das intenções do casal: “Palha festejou o acontecimento com um jantar em que tomaram parte, além dos três, o advogado, o procurador e o escrivão. Sofia tinha nesse dia os mais belos olhos do mundo” (p. 35).

No momento em que Rubião é reconhecido definitivamente como herdeiro, os olhos de Sofia resplandecem muito mais. A beleza especial encerra uma ambiguidade: ela se faz mais linda pela alegria da riqueza adivinhada ou Rubião a vê com olhos de felicidade?

Os encontros passam a ser mais frequentes. Sofia acompanha Rubião em suas compras, exercendo mais uma “função” considerada feminina: ocupar-se de artigos domésticos, decorativos etc. É claro que o novo rico recebe a ajuda da amiga porque, com suas posses, possibilita que ela circule pelas melhores lojas e seja vista nos meios sociais prestigiados.

Sofia parece se envaidecer com o fato de ter seu bom gosto requisitado. Para isso, deixa-se cortejar, ficando acessível a Rubião; comportamento que, em outras ocasiões, se faria inconveniente. O trecho abaixo mostra sua disponibilidade para o amigo:

Às vezes, como já sabemos, iam os três: porque há coisas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem. Rubião aceitava agradecido e demorava o mais que podia as compras, consultando sem propósito, inventando necessidades, tudo para ter mais tempo a moça ao pé de si. Esta deixava-se estar, falando, explicando, demonstrando (p. 36).

Com a frequência dos encontros, Rubião percebe que Palha utiliza a mulher como objeto de ostentação, mas não vê que, além de exibi-la por vaidade, a usa para conseguir bons negócios e lucros. A essa altura os olhos de Sofia já são tão marcantes que se tornam metonímia dela mesma:

O pior é que ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa-chira; reuniões frequentes, vestidos caros e joias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios (p. 45).

Sofia também revela gostar muito de se mostrar em público, embora fique claro que não passa de sedução, ou seja, não há consumação do adultério: “Não a façamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos e só convidativos” (p. 46).

As trocas de olhares entre Sofia e Rubião se intensificam à medida que as relações (econômicas) entre ele e Palha se tornam mais profundas. Contudo, os olhos convidativos de Sofia não são percebidos apenas por Rubião, como podemos ver no trecho em que a

solteirona Tonica nota que há algo entre os dois, matando as esperanças que nutria de se casar com o mineiro:

Agora, porém, à noite, por ocasião do canto do piano, é que Dona Tonica deu com eles embebidos um no outro. Não teve mais dúvida; não eram olhares aparentemente fortuitos, breves, como até ali, era uma contemplação que eliminava o resto da sala. Dona Tonica sentiu o galhar do corvo da desesperança (p. 47).

Além dos olhares, Sofia ousa convidar Rubião para sentar-se a seu lado e passear pelo jardim, provocando a declaração do apaixonado. Em sua fala, a ênfase dos elogios está nos olhos da mulher:

– Com uma diferença – continuou Rubião. – As estrelas são ainda menos lindas que os seus olhos, e afinal nem sei mesmo o que elas sejam; Deus, que as pôs tão alto, é porque não poderão ser vistas de perto, sem perder muito da formosura... Mas os seus olhos, não; estão aqui, ao pé de mim, grandes, luminosos, mais luminosos que o céu... (p. 49).

Sofia se mostra constrangida com a ousadia de Rubião. Contudo, ao falar com o marido sobre o episódio, recebe a recomendação de não cortar relações com o pretendente, a fim de não prejudicar as relações econômicas que mantinham. Vemos que a posição social do marido rege as relações de amizade/interesse do casal. Em seu papel de esposa, Sofia deve exercer as funções de isca para pessoas de prestígio e troféu indicador de *status*.

Tanto nas passagens em que está acompanhada – principalmente de pessoas influentes – quanto naquelas em que se acha sozinha, Sofia atua com vaidade, manipulando suas redes de relacionamentos.

Tratou de vestir-se; mas ao passar diante do espelho, deixou-se estar alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesma, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores (p. 135).

Sozinha em seu quarto, logo após ter sido presenteada por Rubião com uma joia, Sofia se contempla no espelho. Admira, assim, o que sua beleza proporciona, pois atrai presentes, dinheiro e olhares que alimentam seu ego.

Por fim, quando a loucura aniquila Rubião, Sofia e Palha se mudam para o palacete que vinham construindo:

Em outubro, Sofia inaugurou os seus salões de Botafogo, com um baile, que foi o mais célebre do tempo. Estava deslumbrante. Ostentava, sem orgulho, todo os seus braços e espáduas. Ricas joias; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, nesse gênero de atavios, as modas conservam-se mais. Toda a gente admirava a gentileza daquela trintona fresca e robusta; alguns homens falavam (com pena) de suas virtudes conjugais, da profunda adoração que ela tinha ao marido (p. 215).

Nossa personagem continua ostentando joias e beleza. Acolhe sem remorsos a aprovação social e o sucesso desejado.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. [1891]. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- XAVIER, Therezinha Mucci. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

Humanitismo: antropofagia social: humanismo

Tátia Áquila Vieira*

O humanismo constitui um dos alicerces da Idade Moderna. Em seu aspecto filosófico, é uma concepção da vida e do mundo em que o homem se constitui como centro e polo de convergência e explicação de todos os outros seres. Do humanismo renascentista, marcado por um resgate dos valores greco-romanos, à filosofia cartesiana, transferência da potência divina para a razão humana, o homem é o ser privilegiado do real, pois só a ele é dado o sentido de todas as coisas. A subjetividade moderna, instaurada por Kant, reafirma essa posição do homem. Essa experiência de representação do real é o que se pode chamar de metafísica, isto é, aquilo que está para além das coisas meramente visíveis.

Não se pode falar da metafísica sem pensar na famosa “Alegoria da caverna”, de Platão, descrita no livro VII da *República*. A caverna, que é uma prisão, representa o próprio mundo das coisas visíveis. E a saída da caverna simboliza a ascensão da alma para o mundo transcendente. As coisas vistas dentro da caverna, ou seja, no mundo sensível, são imagens daquilo em que consiste propriamente o ser dos entes. O ente é aquilo que se mostra com um determinado aspecto que lhe é próprio. Tal aspecto está diretamente ligado à maneira pela qual cada coisa se apresenta. Segundo Platão, ao atender a este aspecto um ente pode mostrar-se em seu ser. Assim sendo, o homem não percebe que tudo que vê e compreende como o real só pode ser visto por meio da luz das ideias. No mito, a luz que ilumina e faz aparecer

* Mestranda em Poética.

tudo é a luz do sol; somente liberto da caverna e iluminado pelo sol é que o homem pode ver verdadeiramente tudo que existe; na caverna, apenas as sombras das coisas lhe eram apresentadas.

Para Platão, a saída da caverna é uma passagem de um modo de existir para um outro mais autêntico. No momento em que o homem se adapta à ideia maior, do bem ou do divino, tudo o que existe aparece e revela seu ser. Aquilo que aparece revelado pela luz da ideia é o que se pode chamar de verdade, que em grego é *a-letheia*, cuja experiência mais original pode ser traduzida por desvelamento. Este diz respeito a algo que estava velado e, ao ser desvelado, revelou-se. O que aparece é o ente e se mantém oculto o ser, pois o aparecimento da verdade só se dá na possibilidade do jogo entre ocultamento e desocultamento. O ser se retrai, o ente brilha quando aparece e, por sua vez, isso só pode ocorrer como condição do velamento. O ser que, para Platão, aparece em sua plenitude iluminado pela ideia é antes o ente determinado pela experiência fora de si no plano transcendental da ideia. Sendo assim, esta é aquilo que realmente aparece e a verdade torna-se, então, mera adequação a ela.

A ideia não permite que apareça atrás de si algo que não ela mesma. Seu próprio aparecimento e sua essência consistem, portanto, neste e em sua evidência. Para Platão, o ser aparece como ato de presença essencial. Isto quer dizer que a presença consiste justamente na essência do ser. Assim, podemos entender que ele tem sua essência própria posta no ente. E, desde que o ser do ente possa ser compreendido como ideia, todo pensamento voltado para ele é metafísico e a própria metafísica é teológica.

Na metafísica platônica está o cerne fundamental do humanismo conforme o concebemos hoje. Portanto, humanismo significa aqui, em seu sentido mais original, o processo pelo qual o homem, de diversas maneiras e conscientemente, coloca-se numa posição central dentro do ente, sem chegar a ser o ente supremo. O princípio da subjetividade é igualmente instaurado, pois a ideia de Platão não é nada mais do que o sujeito humano construindo o seu real ideal.

A “Alegoria da caverna” nos proporciona uma visão do que, agora e no futuro da história do Ocidente, propriamente acontece: o homem pensa tudo aquilo que é segundo as ideias, ajusta-se à essência da verdade como exatidão da representação e, assim, observa toda a realidade a partir de seus valores. O que é decisivo aqui não é propor

ideias ou valores; o decisivo consiste em explicar o real segundo as ideias e pensar o mundo segundo os valores.

A doutrina da verdade, segundo Platão, não é apenas uma reminiscência, mas uma presença histórica efetiva. Assim, a mudança na essência da verdade operada pelo filósofo grego está tão presente quanto a realidade fundamental da história do nosso planeta. A escolha que delimita a essência admitida para a verdade é que determina tudo aquilo que é verdadeiro e que, por sua vez, rejeita tudo aquilo que é considerado falso.

Ao encetar um caminhar, sabendo de antemão que os temas relevantes para a filosofia são sempre antecipados na arte poética, pretende-se aprofundar tais questões por meio de uma breve abordagem de duas grandes obras de Machado de Assis. Sendo assim, um diálogo com o personagem Quincas Borba, que surge brevemente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e aparece em livro homônimo, nos leva a pensar sobre a essência do humanismo, sobre a qual nossa civilização foi erigida.

O borbismo, sistema filosófico idealizado por Quincas Borba, é caracterizado pelo próprio personagem: “Humanitas é o princípio. Há nas coisas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível [...] pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é humanitas”. A escolha do vocábulo latino certamente não é aleatória. O personagem logo nos esclarece: “Assim lhe chamo porque resume o universo e o universo é o homem” (Assis: 1980, 23).

O homem, segundo o sistema filosófico de Quincas Borba, é a única razão de tudo que é e existe, sendo a redução do próprio sistema que o compreende. É, ao mesmo tempo, o princípio fundante e fundador de sua própria humanidade. O homem existe para que o mundo possa ter significado e o mundo, por sua vez, existe para o homem. Sendo humanitas o princípio de todas as coisas ou, como explica Quincas Borba, o mesmo homem é repartido por todos os homens, somos levados a considerar que o princípio era o homem, mas não como imagem e semelhança de Deus, e sim como imagem e semelhança de si próprio.

Os homens se dividem pelo corpo de humanitas e, nesse sistema, vale o que Quincas Borba chama de “grande lei do valor pessoal”, pois “descender do peito ou dos rins de humanitas, isto é, ser um

forte não é o mesmo que descender dos cabelos ou da ponta do nariz” (Assis: 1984, 210). Os fortes precisam dos fracos para se assumir enquanto fortes e todas as lutas e misérias são necessárias para a afirmação constante daqueles. Quincas Borba chega a ser taxativo: “Sendo a luta a grande função do ser humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade” (p. 212). O personagem exemplifica tal afirmativa com a famosa “disputa das batatas”, em que duas tribos esfomeadas teriam de lutar até a aniquilação de uma, já que a plantação existente não daria para alimentar a ambas. A luta em questão tinha o motivo nobre da sobrevivência e, para o filósofo, “a paz, neste caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos elimina a outra e recolhe os despojos. [...] Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas” (Assis: 1980, 24). Inge-nuamente, Rubião, aprendiz do mestre Borba, perguntou qual era a opinião do exterminado. A resposta, que não poderia ser mais precisa, foi a de que não havia exterminado. Desaparecia o fenômeno e a substância seria a mesma.

Como vemos, o homem encontra legitimidade em todas as suas ações, pois estas são regidas pelo princípio de humanitas. O mundo, palco de eternas lutas onde o algoz se converte em vítima e esta, por sua vez, em algoz, é o lugar privilegiado daqueles que, segundo o mesmo princípio, são os mais fortes e mais aptos para estar nele. Cabe aos homens não tão fortes nem tão aptos aceitar tal fatalidade, pois tudo está previsto no sistema de humanitas. Aliás, essas lutas são o próprio princípio em ação, cada homem devendo superar os demais e, assim, afirmar sua superioridade.

A exposição do filósofo ficcional nos deixa um pouco perplexos, pois, repleta de argumentos claros, coerentes e fundados num modelo de rigor lógico, defende o massacre como um processo natural e, ainda por cima, necessário. Caso observemos atentamente o que a obra revela, veremos que o princípio de humanitas tem a mesma lógica de nossa concepção humanística, fundada no individualismo. Entretanto, este discurso bem mais cínico aparece envolto em uma aura humanizadora quando acreditamos ilusoriamente que o humanismo reconhece a igualdade dos homens, respeita as diferenças e pode forjar um mundo com lugar para todos. O discurso direto de Quincas Borba desvela o que o humanismo pretende que se mantenha oculto. Podemos, então, citar Ronaldes de Melo e Souza, para

quem “o humanitismo não é apenas uma desconstrução paródica do humanismo, mas sim a revelação de sua essência recôndita” (2000, 34).

O humanitismo machadiano se configura uma alegoria do humanismo ocidental, no âmbito do qual a guerra e a miséria se recobrem de um discurso humanizador para justificar a brutalidade humana injustificável. Quincas Borba afirma que o universo é o homem e nos coloca um espelho frente à face com a ideia de que o homem ocidental determina tudo que é e existe a partir de seu próprio modelo. Assim, não é exagerada a afirmação do personagem de que a terra foi inventada unicamente para recreio do homem. Este, como sujeito do real, submete os demais entes à sua vontade, instaurando, dessa forma, o que chama de verdade. Contudo, uma concepção de mundo baseada na subjetividade não pode ver nada além de objetos dados ao exercício da subjetividade reinante.

Nas narrativas simples, a relação entre subjetividade e objetividade é facilmente identificada em sua estrutura, na medida em que o narrador se põe como sujeito da narrativa e submete os personagens ao seu ponto de vista. Assim, dificilmente conhecemos o personagem e em geral nos limitamos à opinião do narrador sobre ele. As narrativas machadianas não se estruturam segundo essa lógica. O narrador machadiano é múltiplo, comporta-se como um ator que veste as máscaras dos diferentes personagens, assume os caracteres próprios de cada persona, permitindo que o personagem se apresente como é. Não é a mera descrição do outro enquanto objeto da percepção, mas sim um processo de despersonalização tal qual acontece no teatro. No palco, o ator veste as máscaras de outros eus a fim de que estes surjam em cena.

Tanto os romances de primeira pessoa, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quanto os romances de terceira pessoa, como *Quincas Borba*, são regidos pelo mesmo princípio do desempenho ficcional do narrador. Pode-se chamar o narrador machadiano de multiperspectivado, já que não permite a veiculação de um discurso meramente monológico. O narrador assim caracterizado não aceita uma única perspectiva da análise dos fatos, ao contrário, adota vários pontos de vista. Dizer que a narrativa machadiana é multiperspectivada é afirmar que não há conhecimento único. O conhecimento varia segundo o ponto de vista e faz com que cada fenômeno seja interpretado de

várias formas, sob diversos ângulos. Somente por meio do narrador singularizado como ator dramático é que o texto pode deixar todas as personagens falarem, trazendo ao leitor uma experiência fundamental da alteridade. As ideologias aparecem em luta, mas nenhuma é vista como dominante. Entender o fenômeno por meio do ponto de vista de seus diversos atores abre-nos para a complexidade própria do real. A estrutura narrativa e a mundividência machadianas nos levam a refletir sobre a existência – inclusive a humana.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Clube do Livro, 1980.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1984.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Introdução à poética da ironia”. In: *Linha de Pesquisa*. Nº 1. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, 2000, pp. 27-48.

Esau e Jacó: a multiplicidade do real

Victor Figueiredo Souza Vasconcellos*

O presente trabalho apresenta algumas reflexões a respeito da relação do romance *Esau e Jacó* com o real. Nesse sentido, será notado de que forma a obra recria a realidade com o intuito de reinterpretá-la, dando-lhe um novo significado a partir da construção atípica do narrador e do questionamento das dicotomias como formas de entendimento do mundo. Para esse fim, serão usados conceitos pertinentes ao narrador machadiano estruturados por Ronaldes de Melo e Souza, o que também servirá de apoio para se questionar o rótulo de escritor realista atribuído a Machado de Assis pela tradição e que não dá conta de refletir sobre o processo mimético de *Esau e Jacó*.

O romance começa com uma “Advertência” controversa, na qual se lê que o original provém do espólio do Conselheiro Aires, sendo o último caderno de um total de sete. A nota parece um esclarecimento do editor, apesar de não ser assinada. Percebe-se a intenção de colocar Aires como autor da narrativa. Com o desenrolar do enredo, Aires aparece também como um personagem comum do livro, o que problematiza seu papel na história, já que ele é, ao mesmo tempo, escritor e figura dramática. Assim se apresenta a polêmica em relação ao narrador: seria ele o próprio Aires ou a nota seria um artifício para estabelecer a procedência da história, criando um “pacto de veracidade” com o leitor?

Na verdade, para o “pacto de veracidade” se firmar não há necessidade de se atribuir a autoria a Aires. Logo, a intenção é polemizar a respeito do estatuto do narrador. Muitas vezes a “Advertência” ini-

* Graduando em Letras.

cial foi interpretada como uma espécie de artimanha de Machado para confundir o leitor. Para Ronaldo de Melo Souza, o narrador de *Esau e Jacó* se desdobra em outras instâncias, se reveste de diversas máscaras: é um narrador “multiperspectivado”, que “representa a consciência que se tem da realidade, e não a realidade em si mesma” (2006, 160).

Consequentemente, o que se vê é um artifício utilizado para ampliar as possibilidades de construção do real a partir de um Aires autor, um Aires narrador em terceira pessoa e um Aires personagem que, de certa forma, auxilia o narrador principal “multiperspectivando” o real. Sem querer estabelecer a questão narrativa como a principal do livro, é possível considerá-la um apoio importante para as reflexões desenvolvidas aqui. A partir disso, a análise do enredo de *Esau e Jacó* ajuda a perceber como a obra mimetiza a realidade.

A história gira basicamente em torno da tensão entre os irmãos gêmeos Pedro e Paulo, que vivem numa rixa indissolúvel com a qual todos em volta se envolvem. Outros personagens importantes são: Natividade, mãe dos gêmeos; Flora, a “menina” cobiçada pelos dois que não consegue se decidir entre eles; Aires, já comentado, amigo da família e que exerce uma função primordial na medida em que perpassa toda a narrativa, exercendo um papel de mediação fundamental; Batista e D. Cláudia, pais de Flora e figuras ligadas à política.

O romance começa contando a visita de Natividade, ainda grávida, a uma cabocla adivinha do Morro do Castelo. Logo no início da consulta preveem-se as brigas infundáveis dos irmãos, que teriam começado a se atritar ainda durante a gestação, entretanto aponta-se um futuro “grande” para ambos. Por conseguinte, já nas primeiras páginas se estabelece a tensão em volta da qual vai se desenrolar a história. Os meninos crescem e os desentendimentos aumentam, se travestindo paulatinamente de uma roupagem ideológica. Paulo começa a defender ideias republicanas, enquanto Pedro se apresenta como monarquista. Reveladora da politização do desacordo é a seguinte passagem do capítulo “Quando tiverem barbas”:

Naquele ano, uma noite de agosto, como estivessem algumas pessoas na casa de Botafogo, sucedeu que uma delas, não sei se homem ou mulher, perguntou aos dois irmãos que idade tinham.

Paulo respondeu:

– Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono.

E Pedro:

– Nasci no aniversário do dia em que sua majestade subiu ao trono.

As respostas foram simultâneas, não sucessivas, tanto que a pessoa pediu-lhes que falasse cada um por sua vez. A mãe explicou:

– Nasceram no dia 7 de abril de 1870 (cap. 23).

A passagem demonstra o impasse existente entre os personagens, que entram em conflito nas situações mais comuns, apesar da flagrante superficialidade ideológica. Essa característica é explicitada em outros episódios, encontrando-se em todo o livro. A síntese realizada pela mãe, com a finalidade de resolver o conflito, é outro ponto importante do fragmento. As tentativas de pacificação se repetem no decorrer da trama, inclusive por Flora, todavia a disputa entre os irmãos continua. Convém observar que, assim como as divergências ideológicas são superficiais, as diferenças comportamentais são precárias, pois ambos tomam atitudes parecidas durante as discussões, configurando com isso uma tensão sem opostos, uma vez que não há uma dicotomia complementar ou dialética no esquema tese x antítese.

Outra prova de superficialidade político-ideológica é o comportamento dos pais de Flora. Batista é um político conservador e, como os liberais tinham chegado ao poder, se vê sem futuro. Sua mulher, D. Cláudia, tenta convencê-lo de sua condição de liberal em detrimento do “temperamento” conservador: “– Batista, você nunca foi conservador! [...] – Você estava com eles como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha” (cap. 47). Portanto, as ideias não interessam, o importante é a construção da realidade, fundamental é a “dança” e não a “roupa”. Torna-se pertinente expor que a falta de profundidade ideológica também está ligada ao contexto no qual o romance se insere.

O livro é invadido pelos fatos políticos do Brasil do século XIX, precisamente no período de troca da Monarquia pela República, denominado por John Gledson como o “ocaso do Império”. Todos os acontecimentos relevantes são retratados, desde a Abolição da Escravatura até a Proclamação da República, o que permite afirmar que

longe de se configurar como pano de fundo, o conteúdo histórico é discussão de primeiro plano. A ínfima diferença de práticas entre liberais, conservadores, monarquistas e republicanos é gritante e vem demonstrar que em nosso Oitocentos as roupas ideológicas mudavam, mas os atores do poder permaneciam.¹

Considerando o peso histórico como um viés válido de abordagem, o interesse do presente trabalho não é reinterpretá-lo. O que se deseja é partir dele para se chegar a outro plano de significação, que se nota à proporção que o foco é redirecionado para a tensão constante entre os dois irmãos (que é, aliás, anterior à oposição ideológica). Trilhando o caminho do conflito dos irmãos, outras duas figuras se mostram relevantes: Flora e Aires. Ambos, em suas respectivas maneiras, tentam estabelecer uma mediação entre os gêmeos. Flora se sente atraída por ambos, mas não consegue se decidir por nenhum. Chega a ter alucinações com a fusão de ambos:

Em caminho, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um ao seu *coupé*, cismou que os ouviu falar; primeira parte da alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiam-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única (cap. 79).

As alucinações se aprofundam com o decorrer da história e se tornam constantes, deixando Flora adoentada e cada vez mais incapacitada de se decidir entre um dos irmãos, até que morre. Flora cumpre um papel fundamental na narrativa, ao mostrar que a síntese é impossível. Ao tentar realizar uma junção entre Pedro e Paulo, fracassa. A partir desse exemplo, pode-se considerar que a concepção de realidade que o livro põe é de um real no qual a dialética não se sintetiza, pois Pedro e Paulo não são tese e antítese, tampouco bem e mal. Esses conceitos não servem para delimitar o real, concebido sempre como realização.

Aires percebe a impossibilidade de qualquer tipo de fusão, como demonstra o seguinte trecho:

¹ Esse conteúdo histórico foi analisado em profundidade por estudiosos como John Gledson (1986) e Alcmemo Bastos (1998).

Aires estudava os dois rapazes e suas opiniões. Talvez estas não passassem de uma erupção de pele da idade. E sorria, fazia-os comer e beber [...]. Mas o ex-ministro, sem mais decreto que uma caçarola, nem mais homens que seu cozinheiro, envolveu os dois regimes no mesmo salmão delicioso (cap. 44).

Como se vê, Aires não entra em choque com a tensão dos dois por não tentar uma síntese ingênua e, impossibilitado de apreender o real em sua totalidade, paira sobre o conflito, observando a multiplicidade de uma realidade impossível de ser reduzida a meras oposições ideológicas. Por fim, o romance concebe “o real como realização”, e é nesse sentido de construção constante que foge do rótulo de realista. John Gledson afirma que *Esau e Jacó* seria uma obra realista na medida em que representaria, a partir de alegorias, uma realidade completa de absurdos. Entretanto, em virtude do estatuto do narrador e da impossibilidade de redução dicotômica dos elementos presentes na natureza, o livro propõe uma realidade em construção, impossível de ser apreendida ou representada, pois “o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo” (cap. 22).

Referências

- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BASTOS, Alcmemo. “O almoço do Conselheiro – história e ficção no mesmo cardápio”. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício de & SOUZA, Ronaldo de Melo e (orgs.). *Machado de Assis – uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998, pp. 135-46.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis – ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

Realidade ou ilusão: a ambiguidade em Machado de Assis

Wanessa Zanon*

A ambiguidade é um dos fenômenos notáveis na narrativa machadiana, gerada pelo tipo de narração, na qual a preocupação não é o encadeamento dos eventos e sim a análise dos personagens. O autor explicita o interior dos personagens, opção que propicia uma construção mais ambígua devido aos recursos literários utilizados para envolver o leitor.

Nos contos “Pílades e Orestes” e “Missa do galo”, a ambiguidade é um elemento estrutural e estilístico. Os personagens são sempre caracterizados por um tom irônico e dúbio, deixando o leitor em constante dúvida, fugindo, portanto, da previsibilidade de certas narrativas.

Dúvida sem fim

Em “Pílades e Orestes”, Machado se utiliza da dubiedade como característica primordial no relacionamento dos protagonistas: Quintanilha e Gonçalves. Por sua estrutura aberta, o texto favorece a “dúvida”, que mobiliza o leitor.

As incertezas se devem à amorosidade do relacionamento, que favorece uma interpretação homoerótica. Quintanilha é o personagem mais ambíguo, recebendo as descrições com maior carga de subentendido. O narrador ressalta ironicamente sua necessidade de agradar e estar sempre com Gonçalves, amigo a que se refere com palavras impregnadas de carinho e sentimento de posse, que podem ser direcionadas a uma relação mais íntima. Porém, Gonçalves nos deixa

* Mestre em Literatura Brasileira.

indecisos e não nos permite chegar a nenhuma conclusão sobre o relacionamento.

A amorosidade pode ser percebida em trechos como: “Veio para o seu Gonçalves” (1975, 121), ou ainda na utilização de reticências na fala de Gonçalves: “Uma só coisa eu desejo, continuou, é que nos separemos para que não se diga...” (p. 122). Tais trechos talvez só nos permitam fazer conclusões precipitadas, já que não deixam claro o posicionamento dos personagens.

Machado se utiliza do recurso da repetição do vocábulo “amigo” para determinar o vínculo de amizade entre os protagonistas, apesar de construí-los como sendo opostos que se complementam.

A relação é dramatizada para que a dúvida seja constante, como em: “A vida que viviam os dois era a mais unida deste mundo” (p. 123). A relação é única e singular. Machado trata com imparcialidade – e sem chocar a moral – um relacionamento contrário aos padrões da época. Assim, deixa ao leitor a conclusão sobre a “profundidade” de tal relacionamento. Limita-se a analisar as pressões de que são vítimas aqueles que se mostram diferentes daquilo que se considera normal.

Como demonstração da repressão social, destacam-se os apelidos recebidos pelos personagens: “casadinhos de fresco”, dado por uma senhora; “Píldes e Orestes”, dado por um letrado. Podemos observar também as manifestações negativas indiretas, como a do pintor que, ao fazer um retrato encomendado por Quintanilha, retrata Gonçalves com o braço torto. O torto, na época, podia ser relacionado à homossexualidade.

O conto pode ser pensado em dois momentos: no primeiro, a ideia da relação homoerótica é considerada; no segundo, turva-se por conta da aparição de um personagem feminino na narrativa: Camila.

A paixão que Quintanilha desenvolve pela prima parece desmistificar a ideia de homossexualidade, mas não liquida essa possibilidade, pois o personagem resolve desistir de seu amor ao perceber que o amigo nutre o mesmo sentimento por Camila. Assim, a personagem feminina potencializa a dúvida do leitor, haja vista não ser possível uma delimitação das razões de Quintanilha renunciar ao amor em prol do amigo.

O texto propicia leituras múltiplas, potencializadas pelas intervenções irônicas do narrador. Apesar do interesse de ambos pela mesma mulher, não é possível chegar a nenhuma conclusão sobre o relacio-

namento dos protagonistas antes de a conhecerem. Todavia, a existência de Camila acaba com as cogitações sobre a homossexualidade de Gonçalves, que a desposa e com ela tem dois filhos, que se tornam afilhados do amigo.

A ambiguidade não se finda. O narrador oferece “fatias” desse relacionamento e dá apontamentos “meio no ar” para que o leitor, diante de fatos intrigantes e não claros, estabeleça o nível de familiaridade dos dois.

Envolto em névoa

Em “Missa do galo”, as dúvidas dos leitores se originam do próprio narrador, o Sr. Nogueira, que demonstra lapsos de memória e por vezes fica confuso. Assume não compreender exatamente o que se passou durante sua conversa “aparentemente ingênua” com D. Conceição, enquanto aguardava a hora da missa do galo.

A narração reflexiva do Sr. Nogueira, rapaz de dezessete anos de idade, gera muita incerteza no leitor, que se vê enredado nas sutilezas de Machado. A contextualização em ambiente familiar no qual predomina a estrutura patriarcal e onde tudo é permitido ao homem favorece ainda mais uma interpretação ambígua de Conceição, que as descrições díspares do narrador não nos permite definir com exatidão.

Como quase todas as personagens femininas machadianas, Conceição é marcada pela dubiedade. Durante a narrativa, é descrita de duas maneiras distintas, sendo o momento culminante de sua alteração a conversa com o Sr. Nogueira.

Num primeiro momento Conceição é plácida como uma santa, ainda que nem mesmo na descrição inicial o narrador apresente uma imagem firme da personagem. A princípio ela parece casta, similar às heroínas românticas, mas durante a conversa se desvela, conforme conta o narrador:

De costume tinha os gestos moderados e as atitudes tranquilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente [...]. Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite (1997, 172).

Graças ao cunho memorialístico da narração, resultante do distanciamento temporal dos fatos, o narrador revivencia as experiências daquela noite. Como só temos sua visão, o conto é envolto na dúvida. Em certas passagens o próprio narrador se mostra incerto: “Nunca pude entender...” (p. 170). “Há impressões desta noite que me parecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me...” (p. 174). Os esquecimentos podem ter como intenção esconder algo, mas podem também resultar do fato de já ter se passado bastante tempo.

Durante todo o tempo que os dois passam juntos, ocorrem olhares fixos, cochichos, trocas de lugares, cruzar e descruzar de pernas, dando-nos a ideia de insinuação, ou seja, parecem ser gestos e movimentos instigantes e sedutores.

Não sabemos o que realmente aconteceu, mas é clara a importância do encontro para o narrador. Basta pensar que o levou a colocar em segundo plano dois objetivos traçados previamente: a leitura do romance *Os três mosqueteiros* e acordar um amigo para irem à missa. Desde que principia a conversa, Conceição concentra toda a atenção do Sr. Nogueira, que percebe as mudanças em sua interlocutora e se sente inebriado por elas.

Outra questão inquietante é o motivo que levou Conceição até a sala, uma vez que já sabia que era o rapaz que lá se encontrava e por que motivo ainda permanecia ali. A personagem tampouco responde com veracidade à indagação do narrador sobre tê-la acordado. Ora diz ter acabado de acordar, ora afirma o contrário, dando a entender que não havia dormido antes e, assim, confirmando a suposição inicial do narrador – para quem os olhos a denunciavam.

O narrador destaca a ambiguidade nas descrições e emprega palavras que despertam incerteza quanto aos fatos: “Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima” (p. 174).

Não podemos chegar a qualquer conclusão sobre o que ocorreu, já que nem mesmo o narrador tem certeza do que viveu, mas sabemos de sua atração, descrita em passagens como a que segue:

Concordei, para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que me tolhia a língua e os sentidos. Queria e não queria acabar a

conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a ideia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição (p. 175).

Para aumentar as dúvidas, Conceição afirma: “Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você” (p. 176) e retorna à figura passiva de antes. A possibilidade de tudo ter se passado como um sonho alimenta ainda mais nossa fantasia de ter ocorrido mais do que o narrado. A fala de Conceição indica o rompimento da realidade, confirmado pelo retorno ao comportamento habitual.

Gosto pela inconclusão

Em ambos os contos, Machado instiga os leitores não propriamente por meio das palavras e sim pela suspensão de seu sentido. Isso contribui para um jogo altamente ambíguo, fazendo com que se abram infinitudes de direções e possibilitando que os significados extrapolem o escrito.

Os enigmas e as falsas pistas exigem a participação do leitor na construção de respostas. As incertezas desencadeiam o esforço de diferenciar realidade e ilusão na narrativa, mas as pistas se fragilizam tão logo são percebidas. Assim se realiza o objetivo perseguido pelo discurso ambíguo e enigmático do narrador.

A ambiguidade aproxima as narrativas da complexidade humana. Se somos incertos, por que a literatura não haveria de ser? No máximo, é possível levantar hipóteses. No mais, dificilmente se encontrarão escritos tão eficazes quanto os machadianos no tocante a despertar o gosto pela inconclusão.

Referências

- ASSIS, Machado de. “Pílades e Orestes”. In: _____. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. “Missa do galo”. In: _____. *Contos escolhidos*. Rio de Janeiro: Klick, 1997.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 17-39.



