

RAQUEL CRISTINA RIBEIRO PEDROSO

O NARRADOR DE HELENA DE MACHADO DE ASSIS:

ethos modernizador em matéria literária acanhada

ASSIS

2016

RAQUEL CRISTINA RIBEIRO PEDROSO

O NARRADOR DE HELENA DE MACHADO DE ASSIS:

***ethos* modernizador em matéria literária acanhada**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dr^a Gabriela Kvacek Betella

ASSIS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

P372n Pedroso, Raquel Cristina Ribeiro
 O narrador de Helena de Machado de Assis: *ethos*
 modernizador em matéria literária acanhada / Raquel Cristina
 Ribeiro Pedroso. - Assis, 2016.
 159 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr^a Gabriela Kvacek Betella

1. Assis, Machado de 1839-1908. 2. Literatura brasileira -
Crítica e interpretação. 3. Ethos. 4. Individualismo na literatura.
5. Emoções na literatura. I. Título.

CDD 869.909

Paulo, música para os meus dias, a ti dedico.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste trabalho contou com a gentileza, auxílio e apoio de muitos a quem estendo meus agradecimentos.

Agradeço a Deus, luz da minha vida, fonte de sabedoria, inspiração e força.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento da pesquisa, este apoio foi imprescindível para minha dedicação integral. E a Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) que financiou o início deste trabalho.

À Dra. Gabriela Kvacek Betella, minha querida, compreensiva, amiga, prestativa e competantíssima orientadora. Obrigada por acreditar nesta pesquisa, pelos livros, almoços, cafés, longas horas de conversas tão inspiradoras e, especialmente, pela generosidade e alegria de sua constante presença. Minha sincera admiração e gratidão.

Ao Marcelo Tsuji que, mesmo à distância se fez presente em valiosas indicações de leitura. Ao Stefan Nishimura, pelo incentivo, leitura e comentários das minhas primeiras linhas, pelos livros e alegria de suas aulas e amizade.

À Lais, mãe e amiga que se faz presente mesmo distante. Aos meus irmãos, Léia, Jeremias, Andre, Adila e Alisson, pequenos mascotes das aventuras mais brilhantes de toda a minha vida, de vocês recebo as melhores alegrias e os sinceros votos de crescimento. Às queridas: Amanda, Dayane, Vanessa, Valéria, Márcia, Patrícia, Ítala, Ozeli, Thaís, Maria Júlia, Elisa, Kenny, Luciana, Luciane, Nami, Iracy. Obrigada pelos sorrisos de sempre mesmo após longas ausências.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Escritório de Pesquisa e da Biblioteca da UNESP de Assis, pelo pronto atendimento e auxílios técnicos.

À professora Dra. Daniela Callipo, pela generosidade de suas aulas, incentivo e colaboração na elaboração do projeto inicial. Aos professores Dr. Jean Pierre Chauvin e Dra. Sandra Aparecida Ferreira por aceitarem o convite para compor a banca de defesa.

Aos queridos da IEH Pompeia, de quem sempre recebi muito mais cuidado e carinho do que mereço, é um grande prazer compartilhar da vida e dos sonhos com vocês.

Ao Paulo, meu amor, primeiro leitor, incentivador e amigo presente. Agradeço todo o amor a mim dedicado, seu cuidado, atenção, respeito e estima me foram como um oásis nos muitos desertos em que estive nesses anos de pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos!

Estácio buscou dominar a situação. Ele não ia ao ponto de supor em Helena a completa perversão dos sentimentos; o limite do mal, que se lhe podia atribuir, era o de uma culposa levandade. Se, em vez de um ato leviano, fosse aquilo um simples estratagema de caridade, Helena não mereceria menos uma advertência; mas a pureza da intenção salvava tudo, e a paz da família, não menos que o seu decoro, se restabeleceria inteira. Estácio examinou um por um todos os indícios de culpabilidade e de inocência; buscou sinceramente os elementos de prova; não esqueceu um só argumento de indução. Nesse trabalho despendeu longo tempo, sem resultado apreciável, pela razão de que, se a sentença era difícil de formular, o juiz era incompetente para decidir; entre a dignidade e a afeição balouçava incerto.

Machado de Assis, *Helena*, 1876.

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **O narrador de Helena de Machado de Assis: *ethos* modernizador em matéria literária acanhada.** 2016. 159 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

Qualquer estudioso da obra de Machado de Assis conclui, após um longo exame da fortuna crítica, que notáveis duelos perduraram, na tentativa de se estabelecer a melhor interpretação da obra machadiana. Porém, poucas vezes se observou a iniciativa de explorar a fundo os fatores, as imagens, as situações que conformam os impulsos e emoções humanas detectadas pelo autor para representar o homem em seu tempo. Nesse sentido, nosso trabalho se preocupa com o entendimento da crítica voltada para a valorização de duas vertentes: a composição de um *ethos* narrativo, e a forma pela qual as emoções humanas são representadas na elaboração de personagens machadianos antes da sistematização da Psicanálise. Buscamos apoio teórico em interpretações mais recentes, na fortuna crítica e nos estudos de fundo filosófico, sem esquecer o fato de que há uma tradição no tratamento das “máscaras sociais” na ficção de Machado inaugurada por Augusto Meyer e bem desenvolvida por Alfredo Bosi. Revisitamos os moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII e os pensadores políticos modernos para a reflexão de que Machado elaborou “moralidades” decorrentes de sua observação social. O autor soube demonstrar configurações subjetivas que por meio de situações de “composição das emoções” são capazes de delimitar o espaço entre o que se diz (ou se mostra de si mesmo) e o que se cala (ou se dissimula). As inovações machadianas são investigadas neste trabalho pela análise de *Helena* (1876), e representam um salto sobre o romance romântico, o realista e o naturalista com personagens em situações que colocam em jogo as escolhas dos sujeitos, suas densidades, suas motivações e seus impulsos, evitando a condução das atitudes exclusivamente pelas forças externas.

Palavras-chave: Machado de Assis 1839-1908. Literatura brasileira – crítica e interpretação. *Ethos*. Individualismo na literatura. Emoções na literatura.

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **The narrator of Helena by Machado de Assis: ethos modernizer in narrow field.** 2016. 159 f. Dissertation (Master in Letters) – College of Letters and Science, Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

ABSTRACT

Any scholar Machado de Assis's work concludes, after a long examination of the critical fortune that notable duels persisted in trying to establish the best interpretation of Machado's work. But seldom noted the initiative to explore deeply the factors, images, situations that make the impulses and human emotions detected by the author to represent the man in his time. In this sense, our work is concerned with understanding of the criticism with appreciation of two parts: the composition of a narrative *ethos* and the way human that the emotions are represented in the development of Machado characters before the systematization of Psychoanalysis. We seek theoretical support in recent interpretations in literary criticism and philosophical background studies, not to mention the fact that there is a tradition in the treatment of "social masks" in Machado's fiction inaugurated by Augusto Meyer and well developed by Alfredo Bosi. We revisit the French moralists of the seventeenth and eighteenth centuries and the modern political thinkers to reflect that Machado produced "moralities" arising from social observation. The author was able to demonstrate subjective configurations that through situations of "composition of emotions" are capable to define the space between what is said (or shown himself) and what is silent (or dissimulates). The Machadian innovations are investigated in this work by Helena analysis (1876), and represent a jump on the romantic romance, the realist and naturalist with characters in situations that bring into play the choices of individuals, their density, their motivations and their impulses, avoiding driving attitudes solely by external forces.

Keywords: Machado de Assis 1839-1908. Brazilian literature - criticism and interpretation. *Ethos*. Individualism in literature. Emotions in literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. <i>Helena</i> em seu contexto	19
1.1 Dos dramas adocicados à formação da vida literária brasileira	19
1.2 Helena em parcimoniosas fatias folhetinescas	27
1.3 Uma questão de <i>Identidade Nacional</i>	38
2. O embuste do <i>ethos</i> em <i>Helena</i> de Machado de Assis	46
2.1 Os caminhos da formação do <i>ethos</i> no discurso narrativo	46
2.2 Dos primórdios à origem do <i>ethos</i> no ambiente do discurso	54
2.3 O <i>ethos</i> plasmado	57
2.4 A gênese de Helena – <i>Manon</i> ou <i>Virginie</i> ?	67
3. A heroína deposta: <i>imagem</i> e <i>cena</i> como matéria-prima literária	79
3.1 A moralidade na construção de personagens de ficção	79
3.2 Imagens do <i>eu</i> retorcido	90
3.3 Cenas epistolares	95
3.4 A <i>noite</i> do <i>dia</i> inquieto chamado vida	102
4. Finalmente, impasses morais clássicos em prosa moderna.....	111
4.1 Teorias da alma humana em matéria literária	111
4.1.1 Conhecer o outro, conhecer-se e deixar-se conhecer	115
4.2 Vicissitudes da arte de engabelar	127
4.3 O que fazer com a <i>Consciência</i> ?	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	150

INTRODUÇÃO

*A botica vende tudo
vende da purga ao sudário.
Só não vende, por cautela,
a língua do boticário...*

Luís Edmundo. *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-reis*. 2000

Agosto de 1876, Rio de Janeiro, capital do Império Brasileiro. Época de efervescências políticas, desagrado popular, revoltas veladas e romances em fatias nos rodapés de Jornais cariocas. O governo brasileiro vivia dias de instabilidade em setores da economia, política e, sobretudo no comércio escravista devido à iminente abolição e libertação definitiva dos escravos. A corte foi palco de discussões legítimas de uma nação um tanto perdida tateando caminho de reviravoltas que pudesse criar um estatuto de país *novo*, de modo que, sentimo-nos diante de inúmeras incursões e tentativas desenfreadas de mudanças econômicas, políticas e sociais. Trata-se de uma sociedade prenhe de discussões que não passavam despercebidas à pena de Machado de Assis, um autor capaz de catar o íntimo da *pessoa humana* em seu contexto de vida, conforme ele próprio confessou em crônica (o mínimo e o escondido), e fixar certo rearranjo literário na produção de uma escrita essencialmente moderna para o espaço brasileiro do século XIX¹. Desse modo, percebemos a elaboração minuciosa de molduras narrativas adequadas à experiência nacional formuladas por Machado, fruto de implicações e ambiguidades tipicamente humanas. Situações comuns, próprias do cotidiano, se tornaram aliadas na composição de caracteres fictícios quando postas em cenas de seus romances, como dramas existenciais de personagens.

A exemplo desta proposição consideramos o uso da *dissimulação* – conflito interior e subjetivo entre realidade e aparência exterior que resulta na desconfiança das ações dos personagens, – como uma capacidade machadiana de mimetizar ações comuns de temas

¹ José Luiz Passos (2007) retrata a maneira pela qual Machado de Assis concebeu a formação da pessoa humana e seus desvios como parte da composição de seus romances, esse conceito “se expressa basicamente pela evolução, dentro do herói, da disparidade de perspectivas sobre como se deve viver a vida. É sobre o nosso aprendizado da autonomia e da possível vituperação pelo autoengano” (PASSOS, 2007, p. 45). Desapegado da norma do século XIX, Machado estreou no romance (com *Ressurreição* de 1872) num aporte aparentemente despretenso, mas que formulou um ambiente narrativo propício a esmiuçar a composição do caráter de seus personagens, e dessa ideia propomos a busca pela manifestação do *ethos* narrativo e seus pormenores junto a escrita de *Helena* (1876). Para o estudo minucioso do *ethos* que se pretende determinar como próprio a *Helena* (1876) seguimos com as referências no decorrer dos capítulos.

relativamente próximos à vida de seus leitores, com produção de material literário rico em detalhamento moral e emocional. Portanto, temos na ficção machadiana a alternância entre a instituição e a intimidade, e já que falamos em *dissimulação* cabe ressaltar que compor personagens envoltos pelo ato de dissimular não era algo comum para a ficção nacional da época, coube a Machado a elaboração do tratamento desse tema de acordo com o sabor dos dias e ao correr da pena. De acordo com José Luiz Passos (2007, p. 68) os heróis românticos brasileiros eram em geral incapazes de fingir serem o que não o eram a fim de esconderem sua vergonha. De modo que ressaltar os mecanismos de astúcia e disfarce fez de Machado um autor que punha em relevo a composição de personagens pelo aprofundamento de sentimentos morais. Assim, a *dissimulação* mimetiza o caráter irônico que as relações sociais possuem, e funciona como uma negociação do posicionamento dos atores envolvidos, numa troca onde as regras, ou os fins, não se encontram apresentados.

Não há como negar o fascínio exercido pelo século XIX nos estudiosos das Ciências Humanas, especialmente os interessados na História da cultura e, assim por dizer, na História da Literatura. A evolução dos hábitos e dilemas provocados pelo movimento Romântico e Realista provoca um considerável interesse nos produtores de material literário já que enriquecem suas narrativas pela extensão de normas e condutas que estão acima do visível ao homem comum, participe dos salões de teatro, saraus domésticos e cafés da Rua do Ouvidor. O que era lido, sobretudo, nos rodapés dos Jornais do Rio de Janeiro era produto dessa convivência entre o escritor e o processo de construção social, numa espécie de revisão de acontecimentos reais. O comportamento social local do século XIX foi marcado pelo cálculo, uma tendência capaz de subjugar princípios éticos gerais ante motivações particulares. Desse modo, destacamos a firme intenção de autores locais em estabelecer um gosto popular comum para as variadas classes sociais. Machado comprometeu-se em fazer da escrita o caminho mais seguro para a relativização de normas e costumes sociais, como veremos na exploração de minúscias da configuração de um *ethos* narrativo de *Helena* (1876), seu terceiro romance publicado em fatias folhetinescas.

Em um contexto mais amplo percebemos que o século XIX foi marcado por uma espécie de *culto à domesticidade* (grifo nosso), um movimento social originado de ataques sistemáticos à autoridade patriarcal, conduzido por uma elite internacional de médicos,

filantropos e humanistas². A divulgação de tal atitude culminou numa espécie de guerra entre duas frentes: em um dos polos estava a luta contra a libertinagem aristocrática. Em outro, o combate à imoralidade pública e o incitamento à desordem. Houve quem recomendasse a cristianização geral da sociedade como o antídoto capaz de impelir a desordem pública, já que havia uma espécie de crítica aos modos das pessoas ricas e libertinas, em contraposição à propagação dos princípios cristãos entre os menos favorecidos.

Christopher Lasch (1999) problematiza essa questão no contexto europeu afirmando que a sociedade empenhava-se em criar modelos do bom proceder, sobretudo, do público feminino que mais cultivava o atraso na marcha pelo avanço social que propriamente a reorganização das famílias. Em seu estudo sobre *A domesticidade burguesa, a revolta contra o patriarcado e o ataque a moda* (1999, pp. 89-108) Lasch ressalta que a sociedade Europeia do final do século XVIII via na classe média da Inglaterra o modelo de ascensão social e econômica, já que era constituída não somente por fazendeiros, artesãos e pequenos negociantes, mas também por empresários e homens do comércio aptos a imitar os modos aristocráticos. Tão logo os senhores comerciantes conseguiam ascender econômica e socialmente, suas esposas já se encontravam aptas a *emoldurarem-se* (grifo nosso) no quadro de Senhoras da alta moda heráldica. Para a parcela da sociedade em que a cristianização deveria ser a norma, a influência contagiosa de costumes devassos estaria indo para além do aceitável, a mulher era posta como o ponto de convergência entre os costumes mundanos e a norma familiar. De acordo com Lasch (1999) apesar de as moçoilas abastadas conviverem com a intensa preparação para bom e esplêndido casamento, seus destinos estavam direcionados a esposas enfadadas e/ou coquetes de salões de recreio. Nesse ínterim, a nova classe média Europeia estava enriquecendo por méritos trabalhistas, e começava a adotar padrões que dantes lhe eram estranhos – as mulheres sentiam-se lisonjeadas pela atenção que atraíam pela *aparência de seus finos sentimentos* (grifo nosso).

A nova classe voltou-se exclusivamente para o amor e a intriga sexual, resignando-se numa vida inativa, improdutiva e parasitária, sob o pretexto de que a elegância, ao contrário da virtude, era o fim supremo da existência. O padrão da educação feminina da moda oitocentista, em que o engodo seria aliar-se ao matrimônio, suscita a ideia de que se poderia negociar a sexualidade da mulher ao melhor preço possível. Desse modo, não seriam poupados esforços para transformar a mocinha em uma mulher refinada, a qual se tornaria a

² Trata-se de um termo trabalhado por Christopher Lasch (1999) quando retrata o processo de domesticidade burguesa, sobretudo da figura feminina em tempos em que o amor, o casamento e o feminismo eram minimamente debatidos como próprios da vida social moderna.

Senhora de uma esplêndida casa e das benesses do futuro cônjuge. Em vista disso, Christopher Lasch (1999) afirma que a norma social não se preocupava em suscitar na mulher o gosto pelo intelectualidade, e assim predominava o cinismo mundano elegante e seu paulatino enfraquecimento aos olhos alheios. Lembremo-nos de Sofia, em *Quincas Borba* (1891)³, e sua representatividade ante a composição de caracteres do elemento feminino em ascensão social e a assimilação da norma social estrangeira, sobretudo da francesa, capaz de assegurar-lhe o que não trouxera de nascimento e de elevá-la ao patamar de dama da sociedade carioca.

Palha era então as duas coisas; casmurro, a princípio, frio, quase desdenhoso; mas, ou a reflexão, ou o impulso inconsciente, restituía ao nosso homem a animação habitual, e com ela, segundo o momento, a demasia e o estrépito. Sofia é que, em verdade, corrigia tudo. Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna. Ao demais, estava naquela idade média em que as mulheres inspiram igual confiança às sinhazinhas de vinte e às sinhás de quarenta. Algumas morriam por ela; muitas a cumulavam de louvores. (ASSIS, 2001 p. 215).

As mudanças de comportamento da personagem estão na órbita da ação de um narrador que conta, ao mesmo tempo em que esconde sua intencionalidade. Personagens machadianas tentam seduzir o público com a aparente perfeição de seus fins e de seus modos, e, ainda quando agem de forma traiçoeira, o fazem com ares de total desinteresse. Sofia é um desses arquétipos de Machado, plantada no terreno escorregadio da obsessão por bens materiais e o interesse de manter-se em vista da admiração pública. De modo que pelo nível de suas ações diante dos demais e pela imaginação das possíveis motivações que a conduzem a tais atitudes, temos em *Quincas Borba* (1891) a livre construção de caracteres morais, já que o autor propõe uma tessitura minuciosa quanto à análise das possíveis ambições e paixões tanto de Cristiano Palha e Sofia, como do protagonista Rubião. Por linhas de romances como este, em que a composição subjetiva dos personagens ganha intensidade ante a descrição de traços próprios do que vinha sendo tomado como tradição literária local, Machado de Assis manteve-se em divergência com seus contemporâneos da prosa de ficção, pela tessitura cuidadosa do repertório dos motivos e intenções de seus personagens, que mais se

³ Obra constituída para o folhetim do Jornal *A Estação* de 1886 a 1891. Sua publicação em volume ocorreu pela Casa Editorial de Baptiste Louis Garnier, no Rio de Janeiro em 1891 com diferenças marcantes com relação ao que já havia sido publicado em Folhetim. Encontra-se acessível em edição eletrônica a versão em Folhetim minuciosamente anotada e comentada por John Gledson e Ana Cláudia Suriani da Silva. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborbaaestacao.htm>. Acesso em: 14 jun. 2015.

assemelham a retratos morais de ações e motivações intrínsecas à interioridade. Quase se reconhecem personagens como Sofia, Cristiano Palha e Rubião pelas ruas da Corte Brasileira, numa mistura de assimilação da cultura do Velho Mundo pelo formato do romance moderno, e mimetização de arquétipos tipicamente humanos.

Sofia se percebe sedutora e pronta direcionar suas emoções, com o fim de cativar a afeição do novo amigo do casal, Rubião. De modo que, faz da conquista do coração e da fortuna do novo amigo o caminho de ascensão às salas e camarotes de teatro, lugar de figurões da alta corte carioca. A moça, ao passo em que se mantinha no âmbito da aparente família conservadora, usava de belos dotes feminis com o propósito de cativar o ingênuo ex-professor, deixando-o esperançoso e encantado. Vejamos os excertos:

Rubião tinha os olhos desvairados. Não disse nem fez nada. Levantou-se para sair, não saiu. Depois de alguns instantes de silêncio e inquietação, continuou sem raiva:
 –Não é segredo para a senhora que lhe quero bem. A senhora sabe disso, e não me despede, nem me aceita, anima-me com seus bonitos modos. Não me esqueci ainda de Santa Teresa nem da nossa viagem no trem de ferro quando vínhamos os dois com seu marido no meio. (ASSIS, 2001, p. 161).

Não fica mal dizer que a imaginação de Sofia era agora um corcel brioso e petulante, capaz de galgar morros e desbaratar matos. [...] Traz a ideia do ímpeto, do sangue, da disparada, ao mesmo tempo que a da serenidade com que torna ao caminho reto. (ASSIS, 2001, p. 217)

O sujeito narrativo mantém a personagem no âmbito da desfaçatez (termo de Roberto Schwarz), pois desde as primeiras páginas de *Quincas Borba* o narratário⁴ entra em contato com o casal Palha, ardilosos e em busca de favores econômicos, para mais à frente apresentar Sofia como uma dama da corte tão bem posta ante ao olhar alheio que jamais poderia sofrer qualquer sanção negativa. Contudo, como afirma Raymundo Faoro (1976), Machado dialoga com minuciosas questões sociais de seu tempo numa tentativa de expor elementos do entorno social da capital do Império. Como no exemplo acima, temos senhoras à beira do adultério, guiadas pela busca de favores sociais e capazes de qualquer tipo de manipulação até quando se fingem manipuladas.

No que se refere à configuração da literatura no Brasil, principalmente no contexto das narrativas machadianas, consideramos relevante citar *A ordem médica e a norma familiar* (1999) de Jurandir Freire Costa, o qual ressalta o abandono das cidades do Brasil colônia do final do século XVIII. O eixo familiar sentia-se lançado à própria sorte diante de um governo

⁴ Este termo será discutido e pormenorizado no capítulo segundo citamos, no presente momento para efeito de introdução ao caminho de análise e mapeamento de leitura.

preocupado com a extração de riquezas naturais, fruto da exploração sistemática de minérios e do pau-brasil, e do modo como a segurança nacional e a educação das famílias eram esquecidas, frente à ausência de atenção do Estado Português. Assim, foi elaborada uma espécie de medicina higienista direcionada ao núcleo familiar, com fins educativos e de instalação de ordem mediante ao caos vivido em terras brasileiras. Costa (1999) traça um perfil relevante das famílias aos moldes do Brasil oitocentista, e para tanto se utiliza do tratado de Foucault (*Vigiar e Punir*) como substrato teórico para suas descrições. Costa (1999) afirma que a lei busca principalmente negar, ao se firmar por meios repressivos. Já a norma, embora possa incluir em sua tática o momento repressivo, visa prevenir o virtual, produzindo fatos novos. Para controlar as duas instâncias de famílias, tanto a Imperial como a Colonial, foram utilizados mecanismos com amparo jurídico não no sentido de punir, mas de vigiar. Desse modo, a normalização médica esteve em estreita correspondência com o desenvolvimento urbano, social, bem como na criação do Estado Nacional Brasileiro, mesmo com a incisiva tentativa de direcionar a higiene das famílias (de caráter disciplinar) para a possível construção de um parâmetro eurocêntrico dentro da corte brasileira.

O crítico destaca que a norma também se fazia valer em práticas jurídico-discursivas aplicadas como dispositivos de repressão. Do mesmo modo que os discursos filosóficos e religiosos se prestaram ao que estivesse vinculado à tomada de poder do Estado, vários níveis de saberes se uniram com vistas ao uso e manutenção do poder político, econômico e social. Um exemplo citado por Jurandir Freire Costa (1999) suscita a ideia do uso sistemático da Medicina para a manutenção de um Estado imperioso, inclusive acima dos anseios populares. Trata-se do avanço do poder do Estado num ajuntamento dos “loucos”, ou seja, na criação dos primeiros manicômios para aqueles que aparentassem desacordo com as regras impostas pela sociedade. Assim, as famílias passaram a conviver com uma espécie de policiamento mascarado de cuidados com a saúde física e moral, para os quais a norma se fez representar não somente em campanhas de higienização da coletividade, mas também na criação de espaços como as alas em hospitais com locais específicos para prostitutas, mendigos e leprosos. Mesmo com a aparência de melhoria higiênica, já que pela proximidade de contato dos doentes com “pessoas de bem” poderia haver contaminação, tal realidade funcionava como uma espécie de “purgatório” do que fosse contrário ao processo de mascaramento social. Esses atos eram devidamente encoberto pela benevolência própria de quem consente ao mal o formato de melhorias, já que essas ideias se cruzam com o controle que o Estado quer exercer sobre as famílias, pois quando os proprietários rurais se deslocaram do campo para a cidade, o privado se misturou com o público.

Ainda de acordo com a crítica de Costa (1999), seria imprescindível a sociabilização de famílias que vivem na cidade, mas que ainda guardavam comportamentos típicos do campo. E para tanto, a urbanização contou com o incentivo da medicina, da literatura e da moda, sobretudo a francesa, num contexto de sociedade brasileira novecentista marcada pela instituição de paradigmas como forma de controle social. É neste contexto que temos o início do nacionalismo brasileiro. O Romantismo se apropria da temática do apego ao típico nacional (apesar do estereótipo do herói romântico, sobretudo o alencariano, mais se aproximar do homem europeu que do indígena brasileiro). Passos (2007) afirma que o romance nacional teve por objeto o tema do contrato e da identificação do herói com a sociedade nacional. Embora Machado representasse a propagação de dados distintos dentro dessa tradição de *cor local*, manteve-se como um autor importante na valorização do Brasil como país em busca pela independência nos múltiplos segmentos.

Até aqui estamos no âmbito da introdução ao contexto social-cultural da prosa brasileira, considerada relevante para o tratamento que Machado de Assis dará (ao longo de sua trajetória literária) a temas fermentados por minúscias sociais. Já em *Helena* (1876) percebemos um desalinho entre a subjetividade da protagonista e suas ações representadas, principalmente quando é alvo de sanção do outro. Ações estas que são para nós o mote da afirmativa de que há uma configuração em desvelamento, e em linha crescente, de um *ethos* narrativo próprio da escrita machadiana. Assim, nossos objetivos estão no âmbito de duas vias de análise: em primeira instância, a caracterização do *ethos* do narrador de *Helena* pela delimitação de seus possíveis traços característicos. E em segunda linha, a composição dos personagens da obra como tipos peculiares ao reconhecimento e descrição desse *ethos* narrativo. Destacamos que muitas ações de personagens descritas ao longo deste trabalho se estendem às obras “maduras” de Machado de Assis.

Entendemos que a ideia de formação e deformação moral foi debatida em romances brasileiros do século XIX e início do XX, e desses debates temos marcos da complexa relação que o sujeito pode manter consigo e com o outro. *Helena* oferece-nos uma leitura de experiências humanas de cunho altamente reflexivo e de um narrador com linguagem própria a captar a atenção e a cumplicidade do narratário, de modo que encontramos nessa obra uma contribuição fundamental para as letras brasileiras.

Apresentamos o que poderá ser encontrado nos capítulos a seguir de forma que importamos descrever, ainda que em poucas linhas, a estrutura deste trabalho como um guia explicativo para que o leitor dele tire o melhor proveito.

O capítulo primeiro “*Helena* em seu contexto”, conta com um breve panorama do contexto histórico-social do início da escrita literária brasileira, e em especial a de Machado de Assis que, em meio à obras articuladas *via empréstimo* do *Velho Mundo*, soube (re)criar seu modelo de matéria literária enquanto homem de seu tempo. Tocamos em questões cruciais como a formação das famílias, desde os ares de Brasil Colônia junto ao contexto de manutenção da ordem social, em que o fator determinante culminará no *tipo* de processo de formação da nossa literatura. Este capítulo também conta com o detalhamento do folhetim, sua sistematização na França e chegada ao Brasil, e o significativo sucesso dos jornais e casas editoriais (a exemplo da editora de Baptiste Louis Garnier) com as narrativas *em pedaços* em que *Helena* é nossa amostra. Trata-se de um capítulo introdutório pela contextualização necessária ao entendimento dos conceitos próprios dos capítulos seguintes e da análise da obra, já que contribui para uma compreensão mais abrangente que a construção do *ethos* narrativo vai tomando, à medida que tocamos em situações como a *construção* de *Helena*, tanto com o que se refere ao narrador como com relação ao estudo da composição dos personagens. Ao final deste capítulo temos um lampejo da crítica contemporânea de Machado de Assis em meio ao processo de formação do Brasil como nação, via narrativas literárias.

No segundo capítulo, “o embuste do *ethos* em *Helena* de Machado de Assis” conta com o aporte teórico da Retórica antiga, a origem do *ethos* como disciplina do discurso e a aplicabilidade possível dentro do nosso objeto de análise, numa espécie de *ethos* plasmado em ações e direcionamentos do narrador. Neste capítulo temos os principais conceitos a respeito da presença dos termos *enunciador/enunciatário* e *narrador/narratário* amplamente citados ao longo deste trabalho. Contamos com a análise do aproveitamento criativo do enunciador, quando insere referências a obras francesas (*Paul et Virginie* e *Manon Lescaut*) no interior do discurso, levando o narrador a construir seu percurso e direcionar figurativizações como a *desconfiança* em direção ao narratário. As obras francesas são descritas e aproximadas a *Helena* como parte da configuração do *ethos* narrativo que usa de artifícios próprios da enunciação para instaurar a dúvida sobre quem seria Helena – Manon ou Virginie?

No capítulo terceiro temos “a heroína deposta: *imagem* e *cena* como matéria-prima literária”. A delimitação de cenas e imagens é parte substancial da configuração do *ethos* do narrador pelo viés da composição moral dos personagens. A moralidade aparece em cenas e na narração e o uso desse artifício é extremamente estruturador da narrativa. À luz de moralistas franceses, da filosofia analítica e de teorias do narrador propomos que o *ethos* do enunciador neste capítulo toma forma por figurativizações e, assim, a enunciação garante sua eficácia no tratamento da moralidade e do autoengano. Contamos com três figurativizações

que serão perceptíveis no folhear das páginas: a) o olhar, tanto o refletido em espelhos e visto pela própria interioridade, como o que é direcionado ao outro, b) o envio e recebimento de cartas como depositárias de segredos velados e revelados, e c) o amor *versus* morte, em que o amor não é um instrumento de escolha, mas de destino.

O quarto e último capítulo contempla os “impasses morais clássicos em prosa moderna”. O tratamento dispensado pelo narrador às situações típicas do inconsciente humano é o nosso alvo maior. Retomamos os moralistas franceses para o tratamento das emoções e teorias da alma ainda desconhecidas pela Ciência do final do século XIX, mas já presentes em material literário. Neste capítulo, ponderamos a intensidade do mistério humano que perpassa (e encobre) o que é sentido pelo coração do que é refletido em ações aos olhos dos outros. Duas figurativizações são elaboradas: o casamento e a herança, como engodo próprio ao proceder do *ethos* do narrador, em que a ação (nos termos deste capítulo) se faz mais pela denúncia do caráter de Helena e da subjetividade de Estácio, que pela debreagem do discurso. O capítulo é finalizado com uma discussão a respeito da *consciência humana* e dos caminhos que dela se pode obter, de modo que temos a finalização formal do proceder de um *ethos* moderno, apesar de ainda tratar de uma literatura acanhada tendo em vista às obras posteriores de Machado de Assis.

1. Helena em seu contexto

1.1 Dos dramas adocicados à formação da vida literária brasileira

Les semences de bien que la nature met en nous sont si menues, si frêles, qu'elles ne peuvent résister au moindre choc d'une habitude contraire. Elles s'entretiennent moins facilement qu'elles ne s'abâtardissent, et même dégènèrent, tels ces arbres fruitiers qui conservent les caractères de leur espèce tant qu'on les laisse venir, mais qui les perdent pour porter des fruits différents des leurs, selon la manière dont on les greffe.

Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, 1549.

A história da arte apresenta um espetáculo penoso e inquietante, pois normalmente ela não parece andar para a frente, mas sim para trás. É possível que o historiador nunca explique tal movimento ou nos diga como ele aconteceu exatamente. Mas, uma vez consumado há a melancólica certeza do declínio. A perfeição atingida não educa nem depura o gosto da posteridade; corrompe-o. Em grande ou pequena escala, o equilíbrio da vida estética é permanentemente instável.

Herbert Read, *Uma história da pintura moderna*, 2001.

Toda obra contém história e historicidade, já que o momento de escrita de um livro é uma ocasião de tratamentos subjetivos tanto do Ser Humano individual quanto do coletivo. Trata-se de um crescimento cultural, não somente com possibilidade de a narrativa exercer força moral enquanto expressão de fatos ocorridos e formadora do comportamento coletivo, mas pela percepção de acontecimentos em cadeia histórica capaz de provocar amplas reflexões a respeito do tempo “presente” da escrita. A prática da redação literária permite-nos entender a genética de processos da criação de uma sociedade e, por consequência, da formação subjetiva⁵. Em se tratando de teoria e crítica de aspectos históricos e sociais

⁵ Compreende-se por genética de processos da escrita literária a disciplina que, de acordo com Roberto Zular (2002), foi criada no final dos anos de 1660 em Paris, França. A promulgação desse modo de pensar a escrita literária se deu pela ocasião de um dilema com um grupo de germanistas contratados pela Biblioteca Nacional da França para fins de pesquisa dos manuscritos de Henrich Heine. A preocupação com “o que fazer com os manuscritos?” foi tanta que resolveram por estabelecer, sem entrar no mérito da crítica de fontes própria (e polêmica) do estruturalismo, que o estudo se daria pela análise do *processo* de criação do texto literário. Machado de Assis é citado por Zular (2007, p. 37) para firmar a ideia de que perceber a genética de processos de uma obra literária é, em primeiro plano, pensar um tempo histórico ligado à produção que esse tempo impõe ao autor. E Machado, segundo o crítico, utiliza-se muito bem dessa prática para firmar sua posição de produtor cultural quando procura retratar situações sociais que lhe asseguram o peso de aparente realidade em suas obras, ainda que simbolicamente.

referente à genética do texto literário, Roberto Zular (2007) afirma que “de Bourdieu a Foucault ou de Benjamin e Adorno a Antônio Candido, dificilmente se encontrará alguém que tenha tentado pensar a relação entre literatura e sociedade, atravessada pela história, sem considerar em algum momento as práticas de escrita” (ZULAR, 2007, p. 37). Nesses termos, a ênfase na *construção* como parte fundamental da realização artística é um dado firmado em determinado tempo histórico, e ligado aos modos do *fazer* típico daquele momento. Assim, trazendo para o contexto de Brasil dos anos 1840, percebemos significativo aumento da produção literária destinada aos Jornais, especialmente com a instalação de editoras francesas no Rio de Janeiro.

O jornal fez o caminho do experimento, aprimoramento e expansão da escrita local. Atuou como um veículo que abria portas para os jovens escritores que buscavam ascensão social e a alcunha de intelectuais, já que o livro impresso soava como um mundo de expectativas distantes. O jornal, por ser um espaço mais democrático onde se iniciava a configuração da república das letras brasileiras, pode ser explorado pelos interessados em publicar seus escritos, de modo que as técnicas narrativas podiam ser desenvolvidas e a obra do aspirante a escritor tornar-se conhecida por mais leitores. Nesse contexto, o Brasil passava por uma revitalização dos moldes culturais locais, e o governo Imperial contou com o domínio da imprensa periódica para a formatação do que seria lido, publicado e importado pela população numa espécie de “europeização obrigatória”, pois para *formar* um novo gosto cultural seria necessário substituir o que já havia da cultura plasmada de povos indígenas, africanos, portugueses etc. Desse modo, quando editoras francesas instalaram-se na capital do Império e se aventuraram na determinação do que seria visto como o *bom-tom* social, fizeram-no com a clara intenção de direcionar o objeto cultural a ser consumido – desde a música, os livros, os vestidos da alta moda feminina, aos costumes domésticos – naturalmente o que era comum em capitais europeias, sobretudo, Paris.

A significativa presença da imprensa francesa no Brasil contou com a instalação da editora dos irmãos Garnier, em 1844 no Rio de Janeiro. A casa editorial, presidida por Baptiste Louis Garnier, foi símbolo de uma aventura que além de assegurar a expansão e consolidação do meio jornalístico-literário para além de terras francesas, compôs o repertório de temas e leituras da segunda metade do século XIX até meados de 1934. Eliana de Freitas Dutra (2010, pp. 67-87) afirma que pelo folhear do catálogo era possível perceber o que se lia

Para maior profundidade, já que esta disciplina não é parte substancial deste trabalho, ver: ZULAR, Roberto. Crítica genética, história e sociedade. **Ciência e Cultura**. São Paulo, vol. 59, no. 1, pág. 37-40, jan./mar. 2007. E, ainda, ZULAR, Roberto. **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

naquele contexto de Brasil, e quais os livros e gêneros de publicação constavam no repertório do que se julgava relevante. A editora ultrapassou a condição de fiadora intelectual para a de financiadora econômica, com a devida importância de quem se reconhecia como instrumentalidade do poder midiático cultural. Assim, para firmar-se ante as estratégias do comércio brasileiro optou fazer parte de um círculo dos negócios rentáveis, como a publicação de livros, criação de Jornais e aprimoramento intelectual de escritores locais, já que o Brasil se tornou fonte de ampla circulação literária e um mercado altamente promissor⁶. Desse modo, tão logo chegou ao Brasil, a B. L. Garnier tornou-se a principal casa editorial, comprou direitos de edição de obras dos mais importantes nomes da poesia, do romance, da crítica e de ensaios técnicos seus catálogos resguardam a condição de fonte preciosa para o resgate da aventura editorial no *além-mar*.

Apesar do valor da leitura de um catálogo literário se modificar em decorrência da passagem do tempo, da forma topografia das edições, imaginar sua temporalidade nos leva a mergulhar em diferentes aspectos do mundo dos livros, forjado como parte indispensável do patrimônio cultural e intelectual da brasilidade do século XIX⁷. A casa dos irmãos Garnier

⁶ Por exercer tamanho impacto em leitores ávidos por novas ações, a editora de Baptiste Louis Garnier lançou periódicos de interesse popular, além de seu catálogo de livros. A editora tinha no *Jornal das Famílias* (1863-1878) seu mais amplo modelo de sucesso jornalístico, já que foi publicado por um período de quinze anos consecutivos. O suporte obteve grande aceitação entre os leitores, por tratar-se de um jornal de cunho moralizador, voltado a instrução familiar, doméstica e social. A intenção maior estava em divertir, informar e entreter a classe das senhoras de *bom tom* num espaço em que se podiam apreciar páginas voltadas, sobretudo, para um público feminino, que foi agraciado com um jornal de narrativas, poesias, culinária, higiene, moda e tudo o que pudesse interessar *mocinhas piegas*.

Alexandra Santos Pinheiro (2007) cita a importância de dois periódicos de Garnier, a *Revista Popular* (1859-1862) e o *Jornal das Famílias*. A autora refere-se aos tempos oitocentistas como uma época em que a mulher só cultivava o coração, tendo que utilizar-se do *Jornal das Famílias* e outras Revistas para também cultivar o espírito. Desse modo, a editora Garnier percebendo as mudanças a que passava a sociedade brasileira fez o foco *Jornal das Famílias*: de um periódico eclético, inicialmente destinado a todos, passou a investir em um jornal de seções restritas, voltadas para o público feminino. Os assuntos são divididos entre Recreativos e de Instrução cuja primeira parte é composta pelas seções de História sagrada e profana; Ciências naturais e positivas; Direitos e deveres da mulher e Literatura (uma espécie lugar para a crítica literária e resenhas). Já na segunda parte encontramos Poesias e dramas; Romances e contos; Anedotas e jogos de prendas; Receitas úteis e curiosas, e Moda – “Esses mil nada tão necessários ao reino do bom tom” (*Jornal do Commercio*, 1865). O jornal tinha um formato de trinta e duas páginas ilustradas e circulava entre um público restrito de leitores, ou seja, somente aqueles que podiam pagar por uma assinatura, de acordo com Pinheiro (2007, p. 60) o valor anual de assinatura custava 10\$000 para o Rio de Janeiro e Niteroi, e 12\$000 para as províncias. A autora ainda relata que embora o suporte fosse vendido na forma avulsa, a estrutura fragmentada de muitos de seus artigos e de narrativas em folhetim configurava-se um forte incentivo para que o público procurasse pelo próximo exemplar. Seja adquirindo-o por meio de assinatura anual, consultando-o em biblioteca, nos gabinetes de leitura e até mesmo na casa de amigos.

Para fins de consulta ao *Jornal das Famílias*, ver site da Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=339776&pasta=ano%20187&pesq=>>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

⁷ O catálogo de 1920 impressionou os leitores por alguns detalhes relevantes como o aumento de títulos disponibilizados e dos assuntos. A área da religião aliou-se a da moral, e a da medicina à de higiene. A área de jurisprudência passou a refletir uma organização mais racional e a parte mais expressiva passou a ser a de

participou ativamente de eventos sociais, como produtora cultural, corroborou para a resolução de dilemas fundamentais da Monarquia brasileira – um celeiro de dados sobre dilemas sociais e econômicos do Segundo Reinado. No tocante à literatura, autores nacionais, fazem sua *entrée* com poemas de nomes como o de *Tomás Antônio Gonzaga* (1744-1810), que seguindo o princípio da revisão dos hábitos culturais nacionais, viram na produção literária a maneira mais eficaz de propagação dos princípios da religião, da moral conservadora e do amor à Pátria numa junção do *útil ao doce* (grifo nosso).

Frente a essa “junção” de dramas adocicados e instrução pública pelo viés moralizador presentes tanto nos primeiros contos publicados pelos jornais como nos livros da B. L. Garnier, encontramos o jovem Machado de Assis que inicia sua produção literária já não se encaixando em formulações românticas, ou realistas, ou naturalistas da segunda metade do século XIX. No entanto, sua ousadia foi paga com a moeda da estima, principalmente quando se propôs a fazer uma escrita que valorizasse a tradição literária, tanto local como estrangeira, por um viés um tanto diferenciado: o de aproveitamento do estilo moderno inglês como mapeamento das emoções humanas em tempos de “escuridão” do que se passava na interioridade. Numa espécie de visitação, às escondidas, da tradição que o antecederam tem-se o que consideramos o início da definição do homem moderno apresentado pela ficção nacional. Desse modo, questões como a motivação de sua escrita (o ponto alto estaria no fato do autor tocar em regiões delicadas da sociedade), também lhe assegura a estirpe de colocar-se aquém da nova tradição dos romances brasileiros, com uma escrita que não prezava pela *cor local*. No entanto, como afirma Passos (2007) quando Machado trata de assuntos aparentemente ingênuos e pueris o faz pela medida que a sociedade é capaz de conceber o fato social naquele dado momento. E sobre o tratamento de sua ficção o crítico ressalta que mesmo

o casamento, a viuvez, a infidelidade; a política, a história nacional, o palco das relações familiares, são todos eles, meios de organizar decisões e escolhas. A ficção de Machado é uma indagação sobre o modo como tomamos nossas decisões quando confrontados com expectativas alheias que se opõem aos nossos desejos, formando um contraponto entre expectativa e frustração. (PASSOS, 2007, p. 109)

O produto literário machadiano é marcado pelo sujeito que se vê inteiro pela mirada exterior e parte de um todo social, mas que em seu interior a fragmentação das emoções é o fator determinante de sua conduta frente ao outro. Seus protagonistas enfrentam a limitação

literatura, dividida em prosa, poesia e teatro, deixando a área de viagens, história, memórias e política em um número considerado inexpressivo.

da consciência que nutrem de si frente suas próprias ações por vezes dominadas pelo inconsciente. Em suas obras encontramos mais aspectos de formação e deformação humana a partir de uma leitura de um contexto social plasmado, que propriamente a preocupação em fazer-se um escritor “bem visto” pela crítica de seus contemporâneos. Neste sentido, Alfredo Bosi (2010) pensa que as idas e vindas do processo narrativo, como tensões sociais e psíquicas constantemente em foco, não podem ser definidas num esquema binário, nem pela ideia de que a vida de um personagem é a extensão ou a extinção definitiva do outro. “Ao contrário, as tensões permanecerão vivas e, no fundo, irresolvidas: a força da memória e o dinamismo da imaginação efetuam uma escrita de coexistência dos opostos” (BOSI, 2010, p. 395). Machado entendeu que o ato de produzir matéria literária local não se juntaria ao indianismo/nacionalismo em voga. Seu modo de escrita seria nacional pela inserção de personagens em dramas sociais e familiares em divergências subjetivas captadas por ações exteriores, ou seja, em meio a aspectos sociais.

O Brasil da década de 1870 viveu um período de forte divulgação das letras nacionais, e a publicação de quatro romances de Machado de Assis (a saber: *Ressurreição* 1872; *A Mão e a Luva* 1874; *Helena* 1876; *Iaiá Garcia* 1878, nesta ordem) contribuiu para esse fato. São narrativas firmaram um dado que chamamos de “singularmente machadiano”, identificado anos mais tarde “*grosso modo* com o estilo do escritor: a mistura do sério com o jocoso, a introspecção vaidosa do herói, o ambiente em redor como um comentário ao mundo exterior e, o narrador irônico de espírito aparentemente conformado” (PASSOS, 2007, p. 28). Essa prática de Machado conduziu a crítica pelo caminho próprio ao estabelecimento de um contraponto: o paradoxo de seus protagonistas frente ao meio social no qual estão inseridos. Trata-se de uma espécie de acordo entre a interioridade (marcada pelo *eu*) e o seu ambiente externo, dotado de certo controle natural e social pela composição de dramas aos “moldes reais”. Temos condutas pessoais andando junto a condutas sociais, em que a paisagem reverbera o valor individual dos personagens que ora se colocam em oposição ao externo, ora se firmam e se integram à própria esfera “pela fé no ideal restaurador do amor, da bravura e da conversão religiosa ou moralizante” (PASSOS, 2007, p. 41). Do mesmo modo, Antonio Candido (2010, p. 40) pensa que o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real, mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as suas séries, a real e a fictícia.

Lembremo-nos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) em que o modo de promulgar desta narrativa fez de Machado um corrosivo denunciador de aspectos da sociedade, sem, contudo, nomeá-los ou elencá-los, pois se assim o fizesse a narrativa deixaria

de ser ficção e passaria a ser a *escrita do que os olhos veem*, escrita realista ou dados históricos. Trata-se de um narrador que diz por vias tortas o que pensa e o que pensam seus contemporâneos, com uma mordacidade a finas penas, numa cômica acusação pública da miséria alheia.

Não obstante, junto à formação social, cultural e literária, o Brasil vivia dias de intenso desgaste da Monarquia e de amadurecimento incisivo da elite nacional. O país já passava pela terceira geração de rompimento com Portugal, e mantinha-se interessado em dados sobre o positivismo e o republicanismo. A visão da sociedade, ante ao que seria propriamente público, sofreu efeitos decisivos, e diante de anseios populares e da busca por novos ares governistas, houve o fortalecimento das ideias republicanas (presentes por aqui desde os anos de 1830), formalizadas com a fundação do Partido Republicano, ocasionando a proclamação da República brasileira em 1889.

É necessário destacar a representatividade do modo de trabalho machadiano no contexto das letras nacionais. No que diz respeito ao romance, a inovação formal tem como peça-chave o “ponto de vista”⁸. As vozes que narram os romances de Machado resultam de processos criativos que considera os elementos e suas funções no discurso, bem como a forma na qual se inserem. Para Roberto Schwarz (2000), a ousadia machadiana de revirar os pressupostos da ficção realista, conforme a crítica especializada tem demonstrado, chega a transformar o alvo de crítica e de ironia em meio estético, como se o autor desejasse denunciar os defeitos de um determinado tipo social, de uma determinada atitude de grupo. O romance machadiano vai aprendendo a denunciar o tipo de representação através do seu próprio olhar. Sobre seus narradores, por sua vez, também se pode observar como se transfiguram ao longo das obras, de comentadores dos acontecimentos a interventores em sua perspectiva particular, ao ponto de corrigi-la e justificá-la, ao sabor das circunstâncias. Aos poucos, Machado permite que o narrador varie a distância estética entre ele e o narratário,

⁸ Para um largo e criterioso exame do termo “ponto de vista”, ver uma entrevista de Davi Arrigucci Jr. (1998, pp. 12-13) para o *Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise – SBPSP* em que aborda temas referente à teoria da narrativa e posições do narrador, cujo entendimento sobre o *ponto de vista* é debatido por um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da reação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado. Trata-se de uma articulação entre o que é contado e o ato de contar, esse articulação é o centro do ponto de vista. O problema foi colocado pela primeira vez por Aristóteles no Livro III da *Poética* ao se referir aos modos de imitação – a arte seria uma forma de imitação – ela afirma que um mesmo objeto, pelos mesmos meios, pode ser imitado de modos diferentes: “Pode-se imitá-lo contando simplesmente, ou mostrando as pessoas agindo, como em ato”. Logo, a ideia do ponto de vista é contar, de forma indireta, enumerando os acontecimentos por meio de uma voz narrativa, ou, então, apresentando os fatos, mediante os agentes que viveram os acontecimentos postos em ação.

provocando-o e fazendo-o deixar de lado a atitude contemplativa. Aqui reside boa parte da modernidade da literatura machadiana, da qual *Helena* (1876) é um exemplo em progresso.

A desigualdade social aparece a partir do segundo livro de Machado de Assis *A mão e a luva* (1874), por meio de uma protagonista racional que faz do cálculo seu direcionamento de vida, capaz de manter o espírito frio mesmo em vista de seus planos de casamento e manutenção do apadrinhamento se tornarem pó. Em *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), as heroínas tem a oportunidade de corrigir a natureza de suas origens, apesar de optarem pelo juízo de suas emoções. No caso de *Helena*, não se percebe a recepção e aprovação social quase grosseira como em *A mão e a luva*, bem como não temos o mesmo desencanto de Estela em *Iaiá Garcia*. Porém, trata-se de uma protagonista de aparente suscetibilidade em que o ponto de vista do narrador contribui para a ideia de conformidade social, moral e familiar. Não obstante, temos neste trabalho o encargo de desmistificar a ideia de que a aparente conformidade do narrador com os dados desenvolvidos em *Helena* é fruto de romances machadianos ainda *fracos* de sua “primeira fase”, próprios do experimento em folhetim, para a afirmativa de que não há configurações gratuitas quando se analisa textos de Machado de Assis. Assim, será debatida a presença de um *ethos* do enunciador que culmina em ações do sujeito narrativo pela produção do discurso característico de quem deseja expor personagens essencialmente humanos, e convencer o narratário de que seus meios são lícitos e consentidos pelo trato social, mesmo quando apresenta fortes indícios de que não o são.

Machado parece ter procurado a expressão adequada aos contrastes de nossa sociedade, pois ao mesmo tempo em que firmou sua narrativa no formato romance-folhetim, agiu de maneira a reformular o realismo literário europeu. Numa espécie de assimilação do que era próprio de seus antecessores ajusta modelos abstratos do romance ocidental, à experiência social brasileira e às formas literárias locais. Nas palavras de Antonio Candido (2000), Machado se embebeu da obra de seus predecessores. Dada a importância dos resultados obtidos pela obra machadiana, nosso estudo pode oferecer subsídios para a pesquisa do romance de Machado de Assis e do romance brasileiro no âmbito da descrição do *ethos* narrativo, determinado por um enunciador envolto de dramas morais próprios do inconsciente, e emoções manipuladas de acordo com o olhar que o personagem tinha de si, e da sanção recebida do outro. Estamos no âmbito do estudo da composição de caracteres aparentemente frívolos, irrelevantes e mínimos frente ao que já foi elaborado pela grande crítica literária, mas que funcionam como a “espinha dorsal” do que se reconhece (nos dias atuais) como escrita machadiana.

Sobre o termo “realismo literário”, cabe ressaltar a descrição de Ian Watt (2010), para o qual a expressão foi associada à ficção realista francesa. “Como definição estética a palavra “*réalisme*” foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar “*vérité humaine*” de Rembrant em oposição à “*idéalité poétique*” da pintura neoclássica” (WATT, 2010, p. 11). Posteriormente, o termo foi consagrado como literário pela fundação do *Réalisme*, jornal editado por Duranty, em 1856⁹. Em épocas de querelas típicas de Flaubert e seus sucessores o vocábulo “realismo” esteve em ruínas, de modo a ser reduzido como mera expressão do que seria contrário ao “idealismo” – dado próprio dos realistas franceses que atravessou grande parte da história e da crítica da forma romance. No entanto, o sentido explícito do termo “realismo” retém o que pode ser a real natureza do romance: a maneira (o processo) pela qual é retratada a experiência humana.

Ian Watt (2010, p. 11) considera que o auge dessa tradição está nos romancistas ingleses do século XVIII e nos franceses Furetière, Scarron e Lesage: o “realismo” dos romances de Defoe, Richardson e Fielding é associado ao fato de Moll Flanders ser ladra, Pamela ser hipócrita e Tom Jones um fornicador. Caracteriza-se como um tipo de correspondência entre vida e literatura, entre palavra e realidade na prosa de ficção, já presente nos romances de Defoe e Richardson. “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. É o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2010, p. 13). Com o surgimento dessa nova reorientação do romance, e em comparação com as formas de escrita literária de seus antecedentes, temos uma distinção substancial. Watt (2010, p. 14) resalta que autores como Defoe e Richardson figuraram como os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da história, da lenda ou de outras formas literárias do passado, dando lugar à experimentação individual e inovadora, iniciada no século XVIII. Desde o Renascimento já havia a forte tendência de substituir a tradição coletiva típica do que era escrito, por experiências individuais capazes de atingir uma parcela significativa da realidade social e temporal do romancista, de modo que foi elaborado o cenário cultural de surgimento e fixação da forma romance. Assim, Machado de Assis não criou nenhuma novidade formal quanto ao modo de

⁹ O gênero romance surgiu na era moderna, na qual a orientação intelectual geral se afastou de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais, como parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade pelos sentidos. Contudo, a ideia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira desse mundo não esclarece muito o realismo literário. Para Watt (2010) a literatura sempre esteve sujeita à ingenuidade epistemológica (interpretação do mundo ao redor de acordo com as próprias experiências) e assim permaneceu desde os primeiros romancistas.

escrita do romance moderno brasileiro, já que a prosa de Defoe foi de singular importância para a afirmação do gênero, inaugurando a tendência de um enredo de ficção subordinado ao modelo da memória em que a experiência individual humana tomou primazia. De acordo com Ian Watt (2010),

tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares. (WATT, 2010, p. 33)

Esses dados estabelecem uma chave com relação à leitura de obras brasileiras e, especialmente, as de Machado de Assis, de modo que não podemos afirmar a “originalidade” no romance mesmo em se tratando da elaboração de um narrador defunto-autor, como no caso de *Brás Cubas*. A forma do romance moderno já havia sido criada bastaria aos escritos subsequentes seguir a trilha da elaboração individual de seus personagens. A Machado atribuímos a inovação no modo de tratamento da subjetividade, angústias, temores e temáticas próprias da representação minuciosa da individualidade humana em seus personagens, apesar da manutenção de formalidades do romance moderno.

1.2 *Helena* em parcimoniosas fatias folhetinescas

Helena é compreendida “aos pedaços”, exatamente como pede a leitura do veículo de sua publicação original, o folhetim. O narrador não permite que se conjecture a provável sequência de acontecimentos, visto que o enunciador chama a atenção do enunciatário para o caráter e a moral da protagonista. Numa espécie de caracterização em processo, as feições da protagonista vão tomando conta da casa e da vida da Família Vale, de acordo com a publicação semanal dos fascículos. Composto para conduzir a perspectiva de leitura do romance publicado em fatias, o narrador de *Helena* “cativa” o narratário, porém seu poder de persuasão, ligado ao *ethos* aristotélico, também revela caprichos que nos permitem perceber o realismo da conformidade social, moral e familiar que o ponto de vista narrativo parece sustentar, já que para Roberto Schwarz (2000) a família abastada é a intocável depositária da ordem e do sentido da vida.

A questão que cumpre investigar é a pertinência da atitude narrativa em *Helena* como precursora às avessas da volubilidade de Brás Cubas, e da autojustificativa acusadora de Bentinho, praticada na forma concebida de acordo com uma posição central equivalente à que oferece o cálculo sincero em *A mão e a luva* (1874). No tocante às emoções manipuladas pelo autor para o desempenho das personagens na trama, também é imprescindível analisar de que forma tais reações se relacionam com o ponto de vista da narrativa, bem como a retomada do modo de produção de *Helena*, já que se trata de um romance folhetinesco.

O *romance de folhetim* tem uma história e se inscreve na história da ficção, da imprensa, da sociedade ou, como já dizia Machado de Assis, é “frutinha do nosso tempo”¹⁰. Para Marlyse Meyer (1996), é produto da modernidade, da cultura de massa e, portanto, desejável, inserido no mercado. Seu veículo não está comprometido com a arte de narrar histórias, muito menos com a tradição oral – o romance já crescera como forma literária da era burguesa no século XVIII e, antes disso, no século XVII já se auto impusera desde o nascimento a tarefa de dominar a experiência do mundo desencantado e a mera existência. O jornal da época do folhetim, capaz de carregar tanto a informação da reportagem quanto a ficção em capítulos, já era parte de um sistema que incluía a assinatura, o valor do exemplar, a distribuição comercial, os índices de vendas, o anunciante e o consumidor do fascículo.

Foi no século XIX que o *feuilleton* surgiu sistematizado no rodapé da primeira página dos jornais franceses, um espaço reservado ao entretenimento e promoção do bem-estar e no qual não se comentava política, e reclamações enfadonhas dos oficiais ou a forte pressão imposta por Napoleão I, por ocasião de haver restabelecido a censura aos meios de grande influência social como jornais e livros. De modo que o *feuilleton* designava genérica e geograficamente um espaço no jornal, mais precisamente no rodapé da primeira página para a publicação de temas cotidianos como piadas, charadas, crítica literária e de teatro, boletins de moda, receitas de cozinha, comentários dos últimos acontecimentos, livros recém-lançados, crimes etc. O rodapé funcionou como um ambiente de *vale-tudo* e de inovações importantes para que o jornal aumentasse o número de assinantes e, por conseguinte, de leitores. A ficção estava entre os assuntos mais comentados da época folhetinesca, e o rodapé visto como um meio onde os mestres e iniciantes no gênero podiam exercitar suas narrativas nos moldes ingleses de publicação em série, num contexto onde sobravam linhas escritas em virtude do pouco espaço da página. Contudo, apesar do sucesso inicial dos assuntos ao *rés-do-chão*, o

¹⁰ De Crônicas Avulsas (1859-1906): O folhetinista (IV). Crônicas publicadas em jornais e periódicos diversos nos anos citados. Reunidas pela L. L. Library. Aquarelas publicadas em “O espelho” entre 11 de setembro e 30 de novembro de 1859.

tratamento dos temas próprios às primeiras páginas se tornaram rotineiros, e as publicações necessitaram de algumas mudanças. Assim, foi criado um abrigo semanal para temáticas como crítica de teatro, resenha de livros e variedades – assuntos que se estenderam aos jornais e revistas periódicas francesas, formando um novo gosto por publicações folhetinescas.

Émile de Girardin e Dutacq perceberam as possíveis vantagens econômicas de um jornal com um lugar reservado propriamente para a publicação de folhetins, e criaram o *Le Siècle* em julho de 1836. Um jornal de cunho civilizador cuja principal vantagem frente aos seus contemporâneos residia na possibilidade de abrigar folhetins e a discussão de temas variados por um valor comercial mais acessível. De maneira que *La presse* de Girardin e *Le Siècle* (pirateado assim que se desfez a sociedade com Dutacq) passaram a compor o cenário jornalístico-literário francês de então. Em 5 de agosto de 1836 foi lançado em folhetim um clássico espanhol anônimo, *Lazarillo de Tormes*, com a recepção abrilhantada pela fórmula do “continua no próximo número”. A espera pela sequência dos capítulos aguçava a curiosidade e alimentava o apetite do leitor para o que iria acontecer no próximo recorte, de sorte que a procura por novas assinaturas ganharam força, pois à medida que o jornal crescia em assinantes os preços dos exemplares diminuía, o que proporcionou a penetração do folhetim junto às classes sociais menos favorecidas. Como aponta Marlyse Meyer (2005), o manjar distribuído pelo rodapé dos Jornais era apreciado como fragmento de cotidianas e parcimoniosas fatias de vida¹¹.

Diante dos temas descritos nos jornais franceses, como próprios ao modelo folhetinesco, temos a forma singular da escrita, usos das palavras, a capitulação, tudo o que se percebe de relevante aos moldes de publicação e que são essencialmente baseados no estilo teatral popular. A crítica de José Ramos Tinhorão (1994) aponta três atos básicos que irão se tornar elementos fundamentais na construção do folhetim, são eles: a descrição da situação dramática, o agravamento das tensões e a perspectiva de resolução, mantido o suspense até o próximo capítulo. Assim, para os autores, fazer literatura de folhetim foi como abrir-se para a

¹¹ Marlyse Meyer (2005) aponta que com essa nova forma de ficção, necessidades jornalísticas se tornaram comuns. E o folhetim “folhetinesco” de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Paul Féval, Ponson Du Terrail, Montépin, Émile Richebourg e outros, foi de fundamental importância para a continuidade das próximas edições. Citamos *Les mystères de Paris* e *Le juif errant*, de Sue, *Les drames de Paris*, de Ponson Du Terrail, *Le porteuse de pain*, de Montépin, *Les mystères de Londres*, de Féval, *Comte de Monte Cristo* e *Les trois mousquetaires*, de Dumas, *La fauvette du moulin*, de Richebourg. Ainda em 1836, Balzac produziu, sob encomenda de Girardin, a primeira ficção para o folhetim, a obra *La vieille fille*. Em 1837, o *Journal des Débates* publica *Mémoires du diable* de Frédéric Soulié. E no ano seguinte Alexandre Dumas, romancista e dramaturgo consagrado, aceita publicar “picadinhos do romance” *Capitaine Paul*, no *Le Siècle*. Podemos considerar esta publicação como o marco da criação oficial da nova ficção literária, o romance-folhetim. De sorte que o sucesso alcançado por Girardin impulsionou grandes escritores a publicar *feuilletons*.

observação de sutilezas sociais. O folhetinista não buscou retomar a tradição literária do romance para alimentar seu público, mas para manter-se frente ao mundo de expectativas próprio de quem almeja o povoamento de caracteres subjetivos em personagens fictícios. Alexandre Dumas foi um autor que soube dosar a técnica do folhetim usando personagens marcantes, diálogos vivos e a hora exata do “corte”, logo, se o leitor instigado pela curiosidade desejasse saber os próximos acontecimentos deveria adquirir o próximo número. Ao se utilizar dessa técnica, Dumas obteve sucesso imediato e um contrato de exclusividade com o *Le Siècle*, que num período de três meses conseguiu aproximadamente cinco mil novas assinaturas, tamanha sua popularidade entre os leitores.

Os chamados romances de folhetim tornaram-se verdadeira epidemia da época, mantendo o leitor ávido pelo próximo capítulo e fiel até o término da história, que poderia ser alongada, diminuída e até mesmo modificada, de acordo com o desejo do público. Segundo Gramsci (1986) “os folhetins, tanto na intenção do diretor do jornal quanto na intenção do folhetinista, foram produzidos sob a inspiração do gosto do público e não do gosto dos autores”. De modo que o folhetim ficcional mantinha-se inventando fatias de vida servidas em fatias de jornal, oferecendo às classes populares o que desde os tempos da oralidade e das folhas volantes as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias. Como afirma Walter Benjamin (1976), fazia-se necessário “injetar o veneno da sensação à experiência vivida, quase por via endovenosa” (BENJAMIN, 1976, p. 994).

No tocante à possibilidade de uma narrativa produzida ao gosto do público, o gênero ganhou muito em extensão devido às infundas e atraentes peripécias que se alongavam no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, ou seria tudo isso e muito mais? A missão mais relevante estaria em manter o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil da escrita que sustentasse os variados tipos de leitura, e a adequada utilização dos macetes diversos. Assim, o público mantinha-se intimamente envolvido pelo processo de escrita dos folhetins, numa espécie de fidelidade ao jornal, ao fascículo, e posteriormente a publicação em livro. O sucesso inicial do folhetim francês foi alongado até sua extinção em meados de 1914. Ao mesmo tempo em que a repercussão francesa aumentava na segunda metade do século XIX também crescia o número de coleções de textos ilustrados em revistas e fascículos semanais e mensais. Nesse período países como Portugal, Inglaterra e Brasil aderiam ao novo modelo de escrita e publicação.

No Brasil, o romance folhetim estreou em 1839 no *Jornal do Comércio*, com *Edmundo e sua prima*, de Paulo de Kock, foi visto como símbolo de sucesso e responsável

pelo aumento na venda de jornais. Yasmin Nadaf (2007) ressalta a relevância do *Jornal do Commercio* na propagação de folhetins, tanto para outros jornais do Rio de Janeiro como para as demais províncias do território nacional. A facilidade de sua acolhida contou com dois fatores igualmente importantes: de um lado, a reestruturação da própria imprensa nacional que, após a maioridade de D. Pedro II se expandia. De outro, a excepcional assimilação e receptividade no Brasil, de traços da cultura francesa. Já que com a intensificação do fervor nacionalista e patriótico pós-Revolução de 7 de abril de 1831 o Brasil passou a responsabilizar Portugal pelo significativo atraso e sofrível desenvolvimento social. Marlyse Meyer (2005) relata que, aos poucos, do rodapé de jornais brasileiro eram lançadas as primeiras fatias de romance-folhetim, as quais, em primeira instância eram traduzidas dia após dia do francês, introduzindo angústia e suspense ao *continua* na próxima edição. Após o sucesso com o francês traduzido, escritores brasileiros arriscaram-se na escrita folhetinesca numa considerável aproximação do modelo europeu, no que se refere ao tratamento de temas próprios daquela realidade.

Dentre os autores em busca da ascensão intelectual assegurada pelos rodapés de jornais cariocas, encontramos Machado de Assis com seus primeiros romances em fatias, e *Helena*, publicado pela primeira vez no rodapé de *O Globo*¹² do amigo Quintino Bocaiúva, entre agosto e setembro de 1876. Ali Machado já havia publicado *A mão e a luva*, entre setembro e outubro de 1874. Não por acaso, *O Globo* se configurou como um veículo interessante tanto do ponto de vista da divulgação do romance, quanto da formação de um público apreciador do gênero e da afirmação de um grupo de escritores praticantes dessa modalidade de escrita no Brasil.

De modo similar, *O Jornal do Commercio*¹³ também figurou como uma forte ramificação folhetinesca no qual a publicação em fatias se manteve em continuidade entre os

¹² *O Globo* (1874-1883) nasce num período de efervescência política, em meio aos debates sobre leis abolicionistas. O jornal ficou famoso por sediar uma das polêmicas literário-políticas dessa época, a “polêmica Alencar-Nabuco”, uma série de farpas trocadas entre José de Alencar e Joaquim Nabuco através de artigos publicados no periódico em 1875, a partir de uma resenha de Nabuco, tratando da peça *O jesuíta*, de Alencar. Machado de Assis, que conhecia o fundador de *O Globo* desde a década de 1860 (da redação do *Diário do Rio de Janeiro*), apreciava o jornal e seu papel estimulador das polêmicas e perseverante nos propósitos.

¹³ *O Jornal do Commercio* foi criado no Rio de Janeiro pelo editor francês Pierre Plancher em 1827. Atravessou as diferentes fases políticas e sociais do país, tendo iniciado como um periódico voltado para a economia, política e comércio. Desde o Primeiro Reinado, o jornal se colocava como veículo de denúncias. O editor Plancher retornou a Paris, mas o jornal permaneceu sob a direção de franceses até 1890, período durante o qual forma colaboradores Justiniano José da Rocha, José Maria da Silva Paranhos, o visconde do Rio Branco, Carlos de Laet, Francisco Octaviano, José de Alencar, Homem de Mello, Joaquim Nabuco e Guerra Junqueiro, entre outros intelectuais. Famosos são os episódios em que um dos editoriais, influenciado pelo imperador Pedro II, que escrevia sob pseudônimo no jornal, causou a queda de um ministério, e a polêmica travada entre o imperador e José de Alencar, nos anos de 1850 e 1860.

anos 1839 e 1842. Joaquim José da Rocha traduziu para o *Jornal do Commercio*, *O conde de monte Cristo* e *Os mistérios de Paris*, este, esperado pelos leitores, foi recebido no dia 1º de setembro de 1844 com partes diárias e suplemento dominical. Seu rodapé abrigava, em suma, traduções de clássicos franceses e novelas curtas. A partir das publicações do periódico, o romance-folhetim se espalhou pelos demais jornais brasileiros, em razão da propagação do processo de reestruturação que a imprensa nacional estava passando, e da assimilação cada vez maior da cultura francesa em detrimento da dificuldade de se estabelecer a configuração de um produto cultural local.

Laurence Hallewel (2005) comenta o surgimento do público feminino como um circunspecto consumidor de material literário, de modo que foram rapidamente lançados longos escritos destinados a esse novo universo, não eram raros os livros publicados exclusivamente, seja em folhetim ou em imprensa convencional, para o “deleite das moças”. Na França, a partir de 1840, as camadas sociais já eram assíduas leitoras do folhetim. E se o Brasil pretendesse consolidar o modelo, deveria expandir seus leitores, já que os jornais da época eram mais dedicados a profissionais liberais, homens do governo, do capital, do comércio e da elite intelectual. Yasmin Nadaf (2007) afirma que a figura feminina já estava em processo de conquista e de valorização social, pois rompia paulatinamente seu isolamento, conquistando a vitória das casas sobre as ruas, veio o direito à instrução, a presença em festejos religiosos e oficiais, em saraus, salas de teatro etc.

Em paralelo à divulgação do folhetim francês, autores brasileiros aventuraram-se na tentativa de lançar seus escritos e propagar a autoria local do tão aclamado romance-folhetim. Apesar da pequena produção, se comparada com a francesa, esses autores contribuíram inegavelmente para a criação e consolidação da ficção brasileira¹⁴. A dedicação desses autores à produção folhetinesca ganhou maiores proporções, pois à medida que o público *devorava* traduções, sobretudo francesas, era instigado a “conhecer” mais a fundo o produto literário local. A imprensa carioca empenhou-se na divulgação de romances de autores brasileiros apesar do risco de *ser* ou *não ser*, de agradar o público ou de arruinar a escrita folhetinesca. Não havia fórmula de sucesso, apenas o desejo de consolidar o folhetim brasileiro como leitura apreciada por distintas classes sociais. Assim, por meio de narrativas de Antonio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Antônio

¹⁴ Yasmin Nadaf (2009) faz referência a alguns nomes como: Justiniano José da Rocha, Manuel Pereira da Silva, Josino do Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco de Paula Brito, João José de Souza e Silva Rio, Luís Carlos Martins Pena “seguidos décadas depois por Joaquin Norberto de Souza e Silva, Francisco Adolfo de Varnhagen e Carlos Emílio Adet”.

de Almeida (1831-1861), José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908) a literatura brasileira foi tomando forma, e desafios foram ultrapassados.

O romance-folhetim ganhou tamanha proporção que alguns jornais brasileiros chegaram a publicar simultaneamente mais de uma obra num só rodapé, de modo que se constituiu no Brasil a indústria folhetinesca com a mesma força tal como se deu na França originária do gênero. A abrangência do produto se fez notada em distintos jornais das regiões do país, e manteve seu posto de glória e sucesso entre os leitores/ouvintes, sobretudo, leitoras até meados de 1930, quando houve a transposição do folhetim escrito para a rádio novela. E já mais à frente (na década de 1950) para as novelas de televisão.

Sobre a nossa rica herança do folhetim “folhetinesco” Tinhorão (1994) explica que é do romance folhetim que se originaram as principais técnicas do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar da história, a extrema complicação dos enredos num desdobramento linear de quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense e a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexão inesperada com ações atuais. O fluxo folhetinesco corre pelo século XX adentro, e, perpassando todo o noticiário continua reinando, impávido.

A publicação de *Helena* no formato de folhetim começa, portanto, em pleno período de boa recepção do gênero. Em 1876, o disputado jornal *O Globo* contribui para a boa repercussão da obra, sinalizada pela edição em livro assim que terminaram os capítulos de rodapé. O romance transmitiu sobriedade aos temas e valores transcritos, e por inúmeras vezes foi comparado a romances populares estrangeiros. Machado soube utilizar a ciência do corte, com seus fins abruptos de capítulo e a boa retomada da sequência narrativa. Hélio Guimarães (2004) considera que o livro de Machado firma-se na companhia de, em concorrência com e em superioridade aos pesos-pesados da ficção popular internacional.

Abaixo citamos excertos da repercussão crítica de *Helena* em jornais cariocas por ocasião da publicação em folhetim e sua intensa reverberação frente aos contemporâneos. Machado e sua nova obra foram amplamente noticiados pela crítica, seja por manchetes ou verbetes de capas de jornais, por artigos de leitura e análise de qualidades positivas da recém-narrativa, ou por aqueles que desejavam desqualificar seu modo de escrita.

Atentemos para fragmentos que destacam uma espécie de análise da narrativa, especialmente os excertos da *Ilustração Brasileira* e do jornal *A reforma*. Temos desde o lançamento, dados nada gratuitos a respeito da “apresentação” psicológica e de caracteres subjetivos da nova obra machadiana, como a descrição de que *Helena é um estudo*

psicológico do melhor quilate (grifo nosso). Além de outros indícios de que a crítica das primeiras leituras do romance machadiano afirma como tentativa de composição das emoções de personagens e do *ethos* do narrador. Situações como estas nos fornecem dados consideráveis e inequívocos (por se tratar de publicações jornalísticas¹⁵), para o bom andamento deste trabalho. Vejamos o que disseram os jornais:

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, 15.10.1876, p. 127.

Boletim bibliographico

Entre os bons livros, vindos à luz n'esta quinzena, ocupará primeiro lugar a *Helena*, romance por Machado de Assis.

São entre nós tão raros os bons romances, que é motivo de júbilo para as letras pátrias a notícia de algum volume nesse gênero firmado por Alencar, Macedo, Taunay ou Machado de Assis.

Este último já nos havia dado, além de uma deliciosa coleção de contos, que são primores de pequenos romancetes, duas obras de alento- *Resurreição* e depois *A Mão e a Luva*.

Sem dúvida alguma o primeiro é superior ao segundo, mas *Helena*, o terceiro romance de Machado de Assis, é muito superior ao primeiro.

Imagine-se um estudo psicológico do melhor quilate, uma delicadíssima análise do coração humano, sem toques realistas e ao mesmo tempo sem sutilezas fora da verdade; imagine-se uma série de episódios que promovem a curiosidade sem, entretanto, um único lance da escola inverossímil e das surpresas melodramáticas; imagine-se o mais espirituoso de todos os diálogos e as mais sentidas de todas as cenas apaixonadas, tudo isso em brilhante, colorido, cristalino estilo, e ter-se-á idéia do que seja o novo livro que nos dá o poderoso e fecundo engenho a quem já devemos tantas páginas de boa poesia e de excelente prosa.

Não recomendaremos a bela, a formosa *Helena*, porque ela, como aquela que nos deu a prisca Grécia, saberá seduzir a todos quantos dela se aproximem.

Demais, um livro assinado por Machado de Assis vem recomendado pela assinatura."

¹⁵ Estes trechos são transcrições fieis dos referidos jornais já elencados por Hélio Seixas Guimarães em "Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX". Foram respeitadas especificidades da escrita na época de suas publicações tal como está nos referidos suportes. A obra de Guimarães oferece-nos um aporte teórico e metodológico singular na transcrição do que era parte do universo tanto de produtores como de consumidores de matéria literária, de modo que temos um mapeamento da literatura brasileira desde os ares de Brasil Colônia. *Apud*, GUIMARÃES, 2004. A partir da página 291.

[continua com outro assunto]

A Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 7.8.1876, p. 2

O Globo encetou hontem a publicação de un novo romance do nosso amigo Sr. Machado d'Assis, intitulado *Helena*.

Escusado é recommendar sua leitura, o nome de Machado d'Assis é um dos que mais sympathias gozam na nossa litteratura; do que nos não podemos eximir é de dar os nossos parabens aos nossos illustres collegas da imprensa diaria.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 8.8.1876, p. 2.

Notícia Litteraria-O Globo dá aos seus leitores a notícia de que brevemente começara a publicar em folhetim um novo romance original do nosso illustre escriptor e poeta Machado de Assis.

Valiosissima promessa, para os que sabem que primores costuma dar-nos a pena que escreveu *A Mão e a Luva*.

O Mosquito, rua de Janeiro, 12.&.1&76, p. 6.

AO GLOBO

POR OCCASIÃO DE COMEÇARA PUBLICAR EM FOLHETIM

O ROMANCE« HELENA,» DE MACHADO D'ASSIS

Tenham outros embora ESCRICH ou *Rocamboles*,

Segredos do Doutor, Tragedias de Pariz ...

CoM MACHADO D'ASSIS que o gosto se console! ..

Mas, ai! leitor,jamais terás assas ASSIS.

BOB.

A Provincia de São Paulo, São Paulo, 13.8.1876, p. 3.17

Romance de Machado de Assis – O Globo de 6 de corrente encetou no seu folhetim a publicação do promettido romance desse nosso eximio escriptor.

Intitula-se – *Helena*.

Imprema Industrial, Rio de Janeiro, 25.10.1876, pp. 487-488.22

BIBLIOGRAPHIA

HELLENA – É mais um mimoso romance do sr. Machado de Assis, publicado em folhetins no *Globo*, e editado pelo sr. Garnier.

O elegante poeta das *Crhysalidas* é um dos poucos que vão lutando e resistindo á indiferença publica, e resistindo e lutando com consciencia, pois o trabalho sáe-lhe sempre das mãos acabado, polido, aprimorado na fórma, e meditado no assumpto.

O entrecho do romance é singelo, e ainda que não corresponda á predilecção do sr. Camillo Castello Branco pelos amores ruidosos e adubados de escandalos, corre bem, e sentese prazer em lei-o ; isto é, sentimos nós e apreciamos esses livros que reputamos bons, com os sotaques com que fallamos, e extravagancias de que nos accusam, e os preferimos assim originaes, aos que nos vêm de além-mar plagiados dos nossos e fundidos em moldes portuguezes, que lá são bem recebidos pelo amaneirado da phrase, e aqui são mal acceitos por isso mesmo e por disparatados. [...]

O livro do sr. Machado de Assis é um protesto contra o atrazo que nos imputam aquelles que mais por especulação do que em consciencia, nol-o attribuem, fabricando moeda falsa litteraria para circular entre nós, como a moeda falsa do nosso thesouro, da mesma procedencia e com o mesmo fim; segundo o testemunho do proprio romancista portuguez.

[...] Agradecendo ao sr. Gamier a offerta que nos fez de um exemplar da *Hellena* apertamos cordialmente a mão ao seu talentoso autor e congratulamo-nos com os que prezam as letras patrias, por mais um livro digno dellas e de quem o produzia.

A Reforma, Rio de Janeiro, 19.10.1876, p. 118

FOLHETIM A proposito de romances

[...] Enquanto não temos um novo livro do Sr. José de Alencar para contrapor ao *Cégo de Landim*, peço permissão ao Sr. Camillo Castello Branco para offerecer-lhe um romance brasileiro, sem saguis nem papagaios, producto de um talento brilhante, de uma imaginação robusta, embora fabricada com tapioca e annanaz.

O romance a que me refiro é a *Helena* do illustre fluminense o Sr. Machado de Assis. Leia o Sr. Camillo Castello Branco a obra do jovem escriptor, e diga se realmente estamos aqui tão atrasados, que seja necessario vir de tão longe o doutrinamento.

Helena é um trabalho que pode competir com os mais bem acabados no genero. Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), escritor, jornalista, político, dramaturgo e orador portuguezs. [...]

Já antes nos havia dado o Sr. Machado de Assis um outro romance, que, pela finura de observações, desenho dos caracteres, estudo psychologico, e amenidade dos episodios, annunciava a posição eminente que teria de occupar entre os romancistas nacionais o vigoroso autor da *Ressurreição* [sic].

Helena, que se lhe seguiu, é um grande progresso.

Estudo seria do coração humano, urdidura simples mas vibrante de interesse, situações novas e habilmente desenlaçadas, linguagem poetica e nervosa, sobriedade artística, e mil outras particularidades attestam que o Sr. Machado de Assis pôde sem receio deixar que o seu romance seja confrontado com os melhores que nos chegam de Portugal, e que são aqui lidos com tanta sofreguidão quanto é o desdem com que lá acolhem as nossas mais bem acabadas composições. [...]

Após a publicação de *Helena* como folhetim, e tendo em vista a grande repercussão, ao final da edição *aos pedaços*, o livro revigorou a aceitação positiva. E, de acordo com Rogério Fernandes Santos (2009), a obra de Machado colocaria a literatura brasileira em compasso com o que se fazia de melhor na Europa, tendo o nível internacional como a aparente oposição aos romances regionalistas, como os de Franklin Távora, além de servir como contraponto aos folhetins franceses já tradicionalmente firmados por aqui. *Helena* foi considerada pelo autor como um eco de sua produção posterior. No prefácio da segunda edição do livro, em 1905, Machado classifica-o como excessivamente romanesco e ingênuo, em comparação aos célebres *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Contudo, veremos que se trata de um prenúncio da obra posterior de Machado, no qual o narrador em momentos estratégicos descreve caracteres que poderão ser vistos em Brás Cubas, como a composição de Dr. Camargo, amigo e médico da família do Conselheiro Vale. O personagem de *Helena* nos lembra o mais famoso narrador-defunto da literatura brasileira vejamos como o narrador descreve os pensamentos de Dr. Camargo: “Ele ouvia já o rumor público; sentia-se maior – antegostava as delícias da notoriedade – via-se como sogro do Estado e pai das instituições” (*H*, p. 101)¹⁶.

Em algumas situações, o suplício de Estácio, enamorado de Helena sem o saber, e movido pelo ciúme de Mendonça, pode ser relacionado a Bentinho de *Dom Casmurro*, com

¹⁶ ASSIS, Machado. **Helena**. São Paulo: Elevação, 2008.

Todas as referências a *Helena* (1876) neste trabalho seguem essa edição, apresentando, daqui por diante, apenas a inicial da obra e a (s) página (s), a exemplo de: (*H*, p. 101).

sua eterna desconfiança de Capitu. O enunciador da felicidade de Mendonça ao receber Helena como noiva lembra os delírios de Brás Cubas:

(...) viu-a povoada de seres fantásticos rutilantes, que iam e vinham do céu à terra e da terra ao céu. As estrelas mais vivas que nunca, pareciam saudá-lo de cima com ventarolas elétricas, ou fazerem-lhe figas de inveja e despeito. Os pés como que não pousavam no solo; ia estático e sem consciência de si. Era aquele o galhoifeiro de há pouco? O amor fizera esse milagre. (*H*, p. 122)

Assim, quando o folhetim chega ao público de 1880 e percebe a narração de Brás Cubas e suas quimeras, não estranha a prática do escritor, pois em *Helena* há um tipo de “gestação” do que, com o passar dos anos, chegaria ao deleite dos leitores de folhetim da década de 80. Alfredo Pujol (1934) demonstra grande estima pela obra literária machadiana, sobretudo *Helena* (1876), a qual, segundo o crítico é o romance mais perfeito e belo dentre suas primeiras obras, de sorte que deve ser levado em conta e analisado como ponto de partida à perfeição das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Os primeiros textos de Machado germinaram os seguintes, seja por uma atitude do personagem, por uma frase do narrador, um pensamento ou ideologia presente nos discursos, sua pretensão esteve à frente de seu tempo. Sua ousadia esteve em criar um “material local” aos moldes do romance moderno, utilizando o palco folhetinesco como o local de execução de novas experiências e incursões na subjetividade humana. É como se Machado de Assis tivesse aperfeiçoado a herança recebida de si mesmo, quando da escrita de seus primeiros romances, num gesto quase *a la Brás Cubas*.

1.3 Uma questão de *Identidade Nacional*

Os romancistas do século XIX retinham um senso de *missão* que os movia a buscar no fazer literário antes um instrumento para a interpretação da realidade brasileira e a afirmação da identidade nacional, que propriamente a realização artística como forma, de modo que, o resultado de engenhos romanescos foi um conjunto de textos que explicam e até exemplificam de maneira satisfatória a vida nacional, sem, porém, alçar produções de maior envergadura. Antonio Candido (1993, p. 131) afirma que a visão dos intelectuais brasileiros no século XIX era bastante ambígua, pois não encontrando nas obras da civilização apoio suficiente para justificar o orgulho nacional, recuavam para a natureza como segunda linha,

entrincheirando-se numa posição que era também capitulação, por ser um modo colonial e pitoresco de ver o país. A literatura oitocentista conviveu com essa busca por uma *Identidade Nacional* com grandes expectativas, quanto à forma pela qual essa identidade se faria.

Desde os séculos XVIII e XIX o Brasil muito se preocupou com a presença de traços culturais que serviriam de base para uma definição mais abrangente do país. Qual seria o pior infortúnio, sofrer ou cometer uma injustiça quanto à representação de um povo? *Helena* conduz o pensamento machadiano de que uma obra de “valor nacional” não deveria, necessariamente, tratar do indianismo/nacionalismo, como era o costume de autores contemporâneos a Machado. Assim, o público apreciador de literatura de folhetim foi surpreendido pelo lançamento do terceiro romance machadiano, uma obra de cunho inovador, escrita parte a parte pelo então jovem escritor Machado de Assis, que se arriscou num tipo de romance cuja temática ainda continuaria a experimentar posteriormente.

Procuramos uma leitura emancipada, que resgate a identidade da obra em seu contexto, na história literária brasileira, e deixamos de lado – ainda que rapidamente – a ideia de importância, tão unicamente pela leitura que mede a inserção do livro no desenvolvimento literário de Machado de Assis. Apesar de viver uma usurpação, a protagonista Helena não consegue suportar a sombra das suspeitas. Assim, desde já salientamos que é notável o desejo do escritor de legitimar as suspeitas com uma possível conformidade, dando dignidade aos envolvidos, e é por meio dessa aparente legitimidade das ações que é constituída a subjetividade humana presente em seus personagens.

Em *A nova Geração* (1879) Machado critica seus contemporâneos, fala do presente para o presente, e afirma que não é possível criar uma obra nova fora da tradição, mas que se pode recuperá-la à luz do presente. Do mesmo modo que critica seus contemporâneos, tenta aplicar em suas próprias obras a noção de “evolução”, de recuperação do tradicional aos moldes modernos, de forma que a partir dos anos de 1880, em que, imerso em uma crítica realista/naturalista cria uma carreira paralela, superando críticos ferrenhos de sua época, e, por assim dizer, “recupera-se” à luz de si mesmo. A grande leitura crítica da obra de Machado foi, de fato, acontecendo a partir da grande fase das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o que propomos vem como um retorno crítico aos primeiros romances.

Em um ensaio publicado na *Gazeta de Notícias* em 30 de janeiro de 1881, por ocasião do lançamento das *Memórias Póstumas*, Capistrano de Abreu demonstra sua estranheza ao se deparar com a riquíssima narrativa de um defunto-autor, e expressa a impossibilidade de “catalogação” do que seria aquele tipo de narrativa, e questiona-se: “as *Memórias Póstumas de Braz Cubas* serão um romance? Em todo caso são mais alguma coisa. O romance aqui é

simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a discrição dos costumes, a filosofia social que está implícita”. A continuidade de sua crítica traduz a leitura que foi realizada da obra, e, não havendo mais declaração, assim pondera: “Filosofia triste, não é? O autor é o primeiro a reconhecê-lo, e por isso põe nas elucubrações de um defunto, que nada tendo a perder, nada tendo a ganhar, pode despejar até as fezes tudo quanto se contem nas suas recordações”.

Araripe Junior foi, desde seus primeiros ensaios, um leitor sensível aos aspectos propriamente artísticos da literatura machadiana, isto nos permite dizer que optou por realçar os ambientes físicos e não se utilizar de “questões raciais” como propunha Silvio Romero, para explicar o uso feito – ou não – da arte segundo sua “estimada consideração”. Araripe, a despeito da preocupação com a representação da arte, andava preocupado com a ideia do romance nacional. Quando do lançamento de *Quincas Borba* em 12 de janeiro de 1892, na *Gazeta de Notícias* chama Machado de Assis de “Narciso literário”,

apaixonado pelo próprio espírito, procurando por toda parte reflexo de si mesmo, nos livros, nas bibliotecas, nos museus, nas coleções, nos jornais, nos teatros, nos salões, nas reuniões de amigos, na Rua do Ouvidor; ruminando a originalidade de suas obras, entre a preocupação do aplauso popular e o horror à vulgaridade; flagelado continuamente pela obsessão do novo e pela imposição dos clássicos, Machado de Assis fortaleceu-se na ideia e aprimorou-se na forma. (*Apud*, GUIMARÃES, 2001, p. 366)

Costa Lima (1981) emite a opinião de que, segundo Araripe, Machado tiraria os elementos com que constrói seus personagens, em grande parte, da observação de si mesmo, logo, esses *tipos* ganham em excentricidade o que perdem em exatidão, e por tal motivo se tornariam de um interesse palpitante para um leitor desprevenido. Araripe ainda é visto como um combatente do ecletismo – mistura de espiritualismo e escolasticismo de que se alimentava o pensamento conservador brasileiro. Mais à frente negará à crítica o direito de chamar-se ciência, uma vez que seu padrão seria baseado em apreender o perfil psicológico, tomando o estilo como indício da alma de cada escritor. Tal postura manteve-se contrária frente às ideias de Romero, cujo remédio seria a flexibilidade do analista – o murro e a espada não são admitidos em crítica literária, que é a arte da paz, e não da guerra.

É necessário ir além de tais critérios e deixar que a reflexão teórica adquira condições de continuidade. Segundo Costa Lima (1981) uma das maneiras de *errar*, comum à intelectualidade da época, era a incapacidade de *teorizar* e de *ler*, uma vez que a cultura oral *forense* se interpunha entre a mão e a página, interferindo na lógica da escrita, – a cultura

auditiva permeava o emprego da grafia com traços da oralidade nos textos brasileiros¹⁷, desenvolvidos por força do costume da leitura em voz alta, em saraus e reuniões, fato importante para elevar o alcance da produção literária numa sociedade de poucos letrados.

Um crítico de arte é uma pessoa privada, o qual, pelos jornais reflete opinião ao mesmo tempo em que orienta e difunde ideias. Trata-se de um intelectual orgânico da burguesia, alguém que discute o objetivo da obra e expressa *juízo* de valor. Contudo, corre o sério risco de ser um isolado, sem público, em que o êxito de suas intenções dependerá da veemência de suas frases. Esse perigo converte-o em juiz autoritário, vindo na pessoa que diverge de sua opinião, um desafeto. Para Alfredo Bosi (2006) José Veríssimo enfatiza os fatores externos, e cede a um tipo de apreciação eclética que poderia ser definida como *humanística*. Em data de 11 de janeiro de 1892, no *Jornal do Brazil*, Veríssimo publicou um ensaio sobre *Quincas Borba* (1894), em que diz:

A obra literária do Sr. Machado de Assis não pode ser julgada segundo o critério que eu peço licença para chamar nacionalístico. [...] não é nem romântico, nem naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações *ismo* ou *ista*. [...] o Sr. Machado de Assis tem uma certa inferioridade que não quero deixar em silêncio. [...] ficou alheio ao conjunto de fatos de toda ordem que eu chamaria a Vida brasileira. (*Apud* GUIMARÃES, 2001. p. 358).

O nacionalismo de Machado estava *explícito* como a busca secreta de identificação entre o nacional e o externo. Os escritores que não comungassem com o seu povo, sua nação, seriam espiritualmente forçados a viver fora dela, e o jornal foi esse ponto de contato, por ser mais visitado e lido que o livro e de maior liberdade de expressão. Tal conjuntura ajudava o escritor face aos interesses de seu público virtual, quanto à aparência de liberdade de nosso poder. O indivíduo ou a liberdade humana escapa da ciência – a não ser que a concepção do social se faça a partir da extensão das ciências naturais.

Para Sílvio Romero, que buscava um critério sociológico homogêneo, o limite entre o indivíduo e a ciência criou um considerável impasse. O que não ocorreu com José Veríssimo, que buscou condições de informações mais amplas e um mergulho maior, a fim de ultrapassar as fronteiras em que Sílvio Romero se manteve. Para Veríssimo, a obra de Machado de Assis é parte do princípio diretor da *História da literatura brasileira*. Fazia-se necessário pensar o modo como o escritor contribuiria para a determinação do caráter nacional, e Veríssimo empenha-se em descobrir a existência de um princípio moralizador em obras machadianas.

¹⁷ Sob este aspecto C.f LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura Brasileira. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, vol. 19, pp. 131-148.

Para tanto, optou pelo uso de fábulas, em que o significado poderia contribuir para a livre compreensão de *Quincas Borba*, por exemplo. Em Veríssimo, a preocupação sociológica se torna pano de fundo, dando lugar à questão gramatical e a retórica, tais critérios são determinados pelo fundo moralizante buscado pelo crítico, enquanto o intelectual coloca-se na condição de alguém que não sabe como conduzir sua *emocionalidade* até o texto e zela por sua condição de crítico-juiz. Machado, mesmo quando admirado era tido como um embargo, não se podia querer senão o reparo de uma imagem menos turva da realidade. Na falta de um espírito de classe ou de um político com o qual seu espírito se sentisse ligado, o intelectual brasileiro avançado no século XIX, internalizando a conduta da burguesia. A ausência de uma consciência definida de classe tornava nosso pragmatismo ainda mais rasteiro e sujeito ao julgamento ético.

As diferenças entre as interpretações de Silvio Romero e José Veríssimo são o prenúncio do que se viu ao longo do século XX, em termos de particularidades críticas voltadas, ora para a visão do autor de seu meio, ora para suas fontes estrangeiras. Muitos duelos perduraram, na tentativa de se estabelecer a melhor interpretação da obra machadiana. Porém, poucas vezes se observou a iniciativa de explorar a fundo os fatores, as imagens, as situações que conformam os impulsos e emoções humanas detectados por Machado, para representar o homem em seu tempo e, pelo resultado atingido, tornam a obra especialmente nossa contemporânea, no sentido de apresentar validade para nossos vícios e virtudes, fraquezas e coragens, falsidades e franquezas, em pleno século XXI, como elementos de nossa natureza interior, consideravelmente independentes do meio, ou seja, livres do crivo literário que modula os impulsos às forças do ambiente. Nesse sentido, nosso trabalho se preocupa com o entendimento da crítica machadiana, e com a valorização de duas vertentes fundamentais: a composição de um *ethos* narrativo com habilidade suficiente para tratar das motivações dos seres humanos, e a descrição das ações de personagens sujeitos à vigilância e ao julgamento dessas ações.

Por essas razões, buscamos apoio em interpretações mais recentes, na fortuna crítica machadiana e nos estudos de fundo filosófico, sem esquecer o fato de que há uma tradição de tratamento das “máscaras sociais” na ficção, inaugurada por Augusto Meyer e bem desenvolvida por Alfredo Bosi. Há, contudo, uma gama de fontes da ficção de Machado de Assis, e sua matriz moralista revisita o Eclesiastes, os pessimistas do século XIX (como Schopenhauer), os pensadores políticos modernos, os moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII. Os juízos morais formam as pessoas, e Machado soube demonstrar essas configurações do sujeito por meio de situações em que a composição moral vem exposta na

delimitação do espaço entre o que se diz (ou se mostra de si mesmo) e o que se cala (ou se dissimula). As inovações machadianas, algumas das quais são investigadas neste trabalho através da análise do romance *Helena*, representam um salto sobre o romance romântico, o realista e o naturalista porque produzem personagens em situações verdadeiramente humanizadas, porque colocam em jogo as escolhas dos sujeitos, suas densidades, suas motivações e seus impulsos evitando a condução das atitudes exclusivamente pelas forças externas. Machado estabelece para seus personagens e ações uma autonomia reconhecida pela ficção brasileira de sua época. A elucidação do sujeito em relação a si mesmo e ao semelhante (como na situação tão bem explorada no conto “O espelho”) tornou-se objeto de investigação da psicanálise, da sociologia, da antropologia, e da filosofia. A ficção machadiana é capaz de exemplificar que a literatura brasileira tornou possível a exposição da subjetividade.

Por outro lado, Machado teve a consciência de que a literatura seria de fundamental importância na construção de uma nova tradição local, pois seria por uma literatura independente, e nova na voz e pena dos poetas da época, já impregnados pelos ares do Romantismo que sopravam nos quatros cantos do mundo, numa ideia coletiva, que se daria a tomada de consciência da necessidade de exaltar a sua gente, sua natureza, sua pátria. Sobre a importância do processo de identificação nacional, de afirmação da nossa individualidade, e de busca do caráter brasileiro, a literatura teve um papel primordial. Devemos ressaltar o efeito trabalhado nessa direção desde os primeiros momentos da colonização, consciente ou inconscientemente, já que o fator intelectual, pelo viés das letras, esteve em meio ou à testa do sentimento de independência, cedo gerado na alma brasileira, de modo que a literatura contribuiu diretamente com o processo de criação do Estado Nacional Brasileiro.

Machado percebeu a importância da crítica conscienciosa em *O Ideal do crítico*

(...) que seja estabelecida a crítica, mas a crítica fecunda e não a estéril, que nos aborrece e que nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho e que levanta por vaidade; estabeleci a crítica pensadora, [...] será esse o meio de reerguer os ânimos. [...] Condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça – é só assim que teremos uma grande literatura. (ASSIS, 1865, p. I)

Se a crítica for desamparada pelos esclarecidos será exercida por incompetentes, aglutinando erros cíclicos. O referido ensaio é um marco para o processo de recepção das obras no século XIX, num esquema que beira o “passo-a-passo” de como a crítica deveria proceder. Machado afirma que o crítico precisa meditar profundamente sobre a obra, e não apenas entender questões que circundam a imaginação criativa. Necessita procurar-lhe o

sentido, aplicar as leis poéticas, e perceber o processo de ajuntamento entre “imaginação e verdade”. A leitura superficial ou as impressões pessoais acerca da repercussão da obra não bastariam ao crítico comprometido com a boa análise, seria necessária “ciência e consciência” para exercer juízo de valor em que a interpretação da literatura obedeça aos interesses da formação de uma expressão nacional – à crítica compete à função de anotar e tematizar o material usado para essa expressão.

O intelectual brasileiro, conhecedor do espaço movediço o qual configurava as relações sociais, é tomado por uma oscilação de sintomas – ora é *orgulho nacional* por inteiro, ora, *escárnio e vergonha*, a consciência do atraso o arrebatava da visão otimista (contraproducente) de uma sociedade, na qual o pessimismo sombrio recai como pano de fundo. Esse olhar de *dentro para fora* e, ao mesmo tempo, *de fora para dentro* permitiu aos escritores perceber a relação *concreta* entre personagens literários e a figurativização do Brasil. De modo que o romance se baseia na relação de um *ser vivo* cuja observação resulta em um *ser fictício*. O elemento personagem é o maior responsável pela força da arte romanesca é o componente de vida no enredo e eterno guardião dos significados que o constrói. *Helena* deve ser lida como uma personagem de construção fragmentada e de aparente incoerência, envolta por dados nada fortuitos, quando a maior atenção está na constante elaboração do processo enunciativo com um sujeito narrativo dotado de um *ethos* próprio à composição de suas ações.

A identidade nacional é uma temática recorrente em nossa abordagem quanto ao fazer narrativo do enunciador do romance machadiano, já que nos proporciona reavaliar, retomar e até mesmo repensar em que mediada tal problemática nos remete à análise de um *ethos* brasileiro (no geral) e de *Helena* (em particular). E o fato de montar um quadro de valores com características mediadas por articulação relativa ao espaço tópico, o Rio de Janeiro, denuncia um enunciador tipicamente urbano e preso no tempo historiográfico do século XIX. O nacionalismo inaugura em nossas letras o que por anos a fio ficou subjacente à nossa produção literária, tal sua abrangência e importância no que tange à análise de um *ethos* enquanto sujeito social, presente em bailes e saraus e, sobretudo, exterior ao narrado.

De antemão, podemos afirmar a existência de um *ethos* próprio do Romantismo brasileiro, pois o romântico deixava-se manipular por uma dualidade: de um lado o nacional, que lhe imbuía da representativa *cor local*; e, de outro, um *anti-destinador nacional* em que o fazer literário refletia, tão somente, a reprodução dos moldes europeus. Tais contradições eram por demais nocivas à configuração de um *ethos* puramente nacional e Machado via-se em meio a esses e tantos outros posicionamentos dos homens de letras de seu tempo, sem

deixar-se inebriar, apesar de comumente ser considerado como aquele *sem posição* definida. Dia após dia deixava ao sabor da pena as condições culturais e socioambientais em que vivia, transformando-as em matéria artística, num movimento que o diferencia de seus contemporâneos, de acordo com Cruz (2009)

Machado não descartou a produção nacional que o antecedeu e bebeu tanto do Uruguai (1769), poema épico de Basílio da Gama que ele tanto admirava, quanto dos romances de Macedo e Alencar, praticamente contemporâneos dos seus, passando por Arcadistas e autores de todos os naipes. O escritor saciou-se e a reproduziu de formas muitíssimo variadas nos seus romances, residindo aí sua força. (CRUZ, 2009, p. 91)

Machado soube explicitar o problema da realidade brasileira transformando-a em nicho literário, ele construiu personagens que muito sinalizavam os moldes reais, personagens sem qualquer destino de grandeza. Ao compor a narrativa e tomar por base acontecimentos cotidianos, o autor é levado a acrescentar nuances de comportamentos, tramas mirabolantes de desfechos inimagináveis. Entretanto, não será capaz de mudar o que está intrínseco à representação, não se pode mudar as alternativas que foram apresentadas ao longo da amarração dos fatos. E como nos confirma Franco Moretti (1950, p. 823-863), não se pode fazer isso porque os fatos são demais cotidianos para que se faça. Janta-se e jogam-se cartas, faz-se um passeio, um pouco de música, de conversas, recebem-se bilhetes, bebe-se uma taça de vinho ou uma xícara de chá. Até as *boas maneiras* são marcas da regularidade e formas de existência. Por tais rituais, a vida dos livros se mostra grandiosa diante da mimetização do dia-a-dia. O preenchimento narrativo fica a cargo dos acontecimentos cotidianos e é desse preenchimento que temos o caráter ordinário da vida.

2. O embuste do *ethos* em *Helena* de Machado de Assis

2.1 Os caminhos da formação do *ethos* no discurso narrativo

*Não quero mal às ficções, amo-as, acredito nelas,
acho-as preferíveis às realidades; nem por isso deixo de filosofar sobre
o destino das cousas tangíveis em comparação com as imaginárias.
Grande sabedoria é inventar um pássaro sem asas, descrevê-lo, fazê-lo ver a todos,
e acabar acreditando que não há pássaros com asas...*

Machado de Assis, *A Semana*, 5 de agosto de 1894.

*O homem é um animal que assume vários papéis;
torna-se um ser humano e desenvolve sua personalidade
em função de inúmeras incursões nos pensamentos
e sentimentos dos outros.*

Ian Watt, *A ascensão do romance*, 2010.

*Não tenho certeza de nada,
a não ser da santidade dos afetos do coração
e da verdade da imaginação – o que a imaginação capta como beleza
deve ser verdade – tenha ou não existido antes.*

John Keats, *Carta a Benjamin Beiley*, 1817.

A possibilidade de perceber o homem exterior e conviver com sua busca por valores socialmente elaborados numa aparente civilidade suscita-nos a ideia de que o conhecemos como um *Ser integral*, dotado de capacidades, sentimentos e pormenores típicos da vida que se pretende fazer no dia-a-dia, o que estaria aparente seria, por assim dizer, a realidade da totalidade do homem e de seu fazer psicossocial. Contudo, conforme podemos ver no excerto acima, Ian Watt (2010, p. 213) nos leva ao Homem como um *Ser* em desigualdade consigo; alguém que, de quando em quando, assume papéis distintos de acordo com a necessidade que se tem de ser alguém. É pouco provável que o Ser Humano seja visto como um ser total, numa conjunção de corpo exterior e motivações interiores, uma vez que, estas são modeladas, deformadas e reformadas de acordo com o viés em questão. Em outras palavras, acredita-se que o corpo, aos olhos dos outros, é a junção do que está no interior (alma) em contato com ações projetadas pela linguagem física, bem como a normatização dessa linguagem em usos de civilidade. O homem que se vê num novo formato reúne elementos díspares – é necessário

ser ele mesmo e outro numa constante desigualdade entre *forjar* e *conceber* o que, de fato, se é num intenso conflito entre realidade e aparência.

A *persona* humana pode mudar e, frequentemente, muda de acordo com o outro e, entre oscilações de intimidade e civilidade, temos no *Olhar* a modalidade narrativa apta a evocar sanções e sensações descritas pelo narrador e sentidas pelo narratário. Os personagens de *Helena* são postos frente a um enigma moral, em que a ênfase aumenta ou diminui ao passo do direcionamento desse olhar. Assim, é pela linguagem que se obtém a dimensão da presença humana e de arquétipos figurativos de alta agudeza e singularidade. Antonio Candido (1993, p. 31) revela que no processo de desfazer e construir realidades é que o mundo vai se desfigurando e o objeto referido pela palavra passa dele para o interior do discurso, num ato de desfazer e refazer-se. Mundos interiores são revelados tanto na fala de personagens como na mudez das emoções que, se não exteriorizadas, podem ser alvo da revisão de si pelo escrutínio do outro.

Portanto, narrar é preciso; aludir a moralidades, descrever cenários, reivindicar ações de personagens, trazer reminiscências, evocar reações dos leitores, instalar pressupostos sociais de tratamento de certos temas e valores – ações modificadas e modificadoras, decorrentes do passar dos anos. O narrador é o mentor da interação entre escrita literária e público apreciador. É por meio dele que os comentários são articulados e deixados ao pé de quem será capaz de julgá-los, mesmo quando não se busca convencer ninguém de que a matéria narrada, de fato, aconteceu. O texto ficcional é também *persuasão*, apesar de não se buscar a melhor alternativa frente a um problema, ou de como um determinado fato poderá acontecer, é possível afirmar sua pretensão de levar o público a aceitar a plausibilidade das ações, além de proporcionar um prazer estético.

Uma narrativa se torna possível quando a dúvida é suprimida e o estatuto de *verossimilhança*¹⁸ é instalado, tenta-se convencer o destinatário de algo, mesmo que isso se dê em espaço e tempos longínquos. Para tanto, passamos a lidar com modalidades como o *pode ser* (ou o *não pode ser*), em que o enunciador ficcional não é verdadeiro, nem falso, mas

¹⁸ Verossimilhança (gr. *Eikós*; lat. *Verisimile*) é descrita por Nicola Abbagnano (2012, p.1194) como o que é semelhante à verdade. Portanto, uma narrativa, seja um romance ou uma tragédia, pode ser verossímil sem ser minimamente provável, sem que exista qualquer possibilidade de que os fatos mencionados tenham sido verificados. A partir de Aristóteles foi constante o emprego do conceito de verossimilhança na estética com a premissa: "Narrar coisas efetivamente acontecidas não é tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que *poderia* acontecer, as coisas possíveis segundo verossimilhança ou necessidade" (*Poética*, 9, 1451 a 36). Nesse sentido Verossímil está para o caráter de enunciados, teorias e expressões que não contradigam as regras da possibilidade lógica ou as das possibilidades teóricas ou humanas. Um acontecimento humano imaginado é *Verossímil* se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento.

possível. Não entraremos no mérito da existência ou não da *verdade* intrínseca aos acontecimentos internos e externos da obra, uma vez que a ficção elabora estatuto próprio fugindo do campo da livre conceituação e polaridade entre *verdade* e *mentira*. Seguimos com os preceitos de *verossimilhança*, bem ao *modus* Aristotélico por julgar necessário uma retomada do conceito de *Ethos* (ou *Éthé*), ética e moral e seus pressupostos, desde a retórica antiga como base de análise neste capítulo.

Gérard Genette (2004, p. 99) afirma que entrar na ficção é sair do campo ordinário do exercício da linguagem, marcado pelo processo de comunicação em torno do discurso, no que diz respeito à presença de um enunciador capaz de manter um contrato de irresponsabilidade recíproca com seu receptor, mas numa perfeita demonstração de desinteresse estético. O narrador¹⁹ do romance *Helena* (1876) é, sobretudo, um cavalheiro, capaz de conduzir peripécias à *pena afiada*, mas também, de atitudes sutis de um sujeito às voltas com seu modo peculiar de fazer julgamentos sobre um ou outro fato. Já nos primeiros sinais do discurso de um enunciador²⁰ persuasivo em *Helena* temos um interlocutor curioso pelo desdobramento da trama. O enunciatário, representado nesta cena por Estácio, o jovem rapaz herdeiro testamentário e sua tia D. Úrsula, são instigados a respeito de um erro na construção do testamento do Conselheiro Vale:

— Sabem o que estará aqui dentro? Disse enfim Camargo. Talvez uma lacuna ou um grande excesso.

Nem Estácio, nem D. Úrsula, pediram ao médico a explicação de semelhantes palavras. A curiosidade, porém, era natural, e o médico pôde lê-la nos olhos de ambos. Não lhes disse nada; entregou o testamento a Estácio, ergueu-se e deu alguns passos na sala, absorvido em suas próprias reflexões, ora arranjando maquinalmente um livro da estante, ora metendo a ponta do bigode entre os dentes, com a vista queda, alheio de todo ao lugar e às pessoas.

Estácio rompeu o silêncio:

¹⁹ Não somente no que concerne ao narrador como também ao narratário estamos para o conceito de Greimas & Courtés (1979, p. 294) no Dicionário de Semiótica cujo Narrador/Narratário (fr. Narrateur/Narrataire; ingl. Narrator/Narratee) se faz quando o destinador ou destinatário do discurso estão instalados no enunciado (é o caso do “eu” e do “tu”), podem ser chamados, segundo a terminologia de G. Genette, narrador e narratário. Actantes da enunciação enunciada são eles sujeitos delegados do enunciador e do enunciatário, e podem encontrar-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou do sujeito cognitivo, por exemplo.

²⁰ Para maior compreensão dos termos enunciador/enunciatário Greimas & Courtés (1979, p. 150) são de valioso aporte. Portanto, Enunciador/Enunciatário (fr. Ênonciateur/Ênonciataire; ingl. Enunciator/Enunciatee) estão para a estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e pressuposto pela existência do enunciado comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. Denominar-se-á enunciador e destinador – como o “eu”, por exemplo, que é um actante obtido pelo procedimento de debreagem, e instalado no discurso. Paralelamente, o enunciatário corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário reconhecido como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a “leitura” um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo “sujeito da enunciação”, empregado como sinônimo de enunciador cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e enunciatário.

— Mas que lacuna ou que excesso é esse? Perguntou ao médico. Camargo parou diante do moço.

— Não posso dizer nada, respondeu ele. Seria inconveniente, antes de saber as últimas disposições de seu pai.

D. Úrsula foi menos discreta que o sobrinho; após longa pausa, pediu ao médico a razão de suas palavras.

— Seu irmão, disse este, era boa alma; tive tempo de o conhecer de perto e apreciar-lhe as qualidades, que as tinha excelentes. Era seu amigo; sei que o era meu. Nada alterou a longa amizade que nos unia, nem a confiança que ambos depositávamos um no outro. Não quisera, pois, que o último ato de sua vida fosse um erro.

— Um erro! exclamou D. Úrsula.

— Talvez um erro! suspirou Camargo.

— Mas, doutor, insistiu D. Úrsula, por que motivo nos não tranquiliza o espírito? Estou certa de que não se trata de um ato que desdoure meu irmão; alude naturalmente a algum erro no modo de entender, alguma coisa, que eu ignoro o que seja. Por que não fala claramente?

O médico viu que D. Úrsula tinha razão; e que, a não dizer mais nada, melhor fora ter-se calado de todo. Tentou dissipar a impressão de estranheza que deixara no ânimo dos dois; mas da hesitação com que falava, concluiu Estácio que ele não podia ir além do que havia dito. (*H*, p. 14)

O enunciador elabora a cena em torno das expectativas que o enunciatário *pode* (ou *deve*) nutrir em relação à continuidade do encadeamento narrativo, assim, narra através do amigo do Conselheiro Vale a possibilidade do que deve ser encontrado, ou até mesmo esperado na abertura do testamento. A localização de um possível *erro* (ou excesso) declaradamente arquitetado e maquinalmente exposto pelas falas de Dr. Camargo num misto de cinismo e complacência, não pode ser deixado aquém das expectativas desse enunciador astuto. O enunciatário deverá manter-se atento, pois o encadeamento das movimentações de cenas futuras contém desses primeiros sinais do *ethos* de um enunciador consciente de seus atos, sagaz, matreiro, que coloca a instância enunciativa em alerta para os próximos acontecimentos. A seguir o enunciador continua a construção do parecer sobre a demonstração de cinismo, na atuação de Dr. Camargo:

— Não precisamos de explicação nenhuma, interveio o filho do conselheiro; amanhã saberemos tudo.

Nessa ocasião entrou o Padre Melchior. O médico saiu às 10 horas, ficando de voltar no dia seguinte, logo cedo. Estácio, recolhendo-se ao seu quarto, murmurava consigo:

— Que erro será esse? E que necessidade tinha ele de vir lançar-me este enigma no coração?

A resposta, se pudesse ouvi-la, era dada nessa mesma ocasião pelo próprio Dr. Camargo, ao entrar no carro que o esperava à porta:

— Fiz bem em preparar-lhes o espírito, pensou ele; o golpe, se o houver, há de ser mais fácil de sofrer.

O médico ia só; além disso, era noite, como sabemos. Ninguém pôde ver-lhe a expressão do rosto, que era fechada e meditativa. Exumou o passado e devassou o futuro; mas de tudo o que reviu e anteviu, nada foi comunicado a ouvidos estranhos. (*H*, p. 14)

O enunciatário se percebe envolto pelo que o narrador evoca, quando expõe diante dele seu fazer persuasivo ao mesmo tempo em que resguarda dos atores da enunciação o *ethos* que está sendo gradativamente configurado. Em outras palavras, o enunciador encobre as ações do médico com um *tecido fino*, ora translúcido capaz de deixar o enunciatário em estado de alerta; ora inebriado para os atores da enunciação deixando-os incapazes de perceber a malícia intrínseca a cada cena. O encadeamento narrativo pressupõe níveis de ações e esses níveis deverão se fazer à medida que o narrador necessitar de personagens e de enredo para o que se propõe como moderador das estruturas narrativas.

A dúvida sobre a veracidade do que consta no testamento do Conselheiro Vale foi devidamente instalada. De agora por diante, o enunciatário será levado a acompanhar os dramas da família Vale após o enterro do patriarca, a partir do direcionamento de um narrador formulado aos moldes folhetinescos e, típico da escrita machadiana no que tange ao fazer narrativo-persuasivo. Por agora, lembramos que os senhores responsáveis pela enunciação do discurso dos nove romances de Machado de Assis retêm uma prática que, de modo peculiar, é escolhida para conduzir o enunciatário e o leitor empírico por entre as linhas de suas tramas.

Machado cria *ethos* singulares em suas narrativas. Vale lembrar passagens como as supracitadas, nas quais os personagens agem de uma forma, mas o receptor (seja ele de instância fictícia ou real) percebe tons diferentes de seus comportamentos. Consideraremos com maior ênfase a construção do *ethos* do narrador do romance *Helena* (1876), num interesse pela multiplicidade de figurações expostas em uma linguagem capaz de açoiar os dramas sociais do século XIX com uma mordacidade tão sutil que beira a benevolência. O *ethos* não decorre de afirmações sobre si mesmo, mas do julgamento que o interlocutor puder fazer delas. Utilizamos tal concepção pela busca do que denominamos *processo de construção de uma identidade* (devidamente explorada nos capítulos a seguir); o *eu* do discurso, ator da enunciação, terá seu caráter ou seu *ethos* definido em função do percurso que executar, da estratégia adotada para dizer, e não do que efetivamente é dito. O *ethos* que nos serve de ponto de partida para a análise de *Helena* não é nem do sujeito Machado de Assis, nem do narrador enquanto estruturador do discurso, mas de um *eu* presente no interior da narrativa capaz de configurações discursivas tão bem articuladas a ponto de elaborar um narrador que diz sem dizer; traduz atitudes sem mostrar as armas utilizadas e projeta conflitos, conhecedor dos dramas da protagonista:

- O Mendonça chegou a Pernambuco; está aqui dentro de pouco tempo.
- O Mendonça?
- Luís Mendonça.

— O que foi para a Europa, sei. Há quanto tempo?
 — Dois anos.
 — Dois anos! Parece que foi ontem.
 — Não lhe leio a carta que me escreveu por ser muito longa. Diz-me que devo ir também à Europa, quanto antes. Querem ir?
 — Eu? disse D. Úrsula, marcando a página do livro com os óculos de prata que até então conservara sobre o nariz. Não são folias para gente velha. Daqui para a cova.
 — A cova! exclamou Helena. Está ainda tão forte! Quem sabe se não me há de enterrar primeiro?
 — Menina! exclamou D. Úrsula em tom de repreensão.
 Helena sorriu de alegria e agradecimento; era a primeira palavra de verdadeira simpatia que ouvia a D. Úrsula. Bem o compreendeu esta; e talvez a mortificou aquela espontaneidade do coração. Mas era tarde. Não podia recolher a palavra, não podia sequer explicá-la. (*H*, p. 42)

Neste excerto em que a alusão ao futuro mórbido da boa moça se faz notável, o *ethos* do narrador deixa o narratário em alerta; temos a configuração progressiva de um *dizer não dito*, de uma estratégia baseada no falseamento de atitudes, e de uma sutil manipulação do discurso, apesar do aparente desinteresse estético. Após persistir e conseguir notáveis avanços rumo à afeição da nova família, a mais recente moradora do Andaraí mostra-se inebriada por um ar de mistério. O entrave entre o que se passa em sua alma e o que é exposto na narrativa se dá por leves lampejos de consciência de seu estado de herdeira e sua verdadeira origem. Em conversa com Estácio, Helena reconhece sua condição de detentora de um *favor*, apesar do que a abertura do testamento lhe garantiu. O narrador não omite a percepção de classe que, impregnada na personagem, leva o narratário ao que denominamos estado de introspecção da narrativa. Aristóteles (2005, vol. III tomo I, p. 1.356a) afirma que as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso pelo que este demonstra ou parece demonstrar. Estamos no nível da terceira prova:

Helena ergueu-se.
 — Gostava dele? Perguntou ela.
 — Quem não gostaria dele?
 — Tem razão. Era uma alma grande e nobre; eu adorava-o.
 Reconheceu-me; deu-me família e futuro; levantou-me aos olhos de todos e aos meus próprios. O resto depende de mim, do juízo que eu tiver, ou talvez da fortuna. (*H*, p. 29)

Helena quis saber sobre o Conselheiro Vale, como “uma filha perguntaria sobre o pai”, quando o verdadeiro filho comenta as peculiaridades do *bom homem*, a menina sente a gratidão devida de quem retém algo imerecido. Para Roberto Schwarz (2000, p. 118) Machado de Assis aperfeiçoou em *Helena* o paternalismo existente em suas obras anteriores; a diferença estaria no tratamento do tema. Trata-se do prenúncio do retrato de um

paternalismo diferenciado, tendo como ponto de partida a posição defensiva estamos diante de uma família de boa reputação, com influência marcante na sociedade. Tal afirmação evoca os procedimentos narrativos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899), em que narradores figuram entre dois mundos: o do proprietário aos moldes do século XIX, e o do agregado, dependente do favor. Consideramos o aspecto de que o narrador é o responsável por contar a história é a voz que anuncia o texto sua criação deriva da necessidade de emissão do discurso e, como tal, não pode ser confundido com o autor. Trata-se de um sujeito social, uma instância enunciativa criada por Machado de Assis com o intuito de mobilizar o discurso para que o enunciatário, bem como o narratário, procedam por sua conta e risco ao julgamento epistêmico sobre o caráter desse *eu*:

- Pronto! disse ela. Diga a Helena que é a flor mais bonita do nosso jardim. Sabe que eu gosto muito de sua irmã?
 - Acredito.
 - Suponho que é minha amiga; há de sê-lo com certeza. Oh! eu preciso muito de uma amiga verdadeira!
 - Sim?
 - Muito! Tenho tantas que não prestam para nada, e só me dão desgostos, como Cecília... Se soubesse o que ela me fez!
 - Que foi?
- Eugênia desfiou uma historiazinha de toucador, que omito em suas particularidades por não interessar ao nosso caso, bastando saber que a razão capital da divergência entre as duas amigas fora uma opinião de Cecília acerca da escolha de um chapéu.
Estácio não escutou a história com a atenção que a moça desejava; limitou-se a ouvir a voz de Eugênia, que era na verdade angélica. Alguma coisa, porém lhe ficou; [...]. (*H*, p. 37)

No fundo, essas intromissões do narrador chamam a atenção do narratário e identificam o encadeamento das ideias com elementos do ponto de vista de romances machadianos escritos após 1880, nos quais se observa a manipulação da forma, de modo a ajustar a narrativa a um modo de vida e de pensamento. No excerto acima o sujeito narrativo sabe de alguma peculiaridade da vida dos personagens, mas prefere reter para si, a fim de manter-se num estado de resguardo sobre os fatos que se seguiriam. Podemos afirmar que o narrador de *Helena* ensaia esse tipo de discurso, pois sua postura é orquestrada num comportamento mais conservador e até conformista, que vale examinar por meio da análise atenta, sobretudo, das aparições mencionadas. O que há por trás de um narrador aparentemente ingênuo, pueril, mas que posteriormente manifesta-se maduro e realista, firmado em uma rede de desconfianças com que seu olhar apanha a ação do outro? Os personagens ganham densidade e teor pelo desencontro que permeia esse *eu* – um sujeito para quem a ação se converte em enigma. Machado de Assis retoma e cultiva essa ideia em seus

romances por meio da construção de programas narrativos minuciosamente elaborados, e de um revestimento figurativo peculiar.

Temos uma apreciação introdutória ao *ethos* do narrador de *Helena*, logo, o que virá nas próximas páginas e capítulos do romance funcionará como *meios* para a ação do sujeito narrativo e seu fazer retórico-persuasivo. A delimitação do *ethos* possível à enunciação na obra funciona como bússola ao que consideramos relevante ao processo analítico da prosa machadiana. Não ficaremos, tão somente, no campo da conceituação linguístico-discursiva, mas do uso que se pode fazer da teoria no campo da narratologia, como propõe Ruth Amossy (2004), ao trazer a noção de *ethos* da retórica Aristotélica à configuração do discurso moderno²¹. O *ethos* (ou *éthé*) é uma espécie de sanção positiva ou prova qualificante capaz a um só tempo de confirmar performances anteriores do orador, e atestar sua competência na produção de novos discursos²². Tal construção se faz por meio de procedimentos adotados no interior das estruturas narrativas. Aristóteles (2005) problematiza essa questão quando é enfático quanto à preocupação em parecer verdadeiro aos olhos e ouvidos do público, numa atitude que comporta múltiplas soluções, uma vez que acontece quando há divergências ou quando ela pode ser instaurada – trabalha-se com o *crer-ser* a verdade; está na construção do discurso; e atua com o fazer-persuasivo, que consiste em simulacros de verdade. Consideramos pertinente um retorno à retórica antiga e ao surgimento do conceito de *ethos* para melhor traduzir o que se deseja tomar como ponto de partida *versus* chegada para o narrador de *Helena*.

²¹ Uma teoria do *ethos*, fundada da união entre retórica e a narratologia, foi igualmente desenvolvida pelo canadense Albert W. Halsall para a ‘narrativa pragmática’. Ela se firma no exame da concepção aristotélica de autoridade aplicada a uma questão debatida na poética da narrativa: a da credibilidade do narrador. A escola americana do “ponto de vista”, iniciada por Percy Lubbock, a narratologia de Käthe Hamburger e de Doritt Cohn, as taxionomias de Gérard Genette e de Mieke Bal fornecem noções (como a voz e o modo narrativos, a focalização) e as distinções (entre autor/narrador/personagem, e também entre diferentes tipos de narradores) que permitem estudar a questão da imagem do locutor no quadro específico da narração. Halsall combina esses dados com os fornecidos não só pela Retórica, mas também pela Poética de Aristóteles, para ver como e em que condições o enunciatário parece confiável aos olhos do leitor. Ao fazê-lo, Halsall reformula a problemática do “narrador digno de confiança” em termos greimasianos de “contrato fiduciário”. Assim, toda comunicação está fundada em uma confiança mínima entre os protagonistas, e cabe a uma retórica narrativa, segundo o autor, determinar como “a enunciação contribui para criar, no enunciatário, uma relação de confiança fundada na autoridade que o enunciatário deve se conferir caso deseje convencer” (AMOSSY, 2004, p. 21).

²² Amossy (2004, p. 9) explica que todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua no discurso sua apresentação.

2.2 Dos primórdios à origem do *ethos* no ambiente do discurso

A palavra é o instrumento fundamental do fazer retórico-persuasivo por ela obtém-se manifestação do *saber* e do *fazer-crer* decorrente do uso de habilidades como eloquência, desenvoltura e um discurso capaz de mover pensamentos e ações. A Antiguidade se valeu de tais pressupostos, e o que não se obtinha (favores e bens materiais) por meios convencionais era possível garanti-lo pelo bom uso da retórica. O eloquente e desenvolto no falar teria maiores chances de reaver o que era seu, e até mesmo o que não o era. Com a retórica aprendeu-se a utilizar a arte do *bem-dizer* de forma traiçoeira, pois quando se obtém a adesão dos ouvintes às teses defendidas, se torna fácil abandonar o dizer-verdadeiro, optando pelo falseamento da palavra. Trata-se de uma disciplina tão antiga quanto a filosofia (diz-se que Empédocles, que viveu entre 493-430 a.C., a inventou), sua arte de persuadir obteve tão grande aceitação que surgiram alunos empenhados em aprender a falar em público e em construir e manejar uma arma tão temível – a *palavra*²³.

A arte do bem-dizer, a arte de persuadir, a arte moral, eis os elementos implícita ou explicitamente verificados em quase todas as definições de retórica – maneiras de ligar o ornamento e a eficácia, o agradável e o útil, o fundo e a forma. Num ambiente de disputa de terras e lutas pelo poder nasce a arte própria para o embate, confeccionada como instrumento do dia-a-dia, como arma capaz de determinar o poder a quem soubesse dela se utilizar com maior destreza. Os objetivos práticos e concretos de defender a propriedade ou até apoderar-se da alheia, dá a Empédocles ainda mais possibilidades de lucro. Córax (séc. V a.C.) e Tísias (séc. V a.C.), então seus alunos, perceberam os ganhos que poderia advir da difusão e enquadramento desse novo meio de embates que decidiram criar uma Escola na qual o ensino seria pautado, pela arte de convencer. Aristóteles (2005) considera Córax como o pai da retórica do verossímil, da arte da persuasão – elemento de fundamental importância para que a tese defendida seja provável quanto mais verossímil, maiores chances de sucesso. Tísias era afeito à oratória, tinha o embate como seu escudo. Para Roland Barthes (1975) foi

com Córax e Tísias que se produziu uma retórica puramente sintagmática, uma retórica que se ocupa com as partes do discurso e tem tudo a ver com a *dispositio*. Com Górgias

²³ Dilson Ferreira Cruz (2009) realizou um importante estudo sobre a retórica, desde o seu surgimento até aos desdobramentos possíveis frente à narratologia, além da ampliação do uso das disciplinas originárias da retórica, como o conceito de *ethos* presente na configuração de caracteres literários, especialmente em obras de Machado de Assis. Para fins de consulta, ver: CRUZ, Dilson Ferreira. **O *ethos* do enunciadador dos romances de Machado de Assis: uma abordagem semiótica**. São Paulo: EDUSP, 2009.

valorizou-se na retórica uma nova natureza paradigmática, valorizaram-se o estilo e a composição que tem a ver com a *elocutio*. O seu principal contributo foi ‘ter submetido a prosa ao código retórico propagando-a como discurso erudito, objeto estético, linguagem soberana, antepassada da literatura’. Numa palavra abriu a prosa à retórica e a retórica à estilística (BARTHES, 1975, p. 152).

O discurso atuaria sobre a mente humana da mesma maneira que certas drogas atuariam sobre o corpo, subtraindo-lhe a vontade e deixando-o à mercê daquele que agiria com persuasão. Antes de Aristóteles, Platão (427-347 a.C.) já atribuía a paternidade dos raciocínios verossímeis a Tísias, para os mestres, tratava-se de uma arte ou mesmo de uma ciência, em que a retórica refletiria em dualidade nas situações do discurso. Seu alcance se fez por gerar persuasão, função esta incapaz de atingir todos os usos do discurso por mais vasta que seja sua extensão. Em meio à efervescência produzida pelas escolas de Córax e Tísias, novos mestres foram adentrando ao mundo grego, a fim de criar e firmar um alicerce teórico para a mais *nova disciplina*. Dois nomes (Protágoras e Górgias) são famosos pelo discurso duplo, no qual a intenção era a propagação de que seria possível elaborar sobre qualquer assunto dois discursos, igualmente contraditórios e convincentes. O discurso, quando bem manejado seria capaz de por fim ao medo, acalmar a dor, levar ao regozijo, produzir piedade; “a retórica é esta faculdade capaz de proporcionar razão para argumentos” (ARISTÓTELES, 2005, vol. III tomo I, p. 1.356a). A retórica de Protágoras (480-411 a.C.) deseja conferir à essência das coisas uma *aparência* de verdade, mesmo sem se envolver ou se interessar pelo que seria essa verdade, já que por esse instrumento é possível manipular as evidências com destreza e obter um status de superioridade sobre seu adversário. A melhor versão seria aquela capaz de *parecer ser* – não existe verdade além da que é construída pelo discurso, nem fora dele. Ao vencedor a verdade, ou melhor, a aparência de verdade.

Aristóteles (2005) fala de Platão como aquele capaz de perceber (e formular) a ciência retórica como a arte que serve a duas senhoras, a *justiça* e a *injustiça* desde suas primeiras manifestações tornou os atenienses preguiçosos, covardes, falastrões e ávidos por dinheiro. Essas duas linhas possíveis de discurso (justiça e injustiça) estariam para os interesses dos sofistas, Górgias (485 - 375 a.C.) e Protágoras (480 - 411 a.C.), e de Sócrates (470 - 399 a.C.) cuja finalidade seria introduzir virtudes e excluir os vícios. Platão (1972), em seu discurso contra os sofismas, acusa a retórica de charlatanismo, coloca-a no banco dos réus sem ao menos a alcunha de ciência ou arte. Seus objetivos seriam: de um lado, expurgar a retórica praticada pelos sofistas e, de outro, fazer nascer uma nova retórica comprometida com a

verdade absoluta, não influenciada por contextos ou interesses particulares²⁴. Para tanto, se fazia necessário um afastamento da linguagem rebuscada empregada pelos sofistas com uma aproximação da Retórica Socrática (dialética) e da Lógica; a principal função estaria em desvendar as relações que categorias e classes em jogo mantinham entre si.

A superioridade do método de Platão estaria na percepção de dois tipos de persuasão – uma fundada na ciência, outra alicerçada na crença; uma construída pelo saber, outra pelo crer. Contudo, Platão (1972) defendia que o retórico não poderia transmitir o saber a ninguém, pois não o possuía, não sendo conhecedor da verdadeira natureza das coisas; o *fazer-crer* da retórica além de não conduzir ao *verdadeiro saber* implicaria em um *fazer-não-saber*. Houve, então, a primeira cisão da retórica que não mais estaria ocupada do *saber*, mas tão somente do *crer*; seu método e meta seriam, portanto, destinados à obediência da *verossimilhança*. A nova arte oratória seria elaborada não pela linguagem enquanto processo de transmissão do saber, já que segundo Platão (1972) tal mecanismo não seria capaz de construir a realidade. Tal fato só se daria pela linguagem enquanto nomeadora de visões de mundo. Assim, cabe reiterar que o dito até estas linhas sobre a origem da retórica funciona como um ponto de recorrência ao detalhamento do *ethos* e seu fazer narrativo; logo, mergulhar no polêmico percurso histórico da retórica e seus primeiros anos é de grande valia para a percepção da profundidade que esse conceito tomou. É possível delimitar o *ethos* como um atributo da linguagem capaz de ter “vida própria”, e de transitar não unicamente entre as ciências da linguagem, mas em todo o conjunto das ciências humanas.

Para Dilson Ferreira Cruz (2009) Platão não deixava espaço à construção do conceito de *ethos*, pois sua *verdade* seria universal, não dependendo de contexto ou de indivíduos que a anunciassem, nem mesmo da linguagem empregada. Já Isócrates entende que a linguagem refinada deve ser vista não como um instrumento de alcance da verdade, mas como o objeto que o tornará distinto em relação aos seus pares. Assim, um ponto de relevância em sua arte é a atenção dedicada à reputação do orador, a importância da probidade e a necessidade de se fazer sobressair pelo modo como utiliza a linguagem. O elemento central na persuasão seria o *ethos* desse orador, entendido como sua reputação perante um grupo social.

²⁴Os sofistas se colocaram ante as últimas consequências da tradição retórica baseada no encantamento das palavras. Foram os primeiros mestres da linguagem e da arte de persuadir, ensinavam a todos que quisessem desvendar os mistérios do bom uso da palavra, e que pagassem por isso. Apesar de não haver existido uma “escola de pensamento sofística”, como a “escola platônica” ou a “escola aristotélica”, os sofistas mantêm características em comum, que são consideradas próprias de sua arte. Para maior detalhamento consultar o discurso contra os sofismas na arte retórica de Platão. Para fins de consulta, ver: PLATÃO. Sofista. In: _____. **Diálogos**: O banquete, Fédon, Sofista, Político. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1972.

Tal visão será contestada por Platão e posteriormente por Aristóteles, o qual afirma que sua retórica é, sobretudo, a retórica da prova, do raciocínio; isto é, uma teoria da argumentação persuasiva²⁵. No entanto, se a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios da persuasão sobre qualquer questão dada o juízo de valor decorrente da imagem do enunciador é deixado aquém das expectativas dos idealizadores da retórica da persuasão tão somente pelo discurso sobre o enunciador. Em outras palavras, o papel da retórica foi concebido como um apanhado de ferramentas necessárias para garantir o *fazer-crer* do orador, o qual seria não o único, mas o principal responsável para que as teses apresentadas fossem consideradas receptivas, e o *ethos* devidamente mantido.

2.3 O *ethos* plasmado

Se pensado como agente estruturador do discurso e como a voz que anuncia o texto, o narrador – emissor do discurso – é dotado de um *ethos* discursivo próprio, é o grande responsável pela persuasão, pois o caráter daquele que fala é fundamental para ganhar a confiança do narratário ou perdê-la. Ao participar da progressão textual, o narrador revela, por sua personalidade ou modos de expressão, seu *ethos*. Este pode ser analisado como resultado de atributos morais como coragem, integridade e honra, e é pelo caráter moral que o discurso tem maior abrangência no processo de persuasão. Dominique Maingueneau (2009, p. 271) explica sua percepção da abrangência desse conceito e confirma o laço indissolúvel entre as primeiras manifestações da retórica tradicional e a abrangência do processo enunciativo responsável pela emissão de todo e qualquer tipo de texto, afirmando que

enquanto a retórica vincula o *ethos* essencialmente à oralidade, em vez de reserva-lo à eloquência judiciária ou mesmo à oralidade, podemos postular que todo texto escrito, ainda que negue, possui uma *vocalidade* específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo do enunciador (e não, está claro, do corpo de um enunciador extradiscursivo), a um fiador que, por meio de seu *tom*, atesta o que é dito; o termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para escrito como para oral. (CRUZ, 2009, p. 37).

Tratar do *ethos*, nesses termos, permite-nos associar *corpo* e *discurso* acima da oposição empírica de *oral* e *escrito*. Se o *ethos* é uma construção discursiva, fruto da

²⁵ Esta teoria da argumentação persuasiva está seccionada na Introdução de Manuel Alexandre Junior (2005, p. 23). ARISTÓTELES. Propriedade intelectual. In: MESQUITA, Antônio Pedro (Coord.). **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Junior; Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Edição da Imprensa Nacional-Casa da moeda livro, 2005. p. 23.

reputação do sujeito no meio social em que vive, um exame mais apurado indicará que o que está em jogo são as relações intertextuais, pois “a reputação do indivíduo nada mais é do que o conjunto dos discursos sobre esse enunciador em dado meio social, os quais podem corroborar ou não em próprio discurso” (CRUZ, 2009, p. 37). Aristóteles (2005) afirma que as provas são resultados das qualidades morais que se supõe que o orador deva ter, e não de demonstrações de juízo de valor. Entende-se o *ethos* mais como fruto da imagem construída no interior do discurso que da imagem pública do orador, o *ethos* está ligado à própria enunciação e não a um saber além do discurso sobre o interlocutor, de modo que o que valerá será o efeito produzido pela enunciação. Segundo Cruz (2009), Aristóteles foi aquele que mais pensou essa noção filosoficamente, a ponto de conceber uma retórica voltada para os ouvintes considerando suas emoções, costumes e paixões como especificidades merecedoras de atenção; e ainda, valeu-se do material renegado por Platão para reconstruir tal conceito. Para o filósofo, persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Afinal, acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas que nos *pareçam honestas*.

Em que pesem duas grandes posições da retórica²⁶, Aristóteles é enfático ao afirmar que o discurso vem antes; a reputação, depois. A não ser em algumas situações específicas, em que imagem preliminar do orador será confirmada ou negada pelo discurso em questão. Dominique Maingueneau (2009, p. 272) reitera que a reputação é um fator constitutivo da sanção discursiva do sujeito quem usa da palavra se valerá da tensão entre sua imagem prévia e a imagem criada pelo seu discurso para convencer o auditório. Em outras palavras, o *ethos* é fruto do discurso que o público sustenta acerca do orador, sem se importar se haverá ou não adequação à realidade. Sua consistência é vista à medida que a enunciação é incorporada. O destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de estereótipos empregados pela enunciação capazes de contribuir para confirmar ou modificar a informação prestada.

É, porém, necessário que essa confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador, mas também não se deve considerar sem

²⁶ Como pondera Cruz (2009) a de Aristóteles e a de Cícero (106 – 43 a.C.). Privilegiamos a do primeiro em virtude do campo de análise do *ethos* narrativo e seu fazer persuasivo no discurso literário. Aristóteles escreveu dois tratados sobre a elaboração do discurso. A sua retórica ocupa-se da arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos. A poética ocupa-se da arte da evocação imaginária, do discurso feito com fins poéticos e literários. Sua grande inovação foi o lugar dado ao argumento lógico como elemento central na arte da persuasão. A sua retórica é, sobretudo uma retórica da prova, do raciocínio; isto é, uma teoria da argumentação persuasiva.

importância para a persuasão a probidade do que fala; logo, quase se pode dizer que o caráter é o principal meio de persuasão. “Persuadimos quando mostramos a verdade ou o que parece verdade. A retórica é a faculdade de proporcionar razão para argumentos” (ARISTÓTELES, 2005, vol. III, tomo I, p. 1.135a). Acredita-se, portanto, que será fácil persuadir os homens de certas coisas contidas nos discursos quando se souber o momento certo de falar, de ser emotivo, conciso, veemente – categorias substanciais à perfeição da arte do *bem-dizer*. O que continua em discussão não é a verdade, mas persuasão, há de se lembrar que aquilo que persuade alguns pode não ter o mesmo êxito com outros. Recordemos a fala do narrador, quando anuncia as impressões causadas pela chegada de Helena à casa:

as pessoas da intimidade da casa acolheram Helena com a mesma hesitação de D. Úrsula. Helena sentiu-lhes a polidez fria e parcimoniosa. Longe de abater-se ou vituperar os sentimentos sociais, explicava-os e tratava de os torcer em seu favor, — tarefa em que se esmerou, superando os obstáculos na família; o resto viria de si mesmo. (*H*, p. 32).

Nos primeiros dias de agosto a situação de Helena podia dizer-se consolidada. D. Úrsula não cedera de todo, mas a convivência ia produzindo seus frutos. Camargo era o único irreconciliável; sentia-se, através de suas maneiras cerimoniais, uma aversão profunda, prestes a converter-se em hostilidade, se fosse preciso. As demais pessoas, não só domadas, mas até enfeitadas, estavam às boas com a filha do conselheiro. (*H*, p. 35).

O enunciador emite um discurso persuasivo em que o enunciatário vê-se inebriado pelas ações de Helena. A protagonista inicia seu processo de conquista da estima do outro, seja a nova família, novos amigos ou agregados, e para tal, faz uso corrente da persuasão. Ela não se curvou aos acontecimentos contrários aos seus objetivos, mas deixou nas mãos do enunciatário a inquietação decorrente da atitude do médico. De espírito frio e longe de abatimentos, dominava a hostilidade pública e familiar, embora para Dr. Camargo nem a leveza de espírito ou demonstrações públicas de bons sentimentos, nem a afeição dos mais chegados a casa, seriam suficientes para retirar a grave aversão que tinha por ela.

Machado de Assis já enunciava em *Helena* a subversão de um traço do caráter do enunciador comum em sua obra romanesca; o narrador levanta questões para logo desqualificá-las – construções arranjadas para se mostrar verossímeis, embora nutrindo certo desdém pela verossimilhança. Em pistas apresentadas pelo narrador de que os ares de uma pobre menina refém de acontecimentos não são próprios a Helena, faz com que o enunciatário perceba que a atitude do irmão, ao montar o quebra-cabeça da protagonista já possui as primeiras peças. Assim, Maingueneau (2009) explica ser o destinatário passível de identificar-se com movimentações decorrentes do discurso e que, mesmo em graus menores e com

valores historicamente especificados, sua adesão ocorre por uma sustentação recíproca entre a cena de enunciação (de que é parte o *ethos*) e os conteúdos apresentados. Para o autor:

o destinatário se incorpora a um mundo associado por uma enunciação que se realiza a partir desse corpo. Nem por isso se faz do corpo um sentido último da obra, pois as determinações deste são somente uma das condições do funcionamento da obra, um articulador e não um fundamento. (MAINGUENEAU, 2009, p. 290).

A movimentação da protagonista é objeto de figurativizações relevantes e bem aproveitadas pela enunciação e ainda pelo sujeito narrativo. O narrador conduz a suspeita, elaboração e efetiva construção de seu *ethos* remetendo ao uso de ações cotidianas (mudar o vestuário) como matrizes de comportamentos suspeitos. Desde já, o narratário percebe o transitar do processo de colocar *versus* retirar máscaras de acordo com a conveniência. Vejamos este exerto:

Estácio entrou pensativo; Helena mudou totalmente de ar e maneiras. Alguns segundos antes era sincera a melancolia que lhe ensombrava o rosto. Agora regressara à jovialidade de costume. Dissera-se que a alma da moça era uma espécie de comediante que recebera da natureza ou da fortuna, ou talvez de ambas, um papel que a obrigava a mudar continuamente de vestuário. (H, p. 53)

O que está em jogo não é a aparente veracidade dos acontecimentos, mas a localização do narrador em um determinado quadro de valores tidos como creditáveis, uma vez que é de grande importância para aquele que deseja convencer a criar uma imagem de si que seja adequada aos fins e propósitos. À primeira vista, o conceito de *ethos*²⁷ pode soar simplório – como a imagem que o enunciador constrói de si no discurso para impressionar o enunciatário e, assim, ganhar a sua confiança. Entretanto, Aristóteles (2005) propaga a existência de três espécies de provas de persuasão fornecidas pelo discurso sua importância é tamanha que se pode persuadir sem necessidade de demonstrações (marcadas pela utilização da língua em momento de fala), são elas: A *phronesis* (prudência), a *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência)”. Basta que o enunciador pareça sincero, pouco importa a sua sinceridade de fato. (ARISTÓTELES, 2005, vol. III, tomo I, p. 1.136a).

²⁷ Segundo Maingueneau (2009, p. 266) uma analogia a este conceito pode ser encontrada na Sociologia de Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, que menciona o *ethos* sem, no entanto, lhe dar uma definição precisa. É usado como uma interiorização de normas de vida, na articulação entre crenças religiosas e o sistema econômico, o capitalismo no caso.

A impressão retida por Estácio ao ver além do visível nos entreolhares de Helena não é provável de ser reproduzida para outrem, o que provoca no enunciatário o dever *do crer* a respeito do que o enunciador usar em palavras, embora, dentro do próprio diálogo os atores da enunciação discordem dos fatos ocasionando a *passagem a limpo* da intenção do narrador. Estaria ele interessado em ludibriar o enunciatário a seu modo e ponto de vista para que este funcionasse como seguidor passivo de suas peripécias? Ou trata-se de um narrador perspicaz pronto a conduzir o sujeito da enunciação pelos meandros de seu caráter até que se possam tecer afirmativas analíticas, através de questionamentos e resultados decorrente de seu *ethos*?

— Helena, isso que você acaba de dizer... Vamos, estamos sós; confesse alguma tristeza que tenha.

— Nenhuma, respondeu a moça. Peço-lhe, entretanto, uma coisa.

— Diga.

— Peço-lhe que me comunique todas as más impressões que tiver a meu respeito. Explicarei umas, procurarei desvanecer-lhe outras, emendando-me. Sobretudo, peço-lhe que escreva em seu espírito esta verdade: é que sou uma pobre alma lançada num turbilhão. Estácio ia pedir explicação mais desenvolvida daquelas últimas palavras; mas Helena, como se esperasse a pergunta, brandira o chicote, e deitou a égua a correr. Estácio fez o mesmo ao cavalo; daí a alguns minutos entravam na chácara, ele aturdido e curioso, ela com a face vermelha e a bater-lhe violentamente o coração. (*H*, p. 52)

— Helena, explique-me suas palavras de há pouco.

— Quais?

E como Estácio levantasse os ombros, com ar de despeito, continuou Helena:

— Perdoe-me; a pergunta não tem nem podia ter outra resposta mais do que a simples recusa. Não lhe direi mais nada. Nunca se devem fazer meias confissões; mas, neste caso, a confissão inteira seria imprudência maior. Se se tratasse de fatos, creia que a ninguém melhor podia confiá-los do que a você; mas por que motivo irei perturbar-lhe o espírito com a narração de meus sentimentos, se eu própria não chego a entender-me? (*H*, p. 53)

Não há processo enunciativo sem a produção de um caráter. O narrador de *Helena* constrói um *ethos* de alguém dócil, puro, ingênuo, capaz de reter a atenção dos membros da família do Conselheiro. Contudo, no que se refere ao *ethos*, não é suficiente parecer modesto, honesto, ou bem-intencionado, é necessário que essas qualidades sejam vistas como a comprovação de que o enunciador estaria em conjunção com as modalidades implicadas pelo fazer persuasivo em questão. “O destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar” (MAINGUENEAU, 2009, p. 272). O enunciador almeja a persuasão do enunciatário e, para tanto, utiliza toda sorte de modalidades que se faz possível:

Helena não é tola; quer prender-nos por todos os lados, até pela compaixão. Não te nego que começo a gostar dela; é dedicada, afetuosa, diligente; tem maneiras finas e algumas prendas de sociedade. Além disso, é naturalmente simpática. Já vou gostando dela; mas é um gostar sem fogo nem paixão, em que entra boa dose de costume e necessidade. A presença de outra mulher nesta casa é conveniente, porque eu estou cansada. Helena preenche essa lacuna [...]. (H, p. 54)

— O que eu lhe contei, disse ele, foram apenas as palavras. Não pude nem poderei reproduzir a expressão sincera com que ela as proferiu, e a profunda tristeza que havia em seus olhos. Não lhe nego que, ao vê-la mudar tão depressa e entrar alegre na sala, senti tal ou qual abalo de dúvida, mas passou logo. Ela tem o poder de concentrar a amargura no coração; também a dor tem suas hipocrisias...

— Mas que dor? Que amargura? Interrompeu D. Úrsula. A dor de ser legitimada? A amargura de uma herança? (H, p. 55)

O tempo está passando e junto com ele Helena, mais pormenorizada, vai se firmando como partícipe da família Vale. No primeiro dos trechos acima, o narrador demonstra a percepção de D. Úrsula com respeito aos trejeitos e meneios da moça que, com diligência, dedicação e simpatia, segue ganhando espaço nas emoções dos parentes. A tia que dantes não estava confortável com a presença de uma “estranha” já concebe a conveniência de ter outra mulher na casa. Estácio, o meio-irmão de quem Helena tinha por alvo obter dedicação e afetuosidade, cultiva a ideia de ser a moça a figura feminina capaz de substituir a presença de sua mãe, tanto no lar como em seu coração. Figurava, portanto, como canalizadora de sentimentos altamente significativos da vida cotidiana.

No segundo excerto, o narrador mostra-se envolto num dualismo desconcertante: entre a descrição de Helena por Estácio e a inquisição da tia está à configuração do *ethos* da enunciação. Nada passa despercebido a esse sujeito narrativo escorregadio que ora mostra ao narratário, ora esconde a percepção das sensações da protagonista. Para D. Úrsula, que vê somente o exteriorizado, não haveria motivos para dores ou tristezas tão secretamente sentidas por Helena, para quem a legitimação e aceitação por parte da família deveria agir como catalizador de emoções negativas. Num apanhado dos movimentos que, em conjunto, constituem suas transformações, Helena é desenhada e devidamente emoldurada por um fazer artístico. Tal percepção lembra o do *artista* quando em seu momento de criação tem a capacidade e o desejo de transformar sua percepção visual em forma material. Herbert Read (2001, p. 12) ressalta que a primeira parte de sua ação é *perceptiva*; a segunda é *expressiva*, mas não é possível, na prática, separar esses dois processos: o artista expressa o que percebe, e percebe o que expressa. Helena está no entremeio da percepção que Estácio teve ao ver a amargura em seu coração e a impossibilidade de expor tamanha dor em vãs palavras – a voz cala-se aos apelos da alma, é inverossímil traduzi-la – também a dor tem suas hipocrisias.

O *ethos* não está relacionado ao indivíduo real, mas ao sujeito enunciativo que muito projeta de si no discurso, em uma dissociação clara entre o sujeito que construiu o discurso e o *ethos* a ele correspondente. O orador parecerá fidedigno se os seus argumentos forem sábios, ponderados e razoáveis. O *eu* é sempre único, dura enquanto durar o discurso será o resultado que o enunciado como um todo dará a entender da enunciação mesmo quando ela parece estar ausente do texto. “O ator da enunciação terá seu caráter, seu *ethos*, definido em função do percurso que executa, da estratégia adotada para dizer e não do que diz efetivamente” (CRUZ, 2009, p. 71). O *ethos* será, portanto, além de um ato intencional do enunciador, uma realidade inevitável, uma prova em que o objetivo é ganhar a confiança do enunciatário. “O objetivo é colocar o enunciatário em conjunção com o objeto do saber para fazer o que lhe é determinado, de maneira mais ou menos sutil pelo enunciador” (CRUZ, 2009, p. 75). Em *Helena* temos a crença de que a sociedade carioca partilha do universo de valores do narrador, já que, não havendo comunhão dos valores, o *ethos* não seria positivo. Em outras palavras, a manipulação fracassaria e não haveria a persuasão que por vezes não aparece consciente, mas na dimensão aparentemente desprovida de intencionalidade, num comportamento espontâneo como na relação estável entre o *ser* e o *dizer*.

O *ethos* está em uma articulação entre o mundo representado e a enunciação que o carrega, no qual o enunciado se faz pela memória discursiva em que a unidade se constrói a partir do já *dito*, ligando-se ao *não-dito*, e dos enunciados que ainda serão *ditos* posteriormente. Entre o *dito* e o *não-dito* (termo de Ducrot) temos a reação de Dr. Camargo ao tomar ciência da estima conquistada por Helena junto a família Vale, sua reação é a de um sujeito decepcionado que, ao se dar conta da presença de uma nova herdeira dos despojos do Conselheiro, vê a elaboração de seus cálculos desmoronando:

Nenhuma das vantagens da vida pública deixou de ser apontada com uma complacência de tentador; todas as glórias, pompas e satisfações da política, e não só as reais, mas as fictícias ou duvidosas, foram inventariadas, pintadas, douradas e iluminadas pelo médico. A palavra revelou um poder de evocação, uma veemência, uma energia, que ninguém era capaz de supor-lhe. O taciturno desabrochou tagarela. Para falar tanto e com tal força era preciso que o animasse um grande sentimento ou um grande interesse.

Estácio, lisonjeado com a afeição que ele lhe mostrava, não teve ensejo de fazer essa reflexão. Nem se animou a repetir a recusa; adotou o alvitre de diferir a resposta para outra ocasião.

— Já lhe disse o que sinto a tal respeito. Contudo, estou pronto a refletir, e a consultar o Padre Melchior e Helena.

O nome de Helena produziu em Camargo uma careta interior.

Exteriormente, não passou o efeito de um sorriso sardônico e dissimulado. Interveio uma pitada de rapé, que o médico inseriu lentamente, depois de a extrair de uma caixa de tartaruga, presente do conselheiro Vale.

— Helena! disse ele com alguma hesitação. Que vem fazer sua irmã neste negócio?

— É um voto, redarguiu Estácio; e menos leve do que lhe parece. Há nela muita reflexão escondida, uma razão clara e forte, em boa harmonia com as suas outras qualidades feminis.

Entre as sobrancelhas de Camargo projetou-se uma longa ruga, e foi toda a expressão de seu espanto e desgosto. A resposta de Estácio revelara-lhe uma situação nova na família: o voto de Helena, consultivo agora, podia vir a ser preponderante. Esta solução, que porventura faria estremecer de alegria os ossos do conselheiro, não a previra o médico. Limitou-se a notá-la de si para si; e, terminando subitamente a conversa, disse:

— Consulte as pessoas de seu agrado. Quem não estiver com a minha opinião, não é seu amigo. [...] (H, p. 60)

O narrador vai unindo peças substanciais e de grande enlevo junto ao fazer enunciativo. Estácio não reconhece no amigo da família a *longa ruga* posta pela preocupação com os caminhos que a vida de Helena pode tomar, logo, pode-se contar com a presença de dois actantes para a definição de sujeito da enunciação: a de um programador (assumido pelo narrador), e de um sujeito-idealizador (enunciatório – encarregado da execução das tarefas propostas). Encontramos a persuasão no discurso e caminhamos para as primeiras recorrências do sujeito da enunciação em textos de Machado de Assis. E, ainda a passos largos, para a determinação do *ethos* característico das leituras em perspectiva de *Helena*, o qual pode ser definido pela recorrência de traços, capazes de somar configurações de caráter, temperamento e competências, de boa ou má articulação do enunciador. Se *Helena* está na mesma instância narrativa (no sentido de configuração do *ethos*) só se saberá ao correr da pena de Machado.

Dos dramas iniciais do recebimento da herança da família Vale, à abnegação da vida pela não aceitação do favor, a protagonista não necessita, apenas, do reconhecimento como filha de uma família abastada, é relevante que se sinta admirada e respeitada por suas qualidades morais. Para Roberto Schwarz (2000) o fato de Helena aceitar o favor tão somente pela inanição de reações contrárias se faria insuportável, e fora dele, somente a miséria. Quando em diálogo com a irmã, Estácio refletiu acerca do valor da vida sem o substrato pecuniário do qual é detentor e, sem o saber, aludiu à real situação moral da moça:

Uma vez, aconteceu que iam falando das desvantagens da riqueza.

— 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. (H, p. 48)

O narrador denuncia pouco a pouco o quanto de Helena está no nível dos *presos morais*. E apesar desse sujeito narrativo interessado em construir uma imagem de si no discurso de tal modo que seu *ethos* seja visto como astuto e perspicaz, por vezes se

autodenúncia como reflexo de um enunciador altamente consciente. Pode-se conjecturar que já conheça antecipadamente os dias de Helena, apesar de a narrativa ser um produto da construção folhetinesca. O que se pode de antemão atestar é a presença de um enunciador como instância teórica em que a existência não pode ser confundida com a do narrador, uma vez que se utiliza de recursos próprios para debrear o discurso. A delimitação dos enunciados deve ser uma das primeiras tarefas quando se busca determinar o *ethos*, para tanto se faz necessário o seguinte questionamento: haveria lugar para a manipulação de caráter no sentido de existência de dois *éthé*, ou apenas um corresponderia à revelação do caráter de Helena? Quando colocarmos os enunciadores do texto em relação uns com os outros (como se pretende fazer mais adiante) e assimilarmos seus comportamentos enquanto seres do discurso, poderemos constatar (ou não) a existência de duas instâncias teóricas. Por agora sabemos que a narração produz efeitos de sentido, o que culmina na configuração do *ethos* do narrador devidamente manejado pelo enunciador do romance.

O *ethos* aqui buscado está no nível narrativo, impregnado pela discursivização das estruturas narrativas capazes de determinar o sujeito que fala no romance. Novamente, chegaremos ao *eu* narrativo, não pelo *dito*, mas pelo *dizer*, uma vez que, em nível ficcional não se pode tratar do que é, mas do que poderia ter sido. Aristóteles (2005, vol. III, tomo I, p. 1.403b) atesta três aspectos concernentes ao discurso que devem ser percebidos: o primeiro, de onde provêm as provas; o segundo é relativo à expressão enunciativa (o enunciado, o estilo); o terceiro, à forma como convém forçosamente organizar as partes do discurso. Estas, por sua vez, estão vinculadas à representação da imagem e do tipo de sociedade representada. O enunciador configura os personagens de *Helena* a partir de discussões em um espaço movediço (de *ser* e/ou *parecer*) delimitado por máscaras devidamente sobrepostas, o que no plano social diferencia a intenção declarada da ação e seus reais efeitos. Quando pensamos o porquê de máscaras na constituição do sujeito, mantemo-nos diante do problema da elaboração do fazer-persuasivo.

Os personagens machadianos nos parecem reais (dotados de uma autonomia e graça próprios) sentimos seus movimentos morais e percebemos suas alterações ao longo da narrativa. Tornam-se diferentes do que eram, e ainda, diferentes de si mesmos, num movimento interno e não fora do *Ser* enquanto sujeito. Há ação e há sentido na ação dos personagens. Machado usa a máscara como elemento para desenvolver sua ficção, já que “persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio” (ARISTÓTELES, 2005, vol. III, tomo I, p. 1.403b). O enunciador é o *personagem*

intermediário arquitetado como estratégia narrativa, e está relacionado à elaboração dos programas narrativos e encadeamentos que serão cumpridos pelos sujeitos instalados no enunciado. As estratégias discursivas são procedimentos adotados pelo sujeito da enunciação para instalar estruturas narrativas no discurso.

Machado de Assis modela sujeitos enunciativos quando desvela, à pena afiada, personagens capazes de um desnível entre o sutil (coerente com o que seria moralmente aceito) e o dissimulado (um fio do caráter às avessas): em um dos planos está o respeito às normas sociais vigentes; em outro, o escárnio de todas as convenções a narração recobre o que o narrado apresenta. O enunciador manipula o narrador principalmente quando este assume a condução da narrativa. Já no primeiro passeio a cavalo, Estácio vê-se eivado pelas atitudes de uma moça que, à primeira vista, não tomaria tais atitudes. Eis o excerto:

- Pronta! exclamou Helena apenas viu o irmão assomar no alto da escada.
 - Oh! isso não vai assim! respondeu Estácio. Não suponha que há de montar já hoje como a moça que ontem viu passar na estrada. Vença primeiramente o medo...
 - Não sei o que é medo, interrompeu ela com ingenuidade.
 - Sim? Não a suponha valente. Pois eu sei o que ele é.
 - O medo? O medo é um preconceito dos nervos. E um preconceito desfaz-se; basta a simples reflexão. Em pequena educaram-me com almas do outro mundo. Até a idade de dez anos era incapaz de penetrar numa sala escura. Um dia perguntei a mim mesma se era possível que uma pessoa morta voltasse à Terra. Fazer a pergunta e dar-lhe resposta era a mesma coisa. Lavei o meu espírito de semelhante tolice, e hoje era capaz de entrar, de noite, num cemitério... E daí talvez não: os corpos que ali dormem têm direito de não ouvir mais um só rumor de vida.
- Estácio chegara ao último degrau da escada. As derradeiras palavras ouviu-as ele com os olhos fitos na irmã e encostado ao poial de pedra.
- Quem lhe ensinou essas ideias? Perguntou ele.
 - Não são ideias, são sentimentos. Não se aprendem; trazem-se no coração. Senhor geômetra, continuou brandindo caprichosamente o chicote, — veja se transcreve em algum compêndio estas figuras de minha invenção, e ande cavalgar comigo.
- Com um movimento rápido travou da cauda do vestido, e caminhou para diante. Estácio acompanhou-a, a passo lento, como solicitado por dois sentimentos diferentes: a afeição que o prendia à irmã, e a estranha impressão que ela lhe fazia sentir. [...] (*H*, p. 45)

O sentimento de duplicidade de sensações é próprio da narrativa pautada por um discurso engenhoso em que o sujeito da enunciação transmite informações veladas a um narratário otimista com relação à boa continuidade da narrativa. Estácio está no campo do ator adepto à sinceridade natural de Helena, cujo desfecho (cena após cena) não é de alguém tão “cândida” assim. Seria a jovem herdeira um prenúncio das personagens femininas de *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* tão minuciosamente elaboradas por Machado de Assis após os anos de 1880? Vejamos o que se podemos apreender de composição de caracteres de *Helena*.

2.4 A gênese de Helena – *Manon* ou *Virginie*?

Utilizamos as palavras do “ponto de vista” do enunciador para definir o *ethos* que permeia a narrativa, e a maneira pela qual esse *ethos* permite a verificação de sua competência linguística e visão de mundo ante os entremeios e peripécias da ação do sujeito narrativo. Tratamos de uma obra literária (objeto amplamente classificado como parte do fazer artístico-social), logo é inevitável não classificá-la de acordo com o viés que a História da Arte, de modo geral, elabora quando se fala em *modos de perceber* o mundo. E é exatamente diante do modo de percepção que temos as diferentes maneiras pelas quais o *Homem* pode conceber o meio onde vive. Herbert Read (2001) ressalta que o simplista poderá objetar afirmando que há somente uma maneira de ver o mundo – a maneira como ele se apresenta à sua visão imediata.

Contudo, tal perspectiva pode ser contestada já que “vemos o que aprendemos a ver, e a visão se transforma em hábito, convenção, seleção parcial de tudo o que há para ser visto” (READ, 2001, p. 13) e o que passar disso faz-se, apenas, num resumo distorcido do resto – um ponto mínimo diante do máximo que é a existência. Se o autor perceber na sociedade somente o que é do seu agrado em linguagem de arte e assim o retratar, nada de relevante se fará. O que pode determinar o que será escrito (ou pintado, ou declamado, ou sentido e etc.) é o desejo de descobrir mundos possíveis, e não somente a descrição do que se pode ver a olho nú tal e qual se tem no cotidiano. Assim, o fazer artístico funciona como construção de realidades; e, realidades uma vez construídas aglutinam novas perspectivas. Num prisma pautado pela “essência *versus* aparência”, traduz o que ainda não se podia ver num contexto de terras *Tupiniquins*; o cenário do século XIX ainda era de romances de autoria local em conformidade com a imposição externa. Em outras palavras, a sociedade do século XIX mantinha-se apática diante da possibilidade de invenção do que seria o brasileiro e do que poderá vir a ser o *valor local* para além de experiências tomadas por empréstimo da cultura europeia (e/ou europeizante), de países como França, Inglaterra, Portugal e Espanha.

A narrativa é “pintada” quando dimensões estruturais são minuciosamente revisitadas e demarcadas como potenciais de análise literária, que não se faz tão somente no nível estrutural, mas também nos pormenores da obra recheados de crítica social e temporal. Em *Helena* o narrador retrata ações e sentimentos dos actantes largamente percebidos como distintos, quando no nível do narratário: algo como uma voz que deseja afirmar omitindo e esconder mostrando. A protagonista repudia o lucro da usurpação e a herança ilegítima, mas continua a ser manipulada por um duplo conjunto de valores: em uma das bases está o amor e o convívio com o pai, e em outra os bens materiais, nada há de romanesco em sua decisão de

abdicar do convívio familiar pela usurpação de uma herança – afeições familiares e bens materiais são colocados na mais absoluta igualdade. Entretanto, é notável que o escritor queira legitimar as suspeitas com uma possível conformidade, dando dignidade aos envolvidos, pois “o mal não está na desigualdade, mas na gente que busca tirar proveito dela” (SCHWARZ, 2000, p. 118) e, como é sabido, Helena não está na situação de usurpação de uma herança por vontade própria. Roberto Schwarz (2000) afirma que Machado de Assis assim o faz para mostrar que a severidade do amor familiar e cristão moraliza as diferenças sociais e as limpa dos pecados que possam inspirar.

O catolicismo permeia as relações paternalistas e, uma vez que a perspectiva cristã completa o espaço do favor, a superior dignidade dos envolvidos compensa a desigualdade das relações reais, tornando-as legítimas e livres de qualquer humilhação. O desejo do autor de descrever a sociedade burguesa da época em meio a tantos romances que prezavam a *cor local* através da paisagem exuberante, por exemplo, evoca sua determinação em sair do comum. Logo, parece que a carga romântica convencional é deixada de lado, e entra em cena o retrato social. Aparece a busca pelo poder político, pelo status de classe social abastada, o casamento por conveniência, o adultério, e outros males a que é acometida a sociedade em qualquer espaço e tempo. Em se tratando da verossimilhança, conceito caro ao *ethos* narrativo, ao passo que a herança de Helena espoliava os direitos de outrem e atentava contra a ordem social estabelecida, tudo ainda poderia ser mantido. Contudo, revelada a fraude, nada mais seria suficiente para fazê-la usufruir de tais prerrogativas – o que é importante é que os meios utilizados pareçam lícitos, não que necessariamente o sejam. A revelação da farsa poderia dar-lhe a alcunha de *aventureira*, pessoa de moral duvidosa que recebe favores e heranças sem os devidos direitos, e desse mal a moça jamais tomaria a carga.

A protagonista tem suas atitudes norteadas pelo cálculo²⁸ e não pelas emoções – sabe conservar a calma, controlar os sentimentos, preza por remediar conflitos e evitar sanções negativas. Não crê em amores possíveis ou impossíveis, tem o temperamento regido pela razão não havendo lugar para ideias românticas, encarrega-se de enxergar as coisas como de fato são. “Trata-se de um enunciatário sofisticado que dentre outras competências sabe apreciar esse jogo entre aparência e essência, nem sempre fácil ou agradável” (CRUZ, 2009, p. 158). Alguém que sabe se portar com discrição e refinamento, em que princípios

²⁸ Segundo o verbete de Abbagnano (2012, p. 131) entende-se como cálculo (in. Calculus, fr. Calcul) qualquer método ou procedimento *dedutivo*, isto é, que seja capaz de efetuar inferências sem recorrer a dados de fato. Esse significado genérico do termo já fora proposto por Hobbes, que definia a própria razão como um cálculo. “A razão, dizia ele, não é senão um cálculo, isto é, uma adição ou subtração das conseqüências dos nomes gerais reunidos para definir e exprimir os nossos pensamentos” (*Leviath.*, I, 5).

norteadores são medidos pela prevalência de questões de ordem material em detrimento das de natureza sentimental e ideológicas, sabe, certamente, manter a necessidade de fazer com que o modo *parecer* seja determinante e prevalente diante dos objetos, para que ela não seja vista como de fato o é. Helena domina essa arte de se fazer *parecer* frente ao cálculo de suas ações e assim ganha os hostis e surpreende os incautos. Estácio percebe uma reação em desacordo com a aparência e questiona as razões:

- Não me dirá você, perguntou ele, por que motivo, sabendo montar, pedia-me ontem lições?
 — A razão é clara, disse ela; foi uma simples travessura, um capricho... ou antes um cálculo.
 — Um cálculo?
 — Profundo, hediondo, diabólico, continuou a moça sorrindo. Eu queria passear algumas vezes a cavalo; não era possível sair só, e nesse caso...
 — Bastava pedir-me que a acompanhasse.
 — Não bastava. Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A ideia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida...
 Estácio sorriu do cálculo; logo depois ficou sério, e perguntou em tom seco:
 — Já lhe negamos algum prazer que desejasse?
 Helena estremeceu e ficou igualmente séria.
 — Não! Murmurou; minha dívida não tem limites.
 Esta palavra saiu-lhe do coração. As pálpebras caíram-lhe e um véu de tristeza lhe apagou o rosto. (H, p. 47)

Pouco se pode inferir de ingenuidade, cortesia pura, docilidade, amabilidade despreziosa que a ação do narrador não perpassasse e denote o reverso; a protagonista faz-se para o outro de acordo com a ordem do dia. A menina articulou uma mensagem primeira num viés de manipulação afirmando não saber montar a cavalo, a qual, numa relação de contrários, tem no outro extremo a mensagem segunda. O alcance da mensagem está para a desintegração da premissa de que “a primeira impressão é a que fica”, já que Estácio percebe sua desfaçatez. O moço enxerga inverdades nas falas da personagem e indaga suas razões, que são plausivelmente justificadas apenas como um capricho, coisa de travessura de menina.

Nessa mesma passagem temos um espirituoso arranjo narrativo em que o desdobramento de um *cálculo* é colocado como pista de ações futuras. Helena assume a “dívida sem limites” da qual é detentora e deixa-se inebriar pelo véu de tristeza característico de quem é produto de um escárnio. Apesar da consciência de seu papel e lugar, parece aceitar o destino imposto por outrem, e nisto vive sob *vergonha* e *gratidão* do imerecido. Tem consciência brutal de seus atos, e quem tem consciência de si não sorri o tempo todo. O sujeito enunciativo do narrador de Helena tem como programa de base a construção de uma narrativa capaz de suportar uma debragem enunciativa de busca por ascensão social (a ser

detalhada no quarto capítulo). De questões ligadas ao fazer literário como construção e utilização da verossimilhança²⁹, onde o efeito seja visualizado em decorrência da causa (efeitos de verdade ou mentira). Numa outra ponta temos “um enunciatário que não está à procura de uma história romanesca, cheia de peripécias, mas que se compraz com a discussão sobre a narração e que tem no jogo entre ficção e realidade seu interesse último” (CRUZ, 2009, p. 163).

O romance que deseja transparecer efeitos de sentido de verdade deverá apresentar uma concordância entre enunciador e narrador. Este, visto como um sujeito capaz de executar o processo narrativo de maneira a construí-lo como um objeto, e se o efeito desejado for o de mentira, temos narrador e enunciador em oposição. A menina, inicialmente, era um segredo, após a revelação de sua história surge a mentira. É possível perceber um enunciador que oculta parte do que sabe diante do enunciatário. Helena parece irmã de Estácio, mas não é, desde o início da narrativa já não há lugar para verdades, mesmo com a constante busca por tal efeito. Logo, acredita-se que revelar segredos e falsidades não compromete a verdade da narração, uma vez que, “não é o narrado que causa estranhamento, mas a posição assumida pelo narrador; logo, a narração” (CRUZ, 2009, p. 373). Trabalhamos com a linguagem em funcionamento, não podendo o romance imitá-la, somente de criá-la pelo discurso – um sujeito constrói sua narrativa, instala um *eu* no interior dela e narra suas peripécias. A aparente fraqueza e a distância do enunciador provoca indícios não apenas de sua força e habilidade, mas também de seu jeito dissimulado, alguém que age nos bastidores, que fala nas entrelinhas como um sujeito que procura descarrilhar a ordem das coisas.

Na altura do capítulo VI, temos um indicativo do como o narrador manipula a configuração do *ethos* da protagonista. Não se trata de simples referência à obras francesas, mas de evidente marco direcionador que garante relevância ao estudo do percurso da personagem. Como pequenos *flashes* de luz, o enunciador segue a configuração de Helena, e junto ao sujeito narrativo o narratário vê-se inebriado por um *ethos* habilidoso.

Vieram chamar para o chá. D. Úrsula largou definitivamente o seu romance, e Helena guardou o crochê na cestinha de costura.

–Pensa que gastei toda a tarde em fazer crochê?, perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.

²⁹ Dilson Ferreira Cruz (2009, p. 331) explica que o enunciatário espera que o romance seja verossímil, cláusula que está implícita no contrato entre as partes e será fundamental na sua sanção. Verossímil como já foi visto, pode ser definido como a apreciação de realidade, a qual varia conforme a sociedade. Não é apenas a representação correta da realidade sociocultural, mas também um simulacro montado para fazer parecer verdadeiro e que, desse modo, pertence à classe dos discursos persuasivos.

- Não?
- Não, senhor; fiz um furto.
- Um furto!
- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.
- Paulo e Virgínia?*
- Manon Lescaut.*
- Oh!, exclamou Estácio. Esse livro... (H, p. 42)

Helena está fazendo trabalhos de agulha, quando é surpreendida pela chegada de Estácio a conversa se desenrola com a alusão aos romances franceses *Paul et Virginie* (1788) e *Manon Lescaut* (1731). São narrativas de paixões impossíveis e intransponíveis, em que o ponto alto será a realização do amor e da felicidade pela morte.

Falemos de *Paul et Virginie*. Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) começou a escrever seu romance em 1786 em Ile de France. Trata-se de um romance campestre, de ambientação pastoral exótica, de personagens puras e castas, sem contato com a *civilização*; trata-se da representação do idílio apaixonado do primeiro amor, do bucolismo, e da morte. Trata-se de duas mães desafortunadas que criam suas crianças para a plenitude da bondade e felicidade no seio da natureza (originária de todas as coisas no mundo). Não haveria vida para além da Ilha, nem, tampouco, longe daquele ou daquela que seria a representação do Divino – Virginie não se adapta a distância do “irmão”; Paul rejeita a vida senão com a “irmã”. O catolicismo penetra a relação das duas famílias com forte alusão à instrução religiosa como fator moralizante, em que o elemento *morte* direciona o retorno ao criador. Não há lugar para ações extravagantes ou grandes paixões, mas para a vida simples, longe de todo e qualquer impulso contrário à paz da natureza.

A história adocicada (porém de fim próximo à tragédia) foi traduzida para muitos idiomas e alcançou popularidade não somente na França, além de colaborar como fonte inspiradora para a formação do que hoje conhecemos como literatura brasileira. É inevitável não conceber que grande parte do que se escrevia no Brasil do século XIX se fazia bem aos moldes da Europa, sobretudo, das letras francesas. Roberto Schwarz (2012) aponta a sociedade brasileira como um produto de experiências tomadas de empréstimo e tal situação é um dado formador da nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. A reflexão a respeito do caráter ilegítimo e do que seria Nacional “foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo” (SCHWARZ, 2012, p. 29). Contudo, sem adentrarmos profundamente no mérito do “original *versus* cópia”, percebemos um gosto

plasmado no produtor de matéria-prima literária. A vida cultural brasileira mantém-se em constante (re)definição acima do caráter postizo de experiências tomadas de empréstimo.

Machado de Assis se mostra apto a entrar na questão da formação/consolidação de um gosto popular por literatura propriamente brasileira, ainda que com leitores seguramente acostumados a reverenciar os romances europeus, e assim faz um aproveitamento criativo por meio de referências diretas às obras francesas. No que concerne aos aspectos de composição do romance, a menção das obras, sobretudo das personagens femininas nada tem de gratuito – ao pé do narratário conhecedor das obras referidas, aludir à possibilidade de Helena aproximar-se mais de uma que da outra é singularmente majestoso, e, incrivelmente catalisador dos *éthé* possíveis a esta obra.

Vamos a *Manon Lescaut*. Antoine-François Prévost d'Exiles (1697-1762) lançou a *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* em 1731 – em síntese, a história da menina de origem simples presa ao terceiro Estado pelo nascimento. Vivia em uma sociedade dividida em rígidas classes sociais: moça do povo de traços simplórios, arrebatada a ideia de ascensão social pelo viés contrário ao casamento. Optou pela vida na corte francesa em detrimento do ambiente religioso representado pelo Convento, ou da convivência com a família na qual o pai era o vínculo de contato com a vida pura e simples a que estava acostumada, ainda que severamente disposta a desfazer-se daquela modesta condição. Fez do amor um cálculo, e da razão um tempestuoso emaranhado de escolhas. Manon procurava direcionar-se ao espólio que lhe fosse possível tirar proveitos sem a penitência da consciência – era comandada por desejos e paixões deixando-se aquém de valores morais e sociais. Refere-se a uma moça do povo, que arruinará um homem da nobreza; de moral duvidosa remete à “mulher fatal”, uma jovem leviana intimamente seduzida pelos prazeres e pelo luxo que poderia ser adquirido de Chevalier des Grieux, símbolo da nobreza parisiense do século XVIII. Dessa ligação entre o alto figurado pelo jovem nobre, e o baixo representado pela moça de origem simplória, obtém-se alto teor moralizante. Quase podemos ouvir o balançar da pena de Abade Prévost em linhas de repúdio a comportamentos de moral duvidosa como o das muitas “*Manons*” de sua época, em que o poder de sedução arrebatava paixões de infecção temporária. Apesar dos que tentavam trazer Des Grieux à razão, o moço manteve-se até a morte ao lado daquela que o levou a todas as tensões de sua vida.

Não estamos frente a Virginie, camponesa pura, casta e inocente, amada pelo puro sentimento de Paul, mas de Manon, mulher cuja presença, estigma e intenções remete à fatalidade da existência de Des Grieux. Em um breve paralelo entre as duas personagens temos: de um lado Virginie – símbolo da pureza, da obediência, castidade, e da façanha que a

vida no ambiente campestre (natureza) pode moldar no espírito de alguém. De outro, Manon – em que reações calculistas e manipuladora podem ser apreciadas desde os primeiros capítulos. A bela jovem morreu como viveu, enganando os outros. A relevância da difusão internacional dessas obras deixa o campo estritamente literário e marcha em direção a outros tipos de representação, tais como releituras para peças teatrais, óperas e musicais. As imagens das personagens femininas penetram um conceito filosófico-cultural cujo qual a assimilação está para além do modelo europeu de literatura do século XVIII, o significado abrange o conceito histórico de uma cultura que perpassa séculos mantendo sua beleza e significado.

Em que medida a nossa heroína brasileira aproxima-se das personagens francesas? Sabemos que Machado nada inventou, nem a narrativa em primeira pessoa no romance, nem as formas requintadas de terceira pessoa, nem o *ethos* bem elaborado. Contudo, seu mérito está no aperfeiçoamento da herança literária interna e externa, bem como no ajuste certo para a representação da realidade brasileira – tanto no que diz respeito às imagens criadas para a construção do encadeamento narrativo, que incorpora um comportamento representado; como no constante aproveitamento criativo. Nos romances franceses as protagonistas (Virginie e Manon) agem em oposição – uma representa a pureza; a outra, a cortesã. E Estácio, que ainda desconhece o caráter da irmã, fica inquieto quando percebe a possibilidade de Helena assemelhar-se a Manon. Assim, quando a protagonista de Machado, conhecedora do conteúdo das duas narrativas, faz questão de dizer que cometeu um furto para a leitura de um livro, o faz com fins de apresentar-se dialeticamente. Estácio logo imagina se tratar de *Paul at Virginie* talvez pela impressão que a boa moça já havia deixado na alma do rapaz. E, sem dúvida, também pelo costume socialmente difundido de se ler apenas romances que pudessem modelar o caráter das moçoilas. Certamente, Manon não estaria na ala dos bons exemplos a serem lidos por mulheres de sociedade.

Desde o início da trama, Helena é apresentada como uma moça de dezesseis a dezessete anos. Sua descrição física é marcada pelo narrador sob o olhar de Estácio, que não poupa atributos de beleza encantadora à irmã, mas permite uma ressalva, “o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno” (*H*, p. 26). Em seguida, a convivência e a disposição de Helena em adaptar-se rapidamente a qualquer situação foram responsáveis por familiarizar todos da casa com a nova moradora. Podemos inferir opiniões acerca de seu caráter, uma vez que a descrição no livro atenta somente para seus atributos físicos. E o narrador deixa pistas para que o leitor trilhe sua própria busca em saber quem é essa moça “com predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família” (*H*, p. 31). No capítulo VI, Helena pergunta a Estácio que

impressões ele tem dela, e o narrador é quem a define como “*uma pobre alma lançada num turbilhão*” (H, p. 13 – grifo nosso). A dúvida semeada pelo narrador, quanto ao caráter da pobre moça, segue crescente – seria ela honesta, pura e casta como Virginie ou manipuladora e ardilosa como Manon? A seriedade da sentença acima grifada faz lembrar que vive uma mentira, dia após dia é lançada no turbilhão de sua consciência. E a consciência não cala ante a dificuldade de se ver sozinha em meio a uma família que não é a sua. Diante da lucidez de seus atos, no recôndito de seu espírito, o que importava era ser o que, de fato, era, e não o que a cultura e a necessidade da manutenção das aparências ditavam como pertinentes.

Assim, vemos que a composição de Helena em muito converge com Virginie e Manon. Helena não teria como modelo somente uma das personagens francesas, porque seu caráter é mais complexo, mais próximo da vivência humana de sua época, em parte tratada pelas histórias de Virginie e Manon. São mulheres de amores inacabados, lutas interiores, não somente contra o outro, mas contra si mesmas. Gritos por liberdade retidos e escondidos. Verdades veladas e guardadas. Descrição de sentimentos interiores decorrentes de sensações contidas. Relação conflituosa com a família, e a realização da vida por meio da morte. São personagens de alta complexidade, de teor humano denso e envolvente, que se postas lado a lado como referência pelo fio condutor da narrativa, certamente, direcionam o narratário para a manutenção da dúvida quanto ao caráter da protagonista.

Ainda que por um longo espaço de tempo a crítica literária tenha mantido relações que privilegiassem em larga escala as obras machadianas a partir dos anos de 1880, não se pode desconsiderar que *Helena* sustenta o prenúncio que antecede o grande momento de reflexão da virada machadiana de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Já se percebe um reflexo crítico da sociedade e do fazer artístico-literário, num grau de elaboração mais alto que o comumente destacado por José de Alencar.

Como um adendo, importa-nos retomar o conceito de gosto *plasmado* já iniciado em páginas anteriores a fim de ponderarmos que a ênfase no processo de elaboração do tipo de escrita de Machado de Assis não desconsidera a assimilação de heranças literárias, tanto de fora quanto de dentro do próprio Brasil. Tomamos como exemplo José de Alencar. Sabe-se que em grau elevado Machado utilizou grande parte da problemática trabalhada por Alencar reelaborando pontos fracos, tornando-os fortes, por uma questão de ótica. Em outras palavras, quando se muda de perspectiva pode-se deixar de lado (até certo ponto) a premissa de *maior* ou *menor* talento. O que há são modos de elaboração. Machado, sem dúvida, soube beber da fonte Alencariana, tirando os óculos da matéria local tão somente pelo viés Nacionalista, fazendo da literatura um produto de construções e desconstruções humanas. Soube combinar

matéria local com o molde europeu e produzir um contrassenso. O autor de *Helena* percebe que mesclar realidade social brasileira e criação ficcional pode gerar tons de “letras novas” para a classe consumidora já acostumada a rodapés recheados de *cor local*. Assim, não cria grande literatura se comparada à Inglesa ou Francesa de sua época, mas capta e alterna elementos delas. Assumimos, pelo viés literário, uma inevitável “dívida externa” pela alcunha de consumidores da *alta cultura*. Schwarz (2000) afirma que Alencar virá para o centro do romance machadiano, num deslocamento que muito afetará a europeização. A grandiloquência séria e central da obra Alencariana não desaparecerá do interior do romance, mas tomará tonalidades grotescas. Machado supera a prosa de Alencar e afirma-se num território novo, numa esfera de rearranjo social, moral, familiar e de reflexões individuais. “Com maestria consumada e posição indefinida (...) circulava entre a intriga ultrarromântica, a análise social, a psicologia profunda e a edificação cristã” (SCHWARZ, 2000, p. 144). E começa por tocar de maneira perturbadora e iluminadora em matérias próprias de seu tempo, que seriam revisitadas por ele mesmo em obras posteriores (numa espécie de auto maturação).

Resta-nos “reconhecer ao enredo de *Helena* uma poesia inesperada e brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 149). Analisar a composição do terceiro romance Machadiano, sobretudo do fazer narrativo, com a presença de um *ethos* próprio que destoa das “historiazinhas de toucador” da segunda metade do século XIX, é ficar atento ao conceito de pessoa humana³⁰ que os personagens carregam com intrigante representatividade. Cria uma teia de questões ligadas a desdobramentos sociais além de tocar em núcleos que eram e continuam enigmáticos. Como orientam os Evangelhos Bíblicos, deixemos esses enigmas para os nossos próximos capítulos – basta a cada dia o seu próprio mal.

Helena esteve em contraposição às publicações estrangeiras, e com as quais se mantinha em concorrência pelas publicações em folhetim. Percebemos uma análise da configuração social da época com menos ênfase na cor local e notável diferença quanto ao que seria de cunho nacional. A literatura machadiana criou uma identidade nacional como resultado da mescla entre elementos locais e empréstimos de outras culturas, tendo como finalidade uma identidade própria, inédita, digna, que bem representasse a nova monarquia que se estabelecia nos trópicos. Sua escrita era a de quem ansiava pela *hora do ato de criar*, e essa característica permaneceu com ele até os últimos cadernos do Conselheiro Aires (1908)

³⁰ Conceito base que se apresenta como segmento do processo de aprimoramento artístico do autor (Machado de Assis), bem como da construção moral que o *ethos* do narrador atribui a cada personagem, de forma individual, e para a obra como um todo. Para maior profundidade, ver: PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankin, 2007.

como a espinha dorsal de sua relação com a existência. Não se equilibrava aos moldes *goetheanos* – dos fortes, sempre felizes e destinados a compor hinos de glória à natureza. Foi, sobretudo, um dos homens que, sensível à mesquinhez humana e à sorte precária do indivíduo fez delas elementos de sua escrita e reflexão cotidiana.

A análise do narrador de *Helena* é de fundamental importância para que se compreendam os objetivos que circundaram o lançamento da obra. Num tom de aparente conformidade percebemos a construção de um narrador astuto e onisciente, que usa de aparições intrigantes para denunciar seu caráter e envolver o leitor em uma trama com um fundo aparentemente romanesco, contudo de aguda problematização.

Quando ali chegou, Helena passeava lentamente, com os olhos no chão. Estácio parou diante dela.

Já fora de casa!, exclamou em tom de gracejo.

Helena tinha a carta na mão esquerda; instintivamente a amarrotou como para escondê-la melhor. Estácio, a quem não escapou o gesto, perguntou-lhe rindo se era alguma nota falsa. Nota verdadeira, disse ela, alisando tranquilamente o papel, e dobrando-o conforme recebera; é uma carta.

Segredos de moça?

Quer lê-la?, perguntou Helena, apresentando-lha.

Estácio fez-se vermelho e recuou com um gesto. Helena dobrou lentamente o papel e guardou na algibeira do vestido. A inocência não teria mais puro rosto; a hipocrisia não encontraria mais impassível máscara (*H*, p. 64).

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, por que ainda então, estando fresca a memória do Conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. [...] Mediante seus recursos, e muita paciência, arte e resignação – não humilde, mas digna – conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis (*H*, p. 31).

Um narrador que usa o processo de enunciação como um duelo entre *essência* e *aparência* toma atitudes como as deste senhor, que descreve a ação da personagem ao mesmo tempo em que envolve outros como partícipes de seu engendramento; e, ao final, diz algo como – “cuidado com essa moça; veja, ela se autodenuncia”. Descrever a perspicácia de Helena ao desvencilhar-se de um nó tão intrincado, denota o quanto mantém de domínio na narrativa: conhece o irmão ao ponto de saber que sua educação cavalheiresca não permitirá que leia sua intimidade. Ao final do diálogo com Estácio, a personagem tem sua voz retirada e cedida ao narrador que afirma participar do processo de desconfiança no qual o narratário já é sabedor. Helena mantém-se num *entre lugar* cuja principal ação se faz pelo uso *versus* retirada de máscaras (elemento próprio da análise desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho). Somente mediante esforço e resignação (e um elevado nível de arte), a moça conseguia manter-se digna e domar os hostis.

De espírito convertido a adaptação em qualquer circunstância, Helena cede às intromissões do narrador quando chama a atenção do narratário para aspectos que identificam o comportamento narrativo com elementos do ponto de vista de romances machadianos escritos após 1880, nos quais se observa a manipulação da forma de modo a ajustar a narrativa a um modo de vida e de pensamento. O narrador desde as primeiras linhas de *Helena* se mostra ardiloso na tarefa de ludibriar o leitor. O enunciador, de antemão, já sabe dos dramas que estão por vir e compactua com o narrador, na armação dos pensamentos que podem ser configurados acerca dos personagens:

A secretária estava fechada; Estácio deu a chave ao médico; este abriu o móvel sem nenhuma comoção exterior. Interiormente estava abalado. O que lhe podia notar nos olhos era uma viva curiosidade, expressão em que, aliás, nenhum dos outros reparou. Logo quando começou a revolver os papeis, a mão do médico tornou-se mais febril. Quando achou o testamento, houve em seus olhos um breve lampejo, a que sucedeu a serenidade habitual (*H*, p. 13).

Apesar de o enunciador conhecer o *ethos* de Dr. Camargo, deixa o enunciatário seguir por trilhas não sinalizadas, mesmo em condições suspeitosas. Temos a alusão de que algo não iria bem com o médico, mesmo quando ainda não se sabe a causa de suas atitudes. O narrador é conduzido por esse enunciador e levado a provocar o narratário para que deixe de lado a atitude contemplativa de quem tem a tarefa, tão somente, de apreciador de romances de folhetim; e, leva-o para uma postura de assumir a “participação” nos acontecimentos e produção de cenas. Vejamos este momento em que o narrador alude às suspeitas que Estácio teve da irmã: “Uma coisa só pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno (*H*, p. 26)”. Aqui reside boa parte da modernidade da literatura machadiana, da qual *Helena* deve ser visto como um exemplo em progresso. E nem precisamos nos lembrar de Capitu – a moça de olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada composta em 1899 por Machado de Assis – fruto da construção de certo *Dom Casmurro*, para a constatação expressiva de que em 1876 já tínhamos a dissimulação, a ambiguidade e a desconstrução intencional da pessoa humana frente ao narratário, fruto da tentativa de (re)programação literária local feita por Machado de Assis.

O sujeito da enunciação de *Helena* não é romântico e o narrador capta suas atitudes e constrói personagens em constante oposição, revisão de si e em condições desfavoráveis a manutenção da razão. A ordem material e prática prevalecem sobre a natureza dos fatos. Com o avançar das páginas temos diálogos em que o narrador faz uso da palavra e como

estratagemas enleva o narratário com cartas e bilhetes. São escritos um tanto misteriosos que permeiam a relações entre as personagens, atentando para a prática narrativa desse *eu* no interior da ação de narrar; a forma como determina que os fatos aconteçam aos olhos do narratário é potencializada quando este passa a ser expectador de um drama ao vivo.

Machado elabora um narrador comprometido em interpretar a realidade social brasileira do final do século XIX e início do XX, e a gênese de narrativas posteriores mantém-se no terreno da experimentação com os caracteres dos primeiros romances; para tanto, faziam-se necessários enredos com personagens destinados à *ação* e *reação* tanto no âmbito da família novecentista como do cotidiano carioca. O Rio de Janeiro era ainda uma cidade atrasada e castigada por epidemias; de longas distâncias e precários meios de transporte, embora se espelhando nas mais ricas cidades europeias. Sob tal aspecto julgamos a genialidade do narrador, ao manejar traços físicos e psicológicos dos personagens de *Helena* de acordo com o que se poderia esperar de uma obra articulada via “empréstimo”. A relação com o romance europeu é evidente não se articulava literatura sem leituras francesas, inglesas e portuguesas. Os hábitos do Segundo Reinado foram marcados pela firme impregnação da cultura do velho mundo, cujo estilo de vida da burguesia Europeia figurou como um modelo a ser imitado.

3. A heroína deposta: *imagem e cena* como matéria-prima literária

3.1 A moralidade na construção de personagens

Traum
Ich hab die Nacht geträumet
Wohl einen schweren Traum;
Es wuchs in meinem Garten
Ein Rosmarienbaum .

Ein Kirchhof war der Garten,
Ein Blumenbeet das Grab,
Und von dem grünen Baume
Fiel Kron und Blüte ab .

Die Blüten tät ich sammeln
In einen goldnen Krug;
Der fiel mir aus den Händen,
Dass er in Stücke schlug.

Drass sah ich Perlen rinnen
Und Tröpflein rosenrot .
Was mag der Traum bedeuten?
Ach, Liebster, bist du tot?

Unbekannter Dichter.³¹

O corpo diz muito sobre o homem profundo, de modo que seria possível formar ou reformar suas disposições íntimas regulamentando suas manifestações. O que fosse considerado denúncia das sensações interiores, e pelo olhar do outro sofresse sanção negativa, poderia ser trocado por um comportamento menos revelador e, desse modo, menos excludente. Refletiremos sobre o comportamento moral de personagens machadianas retomando-as os moldes da civilidade nos tempos do século XVII, em que ações baseadas numa profunda reflexão sobre os movimentos que caracterizam um indivíduo ou um povo são de exímia grandeza.

Não há movimento que não fale uma linguagem pública, inteligível e própria de um corpo ou de um rosto, é na postura e nas vestes que encontramos elementos de caracterização

³¹ *Sonho mau*

Esta noite sonhei/um pesadelo, assim: - em meu jardim crescia/Um pé de alecrim;
cemitério, o jardim;/a cova, era um canteiro;/flores, botões, caíam/do verde alecrinzeiro;
as flores coloquei/juntas num jarro de ouro,/que me caiu das mãos/e em cacos se quebrou;
vi então correrem pérolas/e aljôfar cor-de-rosa.../que quer dizer tal sonho?/Ah, amada, estarás morta?
 Autor desconhecido. Trad. Geir Campos, *Poesia Alemã*. s/d.

psicológica e social. Para tanto, cabe exemplificar o uso que fazemos das *mãos*; podemos chamar, pedir, ameaçar, negar, suplicar, convencer, condenar tantos outros usos peculiares a uma pequena parte do corpo de grande influência nas relações sociais de qualquer época e espaço – um intenso esforço de submissão às normas da civilidade traduzidas num alto controle de comportamento³². Uma linguagem do corpo destinada a outros, com a intenção de ser compreendida pela maioria deveria ser uma linguagem que projetaria o indivíduo para fora de si mesmo, funcionando como regra de manobra para negar ou limitar a vida privada. Trata-se de uma transformação complexa, em que ao longo de três séculos temos um deslocamento da fronteira que circunscreve o privado ao íntimo, o íntimo ao secreto e depois até ao inconfessável. Por um lado, a sociedade regia procedimentos de controle social severos por formas educativas e gestão das almas e dos corpos que encerravam o indivíduo numa rede de vigilância cada vez mais compacta. Por outro, o mesmo ser social continuaria à margem da vida coletiva, embora em espaços “protegidos”, como o foro familiar.

São duas faces de um mesmo processo, no qual representação social da norma não é menos “real” que a conservada por comportamentos observáveis. Condutas prescritas andam ao lado de condutas reais – uma sociedade constrói (e reproduz) representantes de seu próprio funcionamento. Este processo, a longo prazo, trouxe uma nova forma de pensar a organização, em que o elemento mais profundo está no núcleo da família e na profundidade das formas de experiência social. A civilização somente seria possível por meio da transformação da sociedade e dos comportamentos, tal fato se daria pela implementação e reprodução das normas sociais, pela interiorização individual da regra e pela disciplina coletiva, com o fim de uma gestão pessoal e privada. Podemos perceber o percurso histórico da lógica dos usos e da implantação da norma; contudo, observar a transformação dos comportamentos humanos não é uma tarefa simples, não se pode atribuir uma data precisa para evolução ou inovação. Assim, a história da civilidade propõe – *A civilidade pueril*, de Erasmo de Rotterdam, publicada pela primeira vez na Basileia no ano de 1530 – como marco no percurso de transmutação da norma.

Em tempos do Renascimento e do Humanismo, em que a educação era para nobres e príncipes, houve um período de transição entre a Idade Média e a Moderna, capaz de suscitar em Erasmo, e outros de sua época, a necessidade de prescrição de normas de conduta e

³² Para o encontro de particularidades sobre os usos da civilidade e ritos da vida privada burguesa, ver: Jacques Revel, “Os usos da civilidade”, pp. 169-210; e Anne Martin-Furgier, “Os ritos da vida privada burguesa”, pp. 176-245. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada III**; da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

civilidade. Esse tratado fixou e difundiu o gênero conhecido como pedagogia das “boas maneiras”, e reformulou a noção de civilidade por tratar da postura e dos comportamentos sociáveis em ocasiões diversas. Muitos materiais decorrentes deste tratado foram reformulados, ampliados e compartilhados ao longo dos séculos sua proposta afirma que as manifestações do corpo, gestos, mímicas, atitudes, constituem expressões legíveis do homem interior, revelam as disposições de uma alma – assim se inicia a prática da civilidade.

A bondade natural deveria se revelar no rosto, sobretudo, no olhar. Contudo, de antemão percebemos um desalinho na personagem Helena que, segundo descrições do narrador do romance de Machado de Assis, olha sem olhar; porque importa que denote um espírito calmo e respeitoso para que a casa do Conselheiro Vale a receba como a jovem herdeira digna dos bens e estima. Se os gestos podem organizar-se numa linguagem e retratar a mais profunda intimidade, se levam à interpretação dos signos referentes à imagem do eu e refletem o ser psicológico e social, não haveria intimidade que não fosse revelada pelos usos da civilidade. No entanto, tal proposição tem seu contrário quando se analisa o uso social dessa civilidade, pois se o corpo diz tudo sobre o homem profundo, deve ser possível formar ou reformar suas atitudes (de acordo com a intenção de sujeitos livres para determinarem escolhas), para que, aos olhos dos outros, o mostrado seja alvo do melhor juízo possível.

Helena faz bom uso da intimidade para manipular e adequar-se ao novo ambiente; torna-se um modelo de meio-termo e recusa a todos os excessos que pudessem denunciar sua verdadeira origem. Assim, como ninguém escolhe seu país ou seu pai, qualquer um poderia adquirir boas qualidades e boas maneiras com alguns metros de exercício diante dos olhos alheios. A verdadeira civilidade consiste em livrar-se de *idiotismos* e reivindicar expressões corporais aceitáveis para o maior número de indivíduos, a fim de uni-los ainda mais pelas atitudes. O preceito mais oportuno é desculpar as infrações dos outros numa atitude que beira a complacência. Jacques Revel (2009, p. 177) pensa a Civilidade Pueril como um projeto nascido do Humanismo, que em alguns anos se tornaria modelo para as reformas protestantes, luteranas e calvinistas. Numa época em que a unidade católica havia desmoronado, as hierarquias da Idade Média sofreram falhas profundas, em especial com o questionamento da sociedade cortês e cavalheiresca. Vivia-se um tempo de reposicionamento social e cultural, e de uma complexidade mais acentuada das relações entre grupos diversificados. Logo, se fazia necessário uma nova linguagem com novos pontos de referência, já que as relações se tornaram mais livres e sólidas.

A civilidade deveria repousar na educação das crianças como controle da vida adulta. Pela imitação aprenderiam as “boas maneiras”. Ensinar essas “boas maneiras”, a religião e a

pedade como civilidade foi hábito que invadiu as práticas escolares, e o livro de Erasmo de Rotterdam foi usado como base para fins práticos. Contudo, é numa versão rígida e imperativa que a pedagogia dos comportamentos encontra sua última e maciça formulação tradicional; de uma invenção ativa de civilidade fomos conduzidos a um conformismo forçado. Ao longo do tempo, a civilidade muda de natureza tornando-se mais ampla, e a socialização das condutas não pode ser ligada apenas aos termos de submissão imposta. E há, ainda, a proposição de que só se atinge o efeito almejado quando cada um se empenha em tornar-se seu próprio amo e considerar a norma como segunda natureza (a verdadeira) que foi por fim reencontrada, ganhando maior abrangência.

O trabalho da sociedade em si mesma está em direções contraditórias por um lado visamos criar entre os homens as condições de um relacionamento agradável. Por outro, convidamos cada indivíduo a separar o que é mostrável do que deve ser ignorado aos olhos alheios, inclusive por ele mesmo. O que mais importa é que o que pode ser exposto e o que pode ser apresentado à civilidade nem sempre (ou quase nunca) condiz com o que a intimidade reserva. É sobre o corpo que a civilidade exerce maior rigor. Para tanto, é necessário um constante julgamento moral integrado à experiência corporal. A lógica da norma provoca o desaparecimento de determinados comportamentos, uma vez que os bons podem ser ensinados e aprendidos de maneira útil e, teoricamente, são os mesmos para todos. Também é preciso levar em consideração o *princípio de proibição* ao que pudesse enganar o outro o triunfo das aparências tem raízes na convicção de que a boa apresentação constitui-se um modo de se autogovernar, num possível intercâmbio social. A arte da conversa se sobrepõe ao espaço e torna-se o foro de onde emanam as civilidades novas formas de uso da norma surgiram do modo erasmiano, e ainda de frentes contrárias ao que era tido como “boas maneiras”, como: a arte de agradar, caracterizada por um trânsito social sem atrito. Já o cortesão que, durante dois séculos constituiu a “gramática fundamental da sociedade cortesã”, propôs a seus leitores um modelo diferente da civilidade erasmiana. Dois tipos de critérios poderiam permitir o reconhecimento das qualidades do perfeito cortesão: o comportamento exteriorizado baseado em cálculos de favores sociais e estima; e um segundo critério relacionado à forma pura, indizível e simples – a graça, ou seja, um dom íntimo de berço.

A excelência cortesã não se aprende reconhece-se em comportamentos, como uma evidência partilhada; e o homem gentil demonstra seus méritos proibindo-se de tudo o que aos olhos dos outros poderia revelar que ele é produto de um trabalho sobre si mesmo, ou que guarda os vestígios de um esforço. Assim, percebemos que o modelo cortesão se opõe – ponto a ponto – à civilidade erasmiana e ao seu sonho de transparência social. As boas maneiras

agora repousam na convivência de um grupo fechado que é o único dono dos critérios da perfeição nos quais o cortesão se identifica com a construção de um personagem social capaz de agradar pela quantidade e pela exibição de seus talentos. O *parecer* torna-se um modo de *ser*. A corte é esse espaço público, hierarquizado e regulamentado sob a autoridade cada vez maior do soberano e utilizada por profissionais de frequência mundana já que a influência da literatura cortesã foi grandiosa e perdurou por século afora, acabando por se tornar um manual de boas maneiras largamente difundido a despeito de sua própria lógica inicial.

Ainda sob o aspecto, lembramos-nos de *Il Libro del Cortegiano* (escrito entre os anos de 1513 e 1524, publicado em 1528) de Baldassare Castiglione, por tratar-se de um livre diálogo a partir de sua experiência como cortesão da duquesa Elisabetta Gonzaga da corte de Urbino³³. A narrativa de *O cortesão* italiano também é direcionada a quem deseja tornar-se um homem cortez, além de regras destinadas às mulheres (contidas no terceiro livro) que tivessem por objetivo alcançar lugares próprios de damas de sociedade. De sucesso imediato no século XVI foi fundamental para o Renascimento.

A civilidade se desabrocha em práticas privadas; é preciso que o berço confirme o talento, já que modos enganoso não poderia fazê-lo. O modelo cortesão não sobrevive por longos períodos, chegando à segunda metade do século XVIII. Nesta fase é suplantado pela sociabilidade regulamentada, que se impõe maciçamente à corte de Luís XIV. La Salle (1651-1719) promove e descreve o ambíguo triunfo da civilidade: o texto, que no começo do século XVIII estabelece a versão canônica da civilidade, é aquele que, sem se abalar, inscreve no próprio centro de sua demonstração a contradição entre o universalismo erasmiano e o respeito a uma discriminação social dos comportamentos. A ordem da civilidade se decompõe pouco a pouco, e entre os pequenos burgueses empregam-se ainda as cerimônias fastidiosas e maneiras inúteis e eternas que se passam por civilidade e que fatigam ao extremo as pessoas habituadas ao trato social. No fim do século XVIII, a norma civil aparece como um formalismo obsoleto e desacreditado. O texto que durante três séculos pretendeu ensinar regras sociais às crianças tornou-se o símbolo de uma desadaptação – o sonho de um governo da alma se dissolveu numa gesticulação derrisória.

A narrativa machadiana compartilha o que chamamos de falseamento humano. Um sujeito que se volta a um *eu* profundo e se pergunta, ainda que involuntariamente, a razão de

³³ Edição consultada para esta leitura, CASTIGLIONE, Baldassare. **Il libro del Cortegiano**: a cura di Giulio Preti. Einaudi: Torino, 1965. Em ocasião de uma visita de Francisco I a Itália, o Rei da França foi surpreendido pela existência de um tratado capaz de formular o “ideal humano”. Tal escrita o deixou tão consternado que traduziu para o Francês na tentativa de manutenção dessas “boas maneiras” e remodelação de seu Império.

suas escolhas e o valor de sua vida. A constante indagação do caráter moral de Helena reside na articulação que o narrador realiza quando nos apresenta três grandes metáforas sinalizadoras de suas ações, do ambiente e do tempo do romance. Vamos considerar a proporção do *ethos* narrativo que, por meio do olhar, do recebimento e envio de cartas e do amor *versus* morte é capaz de se pronunciar com a agudeza necessária ao que seria modernidade no romance brasileiro dos anos de 1870.

É com grande elegância que os narradores e enunciadores machadianos suscitam ambiguidades contidas e recolhidas no comportamento da sociedade brasileira do século XIX. A civilidade dos modos europeus imersos e assimilados pelo contexto de Brasil em fase de formação de identidade, causa-nos mudança de perspectiva. Diante dos modelos de literatura nacional, Machado de Assis enfrenta um problema um tanto contraditório: quando se poderia esperar que suas letras fossem banhadas pelo indianismo tão recorrente em autores de seu tempo, sua escrita reflete uma nova perspectiva do que seria o fazer da arte literária para além dos trópicos. Em “Notícia da atual literatura brasileira (Instinto de Nacionalidade)”, Machado (1873, p. 107-108) afirma o que deveria ser exigido de um escritor; em síntese, para tratar de sentimentos íntimos e nacionalismo, só teríamos por perceber que mesmo os assuntos mais diversos em tempo e espaço caberiam como retrato social e cultural pela caracterização da pessoa moral intrínseca às peripécias de seus escritos.

Analisar personagens machadianos é considerar o hemisfério da ambiguidade humana como lugar comum, ver na literatura a matriz do inconsciente a fonte do que será sistematizada pela psicanálise no século XX. Perceber traços estranhos no comportamento humano, situações aparentemente anormais, mas que estão no campo da projeção das almas, pesquisar e descrever a subjetividade humana tão mimeticamente representada funcionou como mote trabalhado pela literatura desde o século XVI. Machado conseguiu elaborar uma narrativa voltada ao mapeamento das emoções humanas junto à filosofia. Já que os pensadores debatiam-se com conceitos morais, na tentativa de mostrar que a moralidade³⁴ sempre foi atravessada pelas emoções, e que estas influenciariam o comportamento humano. Séculos depois (e após Machado de Assis) a Psicologia também tentou explicar os impulsos

³⁴ Os moralistas franceses são assim chamados não no sentido de defensores de uma moral conservadora, mas como críticos de costumes e da moral como a mentalidade do espírito de sua época. Dentre os mais destacados encontram-se: François de La Rochefoucauld (1613-1680); Jean de La Fontaine (1621-1695); Blaise Pascal (1623-1662); Jean de La Bruyère (1645-1696); Vauvenargues (1715-1747); Nicolas Chamfort (1741-1794); Antoine de Rivarol (1753-1801); Stendhal (1783-1842).

Ainda sob este aspecto Alfredo Bosi (2009, p. 331) afirma que “de Pascal aos *moralistes*, La Rochefoucauld, La Bruyère e Vauvenargues avulta um pensamento dubitativo, à beira do ceticismo, que vê nos discursos políticos e éticos o ocultamento de paixões e interesses que não convém admitir publicamente”.

humanos que se embatem com o senso moral, corrompendo-o e até ridicularizando-o. Nossa análise privilegia o estudo das emoções e pulsões humanas “antes da psicanálise”, como faz Jon Elster (1999) num exame apurado de expoentes da filosofia do século XVIII e das realizações literárias que souberam expor a temática das emoções. A literatura de fato se ocupou desses assuntos e Machado de Assis, com um tino especial, parece se fazer ouvir quando de suas páginas surgem questionamentos como: o que aconteceria em níveis fora na consciência, ou, seria possível descrever o que se passa para além da aparência exterior?

Em *Alchemies of the mind: rationality and the emotions*³⁵ Elster (1999) trata da relação entre a racionalidade e emoções à luz de moralistas franceses, preocupados em observar a fraqueza humana e os comportamentos gerados por ela. A grande contribuição para o mapeamento das emoções compreende aspectos que vão desde Montaigne a La Bruyère. Antes dos moralistas, Aristóteles já havia pensado as emoções como fruto de acontecimentos externos, que (acidentalmente ou propositadamente) agiriam sobre a interioridade do sujeito (num tipo de pesquisa da relação entre causa e efeito); e a forma direta de como uma espécie de “gatilho” seria disparado, dando vazão a tendências de comportamentos. Segundo o crítico, Aristóteles “focused primarily on how emotions are triggered by external causes, and secondarily on how they trigger behavior directly, that is, by spontaneous action tendencies” (ELSTER, 1999, p. 76)³⁶. A partir de fatos externos (gatilhos comportamentais) a ação que dantes não era conhecida passaria ser habitual, espontânea, e assim, se tornaria um comportamento comum. Contudo, o filósofo de Estagira não se propôs a discutir a ação da emoção no julgamento das motivações humanas; mas a forma pela qual o comportamento poderá ser afetado por meio de alterações externas. Aristóteles “did not, in any sustained manner, discuss how emotions may affect judgment of motivations. He did not discuss how

³⁵ Jon Elster (1999) é notável por uma escrita capaz de usar teorias de base analítico-racional como mote para estudos que vão das ciências políticas, economia, filosofia a literatura e história. Contudo, a familiaridade com a literatura perpassa todas as áreas, e adentra ao campo de análise do comportamento racional, bem como o do irracional. O título desta obra de Elster remete-nos a práticas comuns da Idade Média, que tinham por objetivo descobrir a *panacea universal*, ou o remédio contra todos os males físicos e morais. A tentativa se configurava como um conjunto de métodos capazes de transformar pensamentos negativos em positivos pela transmutação mental, e pela combinação de ciências místicas com várias áreas do conhecimento como física, arte, química, medicina, metalúrgica, geometria e filosofia. A alquimia também era conhecida como uma ciência mística que daria origem a pedra filosofal, cuja missão seria a de transformar metais em ouro.

³⁶ Aristóteles “concentrou-se principalmente em como as emoções são provocadas por causas externas, e, secundariamente, sobre como essas causas desencadeiam comportamento diretamente, ou seja, por tendências de ação espontânea”. (tradução nossa).

may affect behavior indirectly, by generating other mental changes that in turn affect behavior” (ELSTER, 1999, p. 76)³⁷.

Elster (1999) apresenta-nos a relação do sujeito com a inveja e as vertentes de pensamentos derivados desta emoção, “(direct behavioral effect) envy makes us want to prevent others from having a good we lack, for example by destroying it” (ELSTER, 1999, p. 76)³⁸. Segundo Aristóteles a inveja faz com que não desejemos que outros tenham o que nos falta, ao ponto de destruir o que não nos pertence. Noutra perspectiva, La Rochefoucauld, aborda o efeito físico para afirmar que pela inveja somos tendenciosos a não valorizar qualidades ou coisas que não possuímos, caso não estejam sob o nosso domínio quaisquer objeto não será realmente bom. “The behavioral effects of envy are preempted by the mental operation of devaluing the good” (ELSTER, 1999, p. 77)³⁹. Por outro lado, minimizamos os efeitos da inveja por uma atitude de desvalorização do que não está sob o nosso domínio não se faz necessário destruir o objeto em posse de outrem, quando podemos nos convencer de que não vale a pena tê-lo conosco.

Neste sentido, é imperioso lembrar que romances e contos Machadianos desenvolvem essa ideia de desdém e desvalorização do que está sob o domínio do outro, como em *Dom Casmurro* (capítulo LVI – Um Seminarista) em que o narrador coloca em cena Escobar e Bentinho ainda jovens, quando se conheram no Seminário. Lembramos tratar-se de uma narrativa em retrospectiva: de um Casmurro decrépito tentando juntar as duas pontas dos fios de sua existência (a infância e a velhice), mesmo sabendo que isso não será possível. O menino Bentinho de paixões a flor da pele por Capitu já não existe ante o homem calado e metido consigo, apresentado no início da narrativa. O enunciador prepara um discurso capaz de levar o narrador a arquitetar um tratamento sutil a temas presentes na sociedade de seu tempo⁴⁰. A exemplo das primeiras páginas do livro, em que o protagonista tenta explicar sua

³⁷ "não realizou discussões, de forma contínua, de como as emoções poderiam afetar o julgamento de motivações. Ele não discutiu como poderia afetar o comportamento indiretamente, através da geração de outras alterações mentais que por sua vez tornariam a afetar o comportamento". (tradução nossa).

³⁸ "a inveja nos faz querer evitar que outras pessoas tenham o bem que nos falta, por exemplo, destruindo-o" (tradução nossa).

³⁹ "Os efeitos comportamentais da inveja são interrompidas por uma operação mental de desvalorização do bem" (tradução nossa).

⁴⁰ Citamos dados de *Dom Casmurro* (1899) como exemplo do tratamento filosófico-psicológico que Machado de Assis inseriu em suas narrativas. Não entraremos nos pormenores desta obra já que sob a visão crítico-analítico e pormenorizado da escrita machadiana, sobretudo dos aspectos sociais, temos estudos abrangentes e relevantes de Antonio Candido, Roberto Schwarz, John Gledson, Gabriela Kvacek Betella, e tantos outros que se debruçaram numa espécie de mapeamento da representatividade da sociedade brasileira novecentista em escritos de Machado de Assis. Ficamos com a recorrência da temática debatida por Elster (1999) que permeia não somente *Helena* (1876), mas também seus romances considerados “maduros”. Para maiores aprofundamentos a respeito da narrativa, sugerimos a leitura atenta de: ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.

alcunha de Dom Casmurro e o motivo pelo qual a recebeu. Tratava-se de um homem introspecto e reconhecido por outros com *fumos de fidalgo* (grifo nosso), apesar de estar em contexto de Brasil comprometido com a tentativa de andar com as pernas da República; ainda havia lugar para os senhores de classe e proprietários aos moldes do século XIX.

Os efeitos da inveja, debatidos por Elster (1999) remete-nos a cena a qual Bentinho por ocasião de sua ida ao Seminário, encontra com Ezequiel de Sousa Escobar e dali se inicia a longa amizade. Escobar era três anos mais velho que o novo amigo, filho de um advogado de Curitiba e desejoso de viver do comércio, fazia poemas e era aplicado nos estudos. Nesse entremeio o narrador-protagonista que fala *a posteriori* denota que tal atitude seria imprescindível a Escobar, já que não vinha de uma família de posses e jamais teria a alcunha de fidalgo. Logo, moço deveria ser esforçado já que precisava lutar para garantir o futuro, enquanto Bentinho já tinha suas benesses resguardadas pela herança testamentaria. O discurso mostra que no ato de desvalorizar o que era do outro por ocasião de não o possuir, o sujeito mostra-se para além de suas intenções. Bentinho não nomeou-se verbalmente como invejoso ou cobiçoso de tudo o que se referia ao novo amigo, mas o fazia por atitudes de desvalorização do outro, por ver-se diferente e sentir que jamais iria possuir o que era próprio da personalidade de Escobar. Assim, para valorizar-se frente aos demais expunha seu patamar social, levava-o aos fins de semana na casa de Dona Glória e resguardava-se como o que estaria acima das cotidianas ações de Escobar⁴¹.

Ainda sob a ótica de La Rochefoucauld, no âmbito do efeito comportamental direto, temos a afirmativa de que “the emotion of envy may be shameful that we cannot give vent to it directly. Damning by faint praise may, be indirect behavioral effect of envy, a compromise between the emotions of envy and shame” (ELSTER, 1999, p. 77)⁴². Quando o sujeito se descobre envolvido pela inveja sente-se também rebaixado socialmente. Já que se trata de um

⁴¹ Ainda sob este aspecto cabe-nos lembrar de que Jon Elster mantém sua teoria entre os lapsos de racionalidade e irracionalidade próprias do indivíduo. Desse modo, o autor destaca que mesmo o sujeito que se diz agir (tão somente) pela racionalidade pode ser seriamente envolvido em situações próprias do irracional. A constituição do indivíduo é imbuída por esses aspectos, que frente aos gatilhos diários de situações incomuns vê-se num campo de oscilação constante. Elster (1999) analisa a fábula de Esopo *A raposa e as uvas* (reescrita por Jean de La Fontaine) cujo desdém pelo que o outro possui ou pelo que se parece distante, leva o sujeito a desprezar o que dantes era visto com bons olhos. Quando a raposa chega faminta ao cacho de uvas pendurado numa vinha e percebe que não poderá alcançá-los opta por acreditar que as uvas estavam verdes, logo, não estariam tão boas assim para alimentarem sua fome. Desse modo, temos um exemplo aplicável às reações humanas: um sujeito que deseja/cobiça/admira o que é do outro, mas que percebe que não será possível de consegui-lo. Portanto, o que é do outro passa não ter valor algum. Assim, vemos que mesmo quando o sujeito quer assegurar-se de que é predominantemente racional acaba agindo por impulsos vinculados a irracionalidade.

⁴² “Efeito comportamental indireto”, [...] “a inveja pode ser uma emoção vergonhosa e nós não devemos dar vazão a ela diretamente. Condenar-se por simples elogio poderia ser efeito do comportamento indireto de inveja, um compromisso entre as emoções de inveja e vergonha” (tradução nossa).

sentimento tão vergonhoso a ponto de não ser aceito ou bem visto pelo demais, dar vazão a essa emoção (de forma direta) colocaria o sujeito frente a sanções negativas (e esta, definitivamente, não é a intenção do invejoso não é bonito mostrar-se como de fato é). Assim, não se pode considerar a visão de Aristóteles e ignorar os efeitos comportamentais indiretos das emoções colocados por La Rochefoucauld que, para além do comportamento direto da ação decorrente de motivações externas (os gatilhos), podem-se nutrir efeitos psicológicos capazes de desencadear comportamentos indiretos, cuja ação se faz no interior da mente humana; bem como na composição de pessoas de ficção.

Descrever o modo de percepção de emoções fez de Montaigne, Pascal e La Rochefoucauld marcos fundamentais (de início e fim) na História da grande era intelectual francesa. Jon Elster (1999) também cita Descartes como aquele preocupado com os efeitos dos desejos de estima e autoestima:

Descartes attempts and achieves less than the moralists. Like Aristotle, he ignores the psychic effects and the indirect behavioral effects of the emotions. He is a little concerned with the corrosive and transmuting effects of the desires for esteem and self-esteem. Among the moralists, for instance, the idea of prideful humility was a commonplace. Descartes, by contrast, discusses pridefulness and “vicious humility” in terms of their common cause, namely lack of self-knowledge (ELSTER, 1999, p. 77)⁴³.

Se Descartes foi menos moralista pelos motivos acima citados, Pascal pode ser considerado maior, pois em seus *Pensées* toca em pontos como a vaidade, a arrogância e sua fundamentação mais baseada no amor próprio que em outras emoções. Foi em La Rochefoucauld que o pensamento voltado a reflexões e máximas tomou forma; suas teorias são mais valiosas que qualquer outra fundada na psicologia do século XX. Elster (1999, p. 84) o localiza como o moralista que ofereceu uma visão sobre motivação e cognição inconsciente, bases consistentes para motivações humanas. Para La Rochefoucauld a motivação humana fundamental está no amor próprio ele age com desconfiança em relação a tudo o que possa haver de bom na alma humana, qualidades nobres seriam fruto de falsas virtudes como egoísmo e hipocrisia. Não tinha bons olhos para o amor-próprio, para a vaidade, paixões e impulsos do coração. Por trás de qualquer manifestação de bondade e gratidão estaria a carência de estima e admiração, o que levaria o homem ao falseamento de si. Esta afirmativa

⁴³ Descartes tenta e alcança menos do que os moralistas. Tal como Aristóteles, ele ignora os efeitos psíquicos e os efeitos comportamentais indiretos das emoções. Ele interessa-se pelo efeitos corrosivos e transmutação dos desejos de estima e auto-estima. Entre os moralistas, por exemplo, a idéia de humildade orgulhosa era um lugar-comum. Descartes, por outro lado, discute o orgulho a "humildade viciosa" em termos da sua causa comum, ou seja, a falta de auto-conhecimento. (tradução nossa).

lembra-nos José Dias, o agregado da Família de Bentinho em *Dom Casmurro* (1899). O homem de feição circunspecta e desconfiada era racionalmente motivado pelo desconforto da iminente surpresa de que seus planos de manter-se ao lado das posses da família de Dona Glória degradingassem frente ao provável matrimônio do menino com a vizinha Capitu. Assim, para a manutenção do favor, das benesses e da graça alheia, José Dias mantinha-se num constante estado de falseamento de si, como em casos que vão desde os elogios atribuídos aos convivas da casa de Bentinho, da lembrança da promessa de Dona Glória de que entregaria o filho ao Seminário, à alusão do possível namoro entre as *duas crianças*. Dados que culminam em situações desconcertantes para os outros personagens, mas que para ele era decisivo. Nada do que se faz (intencionalmente) está para além da efetivação das falsas virtudes como o egoísmo e a hipocrisia.

O público brasileiro experimentou esse tipo de reorientação da narrativa local na qual o lugar de honra do século XIX esteve ao pé de Machado. A urbanização, sobretudo do Rio de Janeiro, também exerceu forte contribuição para o formato de sua prosa. Passamos a ter a união da pessoa física e da distância social, e, de bens materiais que funcionaram como objetos de valorização do sujeito diante de seus iguais. A decaída de valores sociais na cidade abriu espaço para a supremacia de vertentes contrárias à visão bucólica dantes preservada. Machado é participante ativo e entusiasta quando o assunto se refere à política, práticas sociais e culturais da segunda metade do século XIX, ainda que com um entusiasmo às avessas, de causar desconfiança. O conceito de urbano mantém a marca topográfica de onde o enunciador fixa sua partida e, como se imagina, sua chegada. E neste percurso, cuja feição está para a expressão de ideias próprias à descrição de dramas interiores, Ian Watt (2010) afirma “que pelo romance temos a sensação de que estamos em contato não só com a literatura, mas com a própria vida refletida na mente dos protagonistas” (WATT, 2010, p. 204). É preciso ressaltar que não podemos visualizar um momento exato, em particular, sem a impressão de situá-lo num contexto social e espacial.

Machado parece desenvolver uma nova orientação da perspectiva do romance brasileiro, numa escala em que a secularização do pensamento produziu um *eu* com o qual o indivíduo seria responsável por sua própria equivalência de valores sociais e morais. Passos (2007) reitera tal proposição quando afirma que “tanto a moralidade como a ideia do amor são modos de se descrever traços da vida humana que só podem ser concebidos sob a forma de uma narrativa” (PASSOS, 2007, p. 39). Machado passa a compor personagens em constante estado de revisão de si pela “possível-futura” sanção do outro; um autor que se revelaria habilidoso não pela forma com que fazia de suas palavras demarcações fiéis dos objetos

representados, mas pela sensibilidade literária desvelada na medida em que seu estilo refletia o decoro linguístico adequado a cada assunto. Com maestria, o autor trouxe um narrador para o romance *Helena* dotado de singularidade digna da representação que se pode esperar do conceito de *pessoa moral* no Brasil do século XIX. E ainda, ofereceu dados de como essa pessoa moral intrínseca à composição de personagens era emoldurada pela ação do narrador.

Haveria processos mentais capazes de legitimar regras, princípios e valores morais? Yves de La Taille (2006) afirma que é necessário que se argumente para que haja definições, já que definir implica fabricar conceitos e conceitos são criados para responder a perguntas. Nesse sentido consideramos a presença de três programas de aquisição de valor minuciosamente elaborados pelo narrador para a configuração da moralidade em *Helena*. São imagens elucidativas do processo de configuração e manutenção do caráter moral da protagonista, utilizadas pelo enunciador para o convencimento e especulação dos encadeamentos narrativos.

Seguimos enumerando-as e descrevendo-as pela singularidade e alto teor elucidativo, não somente para prática do enunciador, enquanto articulador do discurso, mas também (e principalmente) pela intensa configuração do *ethos* do narrador enquanto produtor de matéria literária, fruto do processo enunciativo. Imagens como *o olhar* inebriado pela imensidão interior; cenas em que *cartas* são recebidas e enviadas como sinal de denúncia de atitudes norteadas pelo cálculo e não pelas emoções; e, ainda, imagens do amor *versus* morte, nos quais o amor não é mais que um instrumento de escolha.

3.2 Imagens do *eu* retorcido

Nossa heroína é alvo do desconhecido. Tem em si a ardilosa decisão de refazer, ou melhor, de construir uma história de vida que começaria pelo fim, a partir da morte do Conselheiro Vale. Esta história se refaz na medida em que se percebe inebriada pelo olhar alheio. Helena está em desigualdade consigo e isto acarreta a desigualdade com sua autonomia – quando é necessário falsificar suas atitudes para que o seu verdadeiro *eu* não prevaleça, é também necessário desviar de si mesma a exteriorização de sua civilidade. Em caso contrário, desde os primeiros dias aos cuidados de D. Úrsula, a menina de cabelos castanhos e olhar esperto não teria conseguido a afeição e estima da nova parenta. Vamos considerar a proporção da construção desse *eu* que por meio do *olhar* é capaz de um lançar-se à plenitude da vida humana, considerando-se estimado e valorizado por seus iguais. Sabemos

pela instância enunciativa a reação proposta ao enunciatório para as primeiras impressões da pessoa moral de Helena:

D. Úrsula reprovou de todo o ato do conselheiro. Parecia-lhe que, a despeito dos impulsos naturais e licenças jurídicas, o reconhecimento de Helena era um ato de usurpação e um péssimo exemplo. A nova filha era, no seu entender, uma intrusa, sem nenhum direito ao amor dos parentes; quando muito, concordaria em que se lhe devia dar o quinhão da herança e deixá-la à porta.

Recebê-la, porém, no seio da família e de seus castos afetos, legitimá-la aos olhos da sociedade, como ela estava aos da lei, não o entendia D. Úrsula, nem lhe parecia que alguém pudesse entendê-lo. A aspereza destes sentimentos tornou-se ainda maior quando lhe ocorreu a origem possível de Helena. (*H.* p. 17)

O enunciatório reconhece e legitima a desconfiança da tia de Estácio para com a nova herdeira, e participa do processo de conquista que Helena empenha-se em realizar. A despeito de toda rabugice da tia, a menina sabia que conseguiria ganhar seus afetos se, tão somente, pudesse mostrar-se a ponto de retirar tal impressão:

No quarto dia, acabado o almoço, Estácio encetou uma conversa geral, que não passou de um simples duo, porque D. Úrsula contava os fios da toalha ou brincava com as pontas do lenço que trazia ao pescoço. Como falassem da casa, Estácio disse à irmã:

— Esta casa é tão sua como nossa; faça de conta que nascemos debaixo do mesmo teto. Minha tia lhe dirá o sentimento que nos anima a seu respeito.

Helena agradeceu com um olhar longo e profundo. E dizendo que a casa e a chácara lhe pareciam bonitas e bem dispostas, pediu a D. Úrsula que lhas fosse mostrar mais detidamente.

A tia fechou o rosto e secamente respondeu:

— Agora não, menina; tenho por hábito descansar e ler.

— Pois eu lerei para a senhora ouvir, replicou a moça com graça; não é bom cansar os seus olhos; e, além disso, é justo que me acostume a servi-la. Não acha? continuou ela, voltando-se para Estácio.

— É nossa tia, respondeu o moço.

— Oh! ainda não é minha tia! interrompeu Helena. Há de sê-lo quando me conhecer de todo. Por enquanto somos estranhas uma à outra; mas nenhuma de nós é má. Estas palavras foram ditas em tom de graciosa submissão. A voz com que ela as proferiu, era clara, doce, melodiosa; melhor do que isso, tinha um misterioso encanto, a que a própria D. Úrsula não pôde resistir. (*H.* p. 27)

Tem-se um objetivo em vista. Pouco a pouco, Helena se mostra misteriosamente irresistível ganhando o coração da tia pelo viés de uma aparente resignação e graciosa submissão. A moça de origem simplória, de espírito ágil e calculista carrega a suspeita e a ameaça de ruína iminente, e é esta ameaça que a conduz à ruína. A feição maliciosa pronta para o ataque e, ainda que este seja à base de plumas, é decorrente de sua desigualdade interior. A autonomia do *eu* da protagonista é ameaçada pelo engano. O enunciatário relaciona aspectos da desigualdade humana entre o *ver* e o *ser visto*, entre o *ser* o *parecer* em narrativas de cunho moral, numa tentativa de escrutínio do Ser dotado de matéria e alma, capaz de

simular e de mostrar-se à medida que reconhece a necessidade de se fazer existir pela mirada alheia. Eduardo Giannetti (1997, p. 11) toca nessas questões morais que o ser humano “disfarça” ou “engana” (ou pensa disfarçar e/ou enganar), e ressalta a possibilidade de estarmos enganados sobre nós mesmos e sobre as crenças, paixões e valores que nos governam. Perceber isto é abrir-se à oportunidade de rever e avançar. É ousar saber *quem se é* para poder repensar e tornar-se *quem se pode ser*. O engano é típico do convívio humano, especialmente, entre dois ou mais seres vivos; “trata-se de um juízo humano, feito a partir da experiência humana” (GIANNETTI, 1997, p. 32). Uma disparidade entre realidade e aparência fruto do comportamento de um deles que “deturpa as percepções e modifica a ação do outro”. O autor ainda afirma que

o conhecimento da prática do engano no mundo natural é uma via de mão dupla: conhecer tentativamente *o outro*, por mais distante e alheio que ele pareça, é conhecer tentativamente *a si mesmo*. A volta é a continuação da ida. Pensar o homem a partir da natureza pressupõe pensar a natureza a partir do homem. (GIANNETTI, 1997, p. 34).

Cabe ao homem, portanto, compreender as dimensões reais entre o *ato de conhecer* que modifica o conhecido. Aquele que olha para si e conhece seus limites, não logra desfazer-se em si mesmo. Contudo, o saber não é final em si; por mais que se conheça sempre é possível desdobrar-se em novas facetas. Helena deseja prender-nos e para tanto, apresenta-se aos moldes moralistas. Porém, deixa escapar lapsos de intencionalidades que, a despeito de sua aparência, não sustenta um olhar em desequilíbrio. Quando não há testemunhas, o narrador descreve as reais sensações e intenções da protagonista (ninguém mais que o desonesto precisa convencer-se de que é honesto), e assim ela se faz diante do outro.

O olhar remete-nos à metáfora da visão moral o *ver* e *ser visto* garante ao *eu* a possível retirada das máscaras. O olhar denuncia, perscruta, assimila, investiga e define grande parte da consciência de si e do outro em relação ao mundo e ao seu devido lugar nesse mundo. Helena não era detentora de um *lugar ao sol* por origem, mas pela usurpação da herança do Conselheiro Vale.

O enunciador descreve-nos a imagem exterior da protagonista:

Era uma moça de dezesseis a dezessete anos, delgada sem magreza, estatura um pouco acima de mediana, talhe elegante e atitudes modestas. A face, de um moreno-pêssego, tinha a mesma imperceptível penugem da fruta de que tirava a cor; naquela ocasião tingiam-na uns longes cor-de-rosa, a princípio mais rubros, natural efeito do abalo. As linhas puras e severas do rosto parecia que as traçara a arte religiosa. Se os cabelos, castanhos como os olhos, em vez de dispostos em duas grossas tranças lhe caíssem espalhadamente sobre os ombros, e se os próprios olhos alçassem as pupilas ao céu, disséreis um daqueles anjos adolescentes que traziam a Israel as mensagens do Senhor. Não exigiria a arte maior

correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto. (H, p. 26).

O que percebemos é uma constante construção da moralidade da protagonista de acordo com os olhares, tanto recebidos como doados. O olhar doado remete-nos a motivações humanas e estas podem ser singelas, romanescas, puras, mas também dissimuladas, manipuladoras, ardilosas, etc. A despeito dessas motivações, ainda percorremos o caminho da configuração desse narrador que se mostra ao sugerir que uma moça de caracteres tão bem moldados, de traços angelicais de arte religiosa, bem poderia ser imersa na nova família e na sociedade sem a preocupação quanto à origem, educação familiar e/ou formal ou até mesmo o caráter. Por que a sociedade deveria se importar com aspectos morais, se a aparência já era tão bem apresentável? Machado questiona a relativização do pensamento sobre a origem do respeito social e da estima, e acerta quando se presta ao papel de elaborar tipos humanos. Seus personagens possuem alta carga de moralidade⁴⁴, principalmente quando pensamos o sentido moral como a junção de qualidade do que é moral, do que segue os princípios individuais ou coletivos (como a virtude, o bem e a honestidade), ou mesmo como os ensinamentos edificantes das narrativas históricas ou de textos literários. Logo, temos personagens carregados de hábitos e costumes relativos a um povo, considerados válidos para o andamento social e o bem comum.

A crise instaurada pelo olhar vago e imerso numa sondagem interior resulta em qualidades marcadas pela sobrevivência às circunstâncias em detrimento dos fardos de um passado afetivo:

Acabado o almoço, trocadas algumas palavras, poucas e soltas, Helena retirou-se ao seu quarto, onde durante três dias passou quase todas as horas, a ler meia dúzia de livros que trouxera consigo, a escrever cartas, a olhar pasmada para o ar, ou encostada ao peitoril de uma das janelas. Alguma vez desceu a jantar, com os olhos vermelhos e a fronte pesarosa, apenas com um sorriso pálido e fugitivo nos lábios. Uma criança, subitamente transferida ao colégio, não desfolha mais tristemente as primeiras saudades da casa de seus pais. Mas a asa do tempo leva tudo; e ao cabo de três dias, já a fisionomia de Helena trazia menos

⁴⁴ Segundo os Dicionários de língua portuguesa, moralidade está para: qualidade do que é moral, bons costumes, observância, reflexão ou intuito moral de uma fábula ou de um conto. Nossa análise não está no âmbito da Moralidade Social enquanto educação/ensino para mudança de costumes, ou na posição de lições do “bom proceder” de um autor no caso Machado de Assis para leitores ávidos por modelos de boa conduta e civilidade. Contudo, estamos para a origem da palavra *ética* que vem do grego como *ethos*, chega ao latim como *mos* (no plural *mores*), de onde vem a palavra Moral. O *ethos*, como sabemos, indica o tipo de comportamento moral relacionado a construção do caráter do sujeito, e o *mos*, o tipo de comportamento humanos aprendido, ou seja, os costumes os quais não são inatos aos humanos. Não é algo natural, deve ser incentivado e pelo hábito e normas sociais, conquistado. Em consulta ao “**Dicionário Etimológico**” para a origem da palavra Moral vemos que se trata de uma realidade humana construída historicamente por relações coletivas. O sentido que empregamos, portanto, é bem mais antigo e, conforme poderemos exemplificar, foi bastante explorado pela filosofia anterior ao século XIX como terreno das fragilidades humanas.

sombrio aspecto. O olhar perdeu a expressão que primeiro lhe achou o irmão, para tornar-se o que era naturalmente, mavioso e repousado. A palavra saía-lhe mais fácil, seguida e numerosa; a familiaridade tomou o lugar do acanhamento. (*H*, pp. 26-27)

Num ato de desfolhar-se de um passado próximo onde o retorno seria inviável, a protagonista retira-se em si mesma. Durante um tempo de recolhimento faz de sua alcova um lugar de (re)composição da *persona* que melhor se adequaria ao novo contexto. Assim, agiu de modo a domar-se; e de volta ao convívio a visão já se fazia aveludada.

A formação da personalidade e seus desvios são retratados por Machado em um enlevo de beleza estética minuciosa. Mikhail Bakhtin pondera que, até o século XX, o romance foi objeto de análises abstratas e ideológicas, com um discurso em prosa literária entendido apenas no seu fazer poético, e pelo fim do século passado “houve um renascimento de interesse pelas questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos do romance e da novela” (BAKHTIN, 1990, p. 72). O enunciatário é convencido pelo enunciador de que a narrativa se desenrola em determinado tempo e lugar. Os acontecimentos internos ao enredo de *Helena* são próprios para compor uma narrativa convincente. Um “quadro da vida individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros” (WATT, 2010, p. 25). Mundos interiores são revelados pela mudez e, quando não se exteriorizam, consideramos a existência de uma constante revisão de si pelo escrutínio do outro. Helena achou-se imersa ante ao olhar severo e frio que a interrogou e retirou a autonomia de seu *eu*; apenas numa longa sondagem interior é possível ao narratário perceber que “o fardo de um passado de circunstâncias ou decisões nocivas ameaça o governo dos seus afetos e pode chegar a macular definitivamente a sua relação com o mundo” (PASSOS, 2007, p. 43).

O sujeito torna-se sujeito pela linguagem. Pelas palavras recebe um mundo à sua revelia, mas pelo bom uso de suas propriedades toma a consciência do universo e o transforma. Em *Helena* somos apresentados ao cálculo das atitudes para a obtenção do poder, disfarçado de benevolência. A origem desfavorável dota-a de uma grande capacidade de dissimular suas paixões e motivações numa estratégia de sobrevivência; frequentemente compõe, justifica e defende a noção equivocada do seu próprio valor – uma visão rica, mas perigosa sobre a relação da pessoa com a imagem que tem de si. A mirada, que seria maliciosa face ao outro, toma aspecto de defesa frente à ameaça de usurpação da autonomia do *eu*. Por vezes o enunciatário é surpreendido pelo olhar absorto de Helena, que por ainda não ter seus males revelados vê-se num intenso conflito entre *essência* e *aparência*:

Entretanto, a noite começava a inclinar a urna das horas às mãos da madrugada. O sono fugira dos olhos de Helena; mas era forçoso repousar. Assim mesmo vestida, atirou-se sobre o leito. Não dormiu, não se pode dizer que dormisse; ficou ali num estado que não era vigília nem sono, até que a manhã rompeu inteiramente. Abrindo os olhos, pareceu acordar de um sonho; a imaginação recompôs as fases todas do acontecimento da véspera. Depois suspirou, e ficou longo tempo a olhar para o chão, com a fixidez trágica e solene da morte. (*H*, pp. 93-94).

A alma da nossa heroína é o resultado de definições morais, reveladas por descrições de substâncias particulares a cada situação vivenciada, sensações estas da própria ação como indivíduo e sujeito de suas emoções. O verdadeiro sentido do que aparenta é disfarçado com graça e polidez. O conflito entre realidade e aparência, e a capacidade de desvendar a dissimulação e revelar o que de fato motiva a ação é um marco do narrador machadiano, que se percebe envolto de dramas sociais. Helena entra em contato com sua *real identidade* por meio de um fio de lembranças de ações passadas; e é nessas percepções que percebemos os traços do *fazer de si* para o outro. O enunciador do romance apresenta uma impressão de realidade sutil e envolvente, carregado de verossimilhança contida nas ações da protagonista. Helena imagina a possibilidade de integrar-se ao *novo mundo* graças à capacidade de mimetização do ambiente social engenhosamente manipulada pelo narrador. Já que, de acordo com Passos (2007, p. 66) sendo órfã, de origem humilde e ilegítima, a dissimulação é para Helena uma estratégia de sobrevivência, é o que a torna capaz de transitar entre os níveis sociais.

3. 3 Cenas epistolares

As cartas no interior da narrativa agem como elementos estruturadores do discurso. É o segundo programa de assimilação de valor moral utilizado pelo narrador enquanto formador de opinião a respeito da protagonista. Perceber a presença de *cartas* é também se atentar para as possibilidades de mudanças de atitudes, de cenário, de tempo e da subjetividade dos personagens. Helena aquietou-se entre o ato de *ver* e de ser *visto*, em um desejo de *parecer ser* diante dos olhos alheios. A partir da interpretação das cartas a ação se desenrola, os conflitos se intensificam e o jogo de dissimulação fundamenta-se⁴⁵.

⁴⁵ Ainda sobre esta temática C. f. LAJOLO, Marisa. **Romance epistolar**: o voyeurismo e a sedução dos leitores. pp. 61-75. Disponível em: <<http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga14/matraga1404.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.

O texto epistolar começa por estabelecer intimidade entre remetente e destinatário, e essa subjetividade passa ao primeiro plano quando não se pode mais ofuscar os segredos de sociedade, aqui representada pela família de tonalidade burguesa do Conselheiro Vale. É possível perceber os sentimentos mais íntimos e intrínsecos, a cada situação a carta mantém-se próxima à linguagem de uma conversação do cotidiano, pois está ligada a questões rotineiras. Com efeito, missivas se diferenciam de diários. Embora ambos sejam textos escritos ao longo do tempo, no passar dos dias, a carta pressupõe um destinatário imediato; enquanto o diário é supostamente secreto. Ian Watt (2010) afirma que a carta também se difere da autobiografia no aspecto do destinatário, já que a autobiografia visa chegar a um determinado público; ao passo que a carta, em princípio, almeja apenas o destinatário nela estampado. O mesmo se pode dizer das memórias que, para além da intenção de publicação, carregam o aspecto de serem escritas em fases posteriores à ocorrência dos fatos. Assim, a carta redigida no calor da hora, ou em momento posterior, sustenta um efeito de semelhança com o diálogo, ao pressupor um interlocutor presente em ausência (o destinatário), além de guardar, por vezes, traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade. Watt (2010) confirma que essa proximidade com a fala parece estar na raiz do gênero epistolar, já que desde os tempos mais remotos a carta é definida como uma conversa escrita.

Tanto recebidas por Helena, quanto enviadas, as cartas aparecem em momentos decisivos da progressão textual no romance de Machado de Assis. Na primeira, tem-se a ótica de Estácio que, afastado de Helena por poucos dias, escreve-lhe. Trata-se de um longo fazer enunciativo no qual o personagem tem tinta e pena ao seu favor, a fim de relatar as saudades que descobriu ter da irmã, e, comunicar como tem sido a passagem de seus dias. Ao correr da pena, o cotidiano é construído pelo enunciador, cujo interesse em jogo não é o de apenas narrar os fatos, mas elencá-los de forma que deles (e por eles) se produza. O enunciador se mantém firme. Embora, em dependência das marcas de realidade deixadas pelo narrador quando o enunciador trabalha para que a oposição entre realidade e representação dessa realidade desapareça.

As coisas podem ser tomadas pelo efeito de que se passaram realmente como o narrado, de que alguém de fato pronunciou as palavras que constam após os travessões, as quais teriam ido direto do produtor (o enunciador original) ao consumidor (o destinatário final) sem nenhuma intervenção. São, portanto, simulacros de verdade criados pelas atividades enunciativas, em que o enunciador se mantém imbuído de determinar que ações devem ser realizadas pelo narrador. Cruz (2009, p. 331) afirma que da instância enunciativa também se espera que o romance seja verossímil, e possa ser definido como a apreciação de

realidade, passível de variação conforme a sociedade. Não julgamos importante somente a representação da realidade sociocultural, mas também um simulacro montado para fazer parecer verdadeiro; e que desse modo pertence à classe dos discursos persuasivos. A epístola pode tratar de um poema dirigido a um amigo, um amante ou mecenas. De tom familiar, pode versar assuntos sentimentais e românticos, ou filosóficos e morais. Bilhetes e missivas, como fatores de estruturação do texto, são utilizados como argumento revelador do enredo.

O narrador se utiliza de Salvador para revelar situações não expostas ao encadeamento narrativo. Elementos que seriam vistos como periféricos (como cartas e bilhetes) tomaram lugar de *anunciante* das suspeitas instaladas pelo encadeamento narrativo. Os dramas de Helena passariam a justificar-se aos olhos do narratário em razão de já se fazer participante dos programas narrativos. Eis a missiva reveladora:

Minha boa filha. Sei pelo Vicente que alguma coisa aí há que te aflige. Presumo adivinhar o que é. O Estácio esteve comigo, logo depois que saíste a última vez. Entrou desconfiado, e deu como razão ou pretexto a necessidade de curar algumas feridas feitas na mão. Talvez ele próprio as fizesse para entrar aqui em casa. Interrogou-me; respondi conforme pedia o caso. Supondo que ele soubesse de tuas visitas, não lhe ocultei a minha pobreza; era o meio de atribuí-las a um sentimento de caridade. A virtude serviu assim de capa a impulsos da natureza. Não é isso em grande parte o teor da vida humana? Fiquei, entretanto, inquieto; talvez lhe não arrancasse o espinho do coração. Pelo que me disse o Vicente, receio que assim acontecesse. Conta-me o que há, pobre filha do coração; não me escondas nada. Em todo caso, procede com cautela. Não provoques nenhum rompimento. Se for preciso, deixa de vir aqui algumas semanas ou meses. Contentar-me-ia a ideia de saber que vives em paz e feliz. Abençoo-te, Helena, com quanta efusão pode haver no peito do mais venturoso dos pais, a quem a fortuna, tirando tudo, não tirou o gosto de se sentir amado por ti. Adeus. Escreve-me. — Salvador.

P. S. — Recebi o teu bilhete. Pelo amor de Deus, não faças nada; não saias daí; seria um escândalo (*H*, p. 171).

Das letras de Salvador surge o início do desvelamento do caráter de Helena. Se o narratário ainda não conhecia as raízes dos dramas e olhares absortos, após o recebimento desta carta já é possível conjecturar que a menina era participante de algum mistério. E ainda, as frases de conselho proferidas pelo verdadeiro pai da protagonista envolvem-na num plano de enxugamento moral ante ao narratário – a filha deveria proceder de modo cauteloso e não provocar rompimentos diante de qualquer desconfiança. Quando o narrador afirma que recorrer a situações que envolvem *sentimentos de caridade* implica possibilidade de arrancar a suspeita, e que a virtude serviria *de capa aos impulsos da natureza* está afirmando o quanto de vaidade escondida há nas atitudes tanto do pai quanto da filha. Por trás de cada virtude encontra-se uma espécie de exuberância que beira a deformação – a resignação que pairava no plano da normalidade dos dias mais se aproximava a um *vício* impossível de ser nomeado.

O universo narrado por um sujeito firme na elaboração de seu conceito de verdade utiliza-se dos agentes instalados por ele para que as ações sejam realizadas. “Helena pegou na carta com sofreguidão, leu-a de um lance d'olhos. O gemido que lhe rompeu do coração mostrou bem a ferida que acabava de receber (*H*, p. 196)”. O enunciador apresenta a reação da protagonista frente ao proposto pelo processo de configuração do discurso. Após receber a carta reveladora seu “castelo de areia” estaria caminhando para o fim. Viu-se frente à extrema necessidade de expurgar seus dramas e sentimentos mais profundos aos participantes da progressão textual; e se assim não o fosse, seria como atestar sua culpa diante da usurpação da herança e aparente frieza de seu espírito.

Quando Helena e Estácio se percebem enamorados, o fazer enunciativo está em total acordo quanto às marcas que devem ser deixadas para que o enunciatário perceba a construção desses elementos. Assim, o narrador não é exatamente participante dos fatos narrados, mesmo quando suas ações denotam que ele está presente à cena; seu vínculo se faz quando comenta o que narra, aceitando o proposto pelo campo enunciativo e utilizando-se de técnicas próprias de quem deseja fazer-se ante ao olhar do narratário (lembramos que se trata de uma escrita folhetinesca). No excerto abaixo esse narrador faz-nos sabedores das primeiras sensações de Estácio:

a ideia de ter uma irmã sorria-lhe ao coração como promessas de venturas novas e desconhecidas. Entre sua mãe e as demais mulheres, faltava-lhe essa criatura intermediária, que ele já amava sem conhecer, e que seria a natural confidente de seus desalentos e esperanças (*H*, p. 24).

Nesta passagem o enunciatário delega ao narrador a função de instaurar conflitos cedendo pena e papel aos moldes dos personagens; trata-se de um cavalheiro nada interessado em ter seu caráter questionado pelo fazer enunciativo. O narratário fica a postos com vistas a participar de conflitos prometidos desde o início da trama: lá se encontra segredos velados e a promessa de outros a serem revelados. O emprego da epístola leva o narratário a sentir-se participante da ação, com intensidade e efusão; o uso de cartas está na base formal da narrativa por inferir mais sentimento que ação. O sujeito narrativo também participa da construção do *ethos* de *Helena*, quando permite que personagens escrevam cartas e expressem seus sentimentos com aparente sinceridade. Lembramos que

a correspondência informal constitui um dos traços mais característicos da história literária do século XVIII. A base desse culto residia na grande ampliação do tempo ocioso e na instrução das mulheres da classe média; do ponto de vista material, contava com notável melhoria no sistema postal. Em 1680 qualquer habitante de Londres podia enviar uma carta

por um *penny*, e nos anos 20 do século XVIII o serviço de correio era tão barato, rápido e eficiente que, segundo Defoe, não tinha rival em toda a Europa. (WATT, 2010. p. 199).

O fato de Helena redigir tão polidamente a tessitura de suas cartas indica-nos a posição e o nível de educação elevada – moças de seu lugar de origem não estariam aptas a fazê-lo. O uso da linguagem como marco do processo de aquisição de origem social é outro programa enunciativo no qual o conceito de moralidade pode ser elaborado. Ressaltamos o valor da carta como material repositório de lembranças e também como garantia de prazer para épocas vindouras seu início ainda na escrita de diários pessoais davam ritmo e preservação às memórias familiares. Anne Martin-Furgier (2009, pp. 176-245) fala-nos do significativo papel da mulher como a provedora das alegrias do lar, da felicidade da vida burguesa e da manutenção escrita como retrato de intimidades. Por mãos femininas os primeiros escritos foram elaborados ainda sem o devido domínio da técnica narrativa. O diário de cabeceira passou a ser um aliado da mulher que desejava expor sua interioridade com a aparente convicção de que suas letras não seriam expostas ao gosto do público. Os diários mantiveram-se ao longo do tempo como um intenso tratado de ligação entre o aqui, o agora e o futuro, quase num presente perpetuado.

O romance *Helena* não se baseia na escrita de diários, contudo, ressaltamos que a presença de cartas evoca a interioridade e o estado do homem comum no momento da escrita. Parece que Machado de Assis usou do gênero epistolar para o “arremate” do processo de composição da pessoa moral dos personagens. Sob a ótica de Estácio, o narrador recorre a pontos a serem analisados quando se quer perceber a real motivação da protagonista. O bom moço afasta-se da casa do Andaraí por poucos dias e escreve uma carta na qual relata as saudades que sente da irmã, da tia Úrsula, e de tudo o que faz lembrar a doce Helena:

Quando esta carta te chegar às mãos, estarei morto, morto de saudades de minha tia e de ti. Nasci para os meus, para a minha casa, os meus livros, os meus hábitos de todos os dias. Nunca o senti tanto como agora que estou longe do que há mais caro neste mundo. Poucos dias lá vão, e já me parecem meses. [...]

Manda-me alguma coisa que me faça lembrar o Andaraí. Tira da estante oito ou dez volumes, à tua escolha. Manda também algum trabalho de agulha teu; quero mostrá-lo à cunhada de D. Clara, a quem gabei muito os teus talentos. Se puderes desenhar alguma coisa, à pressa, o tanque, a varanda ou qualquer outro lugar, faze-o, e manda com o resto. Escreve-me longamente; conta-me tudo o que houver interessante; fala-me de ti, que é o meio de consolar minhas saudades, que são imensas, imensas como este amor que tenho à minha família toda. Vou fazer por voltar breve.

Adeus, minha boa Helena; adeus, minha vida, adeus, ó mais bela e doce de todas as irmãs! (H, p. 108)

O leitor atento percebe o uso de epístolas como prova material da vida interior de seus autores. Estácio está encantado pela presença de uma nova integrante da família e não poupa atributos de estima, carinho e companheirismo à irmã característica essencial quando se configura a sanção de outrem – relatar belezas, motivações sentimentais, e a aparente unidade de pensamento. Quando um primeiro indivíduo percebe no segundo a valorização de um terceiro, sente-se minimamente curioso a respeito das boas qualidades do segundo indivíduo. Em outras palavras, Estácio é aquele primeiro que fala dos adjetivos morais de Helena e não causa desconfiança no ouvinte (terceiro), pois o caráter de quem fala deve ser irrepreensível ao ponto de levar o narratário ao crédito total de suas ideias; e quem veria num representante da elite carioca a voz do engano.

Uma das pedras de toque, ao se retratar a vida interior de personagens é a escala temporal. O tempo de leitura das cartas difere do tempo de escrita, portanto, não se constitui vínculo direto do que perpassa as entranhas dos envolvidos. Vale ressaltar que “a vantagem das missivas está no fato de serem a prova material mais direta da vida interior de seus autores. Sua realidade é do tipo que revela as tendências subjetivas e privadas do autor com relação ao destinatário e as pessoas mencionadas, bem como seu próprio íntimo” (WATT, 2010. p. 202). Eis a resposta de Helena:

Vivemos, dizia a moça, como podem viver duas criaturas que sabem a afeição que lhes tem um parente amigo, ausente embora, mas não esquecido, — nem ingrato. O Padre Melchior, algum dos vizinhos, e o Dr. Mendonça são as nossas visitas habituais. [...]

O que você diz da vida solitária é muito justo, mas impraticável. Os amigos não nos iriam ver; e poderíamos nós dispensá-los? Tal é a opinião de titia e a minha. O melhor de tudo é este meio-termo de Andaraí; nem estamos fora do mundo nem no meio dele. O ruído externo pode ter os efeitos de que você fala; mas ele é às vezes preciso para aturdir e distrair o espírito. Também a solidão tem suas dores, e fundas; também ela abala o coração. Nem um extremo nem outro. (*H*, p. 114)

Helena responde à carta de Estácio esquivando-se, embora suas linhas mais pareçam espelhos refletindo seu interior. Por mais ardilosa que seja em manipular palavras, olhares, atitudes e até a própria vontade, não consegue esconder a revelação do que há dentro de si. Cartas são como espelhos da alma: o que se passa no interior revela-se num processo indisfarçado. “Nada é invertido, nada é distorcido, vemos sistemas em seus elementos, descobrimos ações em seus motivos” (WATT, 2010. p. 202). A experiência do indivíduo no cotidiano conjuga um fluxo incessante de pensamentos e sensações, essa mistura de sentimentos é o conteúdo da consciência de si e do outro. De tempos em tempos, a verdadeira

personalidade dos envolvidos é determinada, e pelo contato da pessoa moral poderá o narratário participar inteiramente da vida de um personagem.

Missivas são como cimento para a amizade: declaração e compromisso de amizade mais puro e ardente, assinado e selado. Diferencia-se da conversa pelas longas ponderações que vão desde a escolha das melhores palavras, ao ato de enviar e espera respostas. Não consideramos o uso de cartas pelo enunciador machadiano como algo fortuito – nada mais capaz de formar opinião e demonstrar a moral de personagens que o método epistolar, afinal, um enunciador que se propõe transcrever reações subjetivas diante de fatos contraditórios não passa despercebido. Assim, pelo correr da pena pode-se montar, desmontar e remontar o discurso de acordo com a moralidade à qual se deseja aludir.

Como uma excelente substância norteadora da composição do romance, o verdadeiro pai de Helena, Salvador, funciona como o responsável por trazer à baila o caráter moral da protagonista. Por carta endereçada à filha, emite ao narratário a real motivação do recebimento da herança do Conselheiro Vale. Como se sabe, cartas são escritas quando o coração do autor vê-se envolvido por inteiro no assunto, desse modo temos aspectos morais elucidativos. Nesta segunda carta de Salvador endereçada a Helena temos o anúncio de sua partida:

Refleti muito durante estas duas horas, dizia ele, e cheguei a uma conclusão única. Elimino-me. É o meio de conservar a Helena a consideração e o futuro que lhe não posso dar. Quando esta carta lhe chegar às mãos, terei desaparecido para sempre. Não me procure, que é inútil. Irei abençoá-lo de longe. Recaia, entretanto, sobre mim todo o ressentimento; eu só o mereço, porque só eu o provoquei. Vão as cartas de Helena; guardo três apenas, como recordação da felicidade que perdi. (*H*, p. 193)

Configurações narrativas em decorrência da ausência de Salvador como alimento da moralidade da protagonista são colocadas em xeque; não mais havendo traços familiares capazes de assegurar-lhe sua real feição, será inevitável que Helena se sinta perdida e envolvida pela nuvem espessa da inexistência. O narrador descreve artimanhas próprias da pauta dos primeiros romances de Machado de Assis, em que o enunciador age em favor da retirada da máscara da usurpação, prende as ações decorrentes disso em uma teia de pessimismo; apesar de lançar mão de elementos morais que levam o enunciatário a compactuar com as ações de Helena numa espécie de “dissimulação aceitável”.

A carta continua evidenciando conflitos ao longo da História das narrativas como um poderoso veículo de transcrição exata de processos psicológicos. Num atalho direto ao coração (lugar de todos os sentimentos), expressa com destreza e precisão o registro completo

das motivações e sentimentos que tocam à moralidade do narratário. Um mergulho imaginário num mundo vibrante de relacionamentos ideais, e até mais satisfatórios que os reais.

3. 4. A *noite do dia* inquieto chamado vida

Para Helena o amor não é um instrumento de escolha, mas de desigualdade consigo. Seu caminho está pautado pela sombra de eventos passados que não resistem à recorrência no presente; assim, lamentar o passado é reconhecer o imperfeito e assim reformar-se, modificando o que se é em virtude do que poderá vir a ser. Temos a presença de um enunciador que usa o discurso indireto livre, em que a análise mental dos personagens em forma de fluxo de consciência é formulada. Assim, percebemos as sensações mais profundas da alma da protagonista, sua moralidade, disposições e motivações que atravessam a cadeia do discurso e perpassam a ideia de vida humana.

A confluência entre amor e morte traduz a limitação do sujeito ante seus desejos mais profundos. Helena age e aparentemente domina seu novo meio, não sabemos se pela crença no ideal restaurador do amor e da conversão moralizante, ou se pelo resultado de um caráter ardil, capaz de acomodar-se à qualquer circunstância:

Amar é eleger a criatura que há de ser companheira na vida, não é afiançar a perpétua felicidade de duas pessoas, porque essa pode esvair-se ou corromper-se. Que resta à maior parte dos casamentos, logo após os anos de paixão? Uma afeição pacífica, a estima, a intimidade. Não peço mais ao casamento, nem lhe posso dar mais do que isso. (*H*, p. 118)

O narratário elabora a presença de uma moça capaz de amar a quem tivesse por marido, a despeito da paixão que nutria pelo meio irmão Estácio; e a definição do essencial existe num plano no qual o amor não passaria de uma eleição fria e calculada, em detrimento da crença romanesca de felicidade entre duas pessoas pela escolha do amor. Se chegasse às bodas com Mendonça viveria um presente alimentado pela memória dos sabores da casa do Conselheiro Vale, sabores de momentos fecundos e duradouros.

O *ethos* do enunciador de *Helena* caminha ao lado de romances sobre o modo como os heróis se imaginam e enfrentam as limitações da própria consciência que tem de si. A moral é construída pela formação e deformação do *eu* ante ao *outro*, o passado recorre e habita no sujeito (não existe fora dele) como uma tentativa de viver o presente junto dele e dos demais. Helena é a personagem em que a “luta em direção ao amor é o modo de superar seu passado”

(PASSOS, 2007, p. 40). E por causa do romance podemos conceber a ideia de configuração da pessoa moral e do amor em processo de valorização dessa pessoa consideramos a singularidade do sujeito, a particularidade de sua história e a situação vivida como caracterizador do elemento moralizante. As atitudes de Helena são instrumentos de valorização de seu comportamento. O que seria justo aos seus olhos causava espanto aos olhos dos outros; trata-se de uma heroína carente de autoconhecimento, e pela imagem do *Amor* será capaz de olhar para si. José Luiz Passos (2007, p. 39) discute a presença dessa metáfora na narrativa como a suspensão da suspeita, a entrega mutuamente consentida, que reafirma a autonomia de ambas as partes. Como consequência da conjunção do interesse compartilhado, há a possibilidade do contrato, do rechaço e do isolamento numa espécie de serventia da comunhão entre métodos e objetivos.

Estácio viu-se inebriado pela dúvida de quem seria essa menina de olhos vivos e traços singelos que conquistara sua atenção e estima. O questionamento é parte do processo de composição do *ethos* da protagonista, no qual o enunciador mantém a constante tentativa de compor sua moralidade, a despeito da atmosfera taciturna em que Helena vai se colocando. Nossa heroína tenta recompor seus passos à medida que percebe o óbito como única saída para a manutenção de sua moralidade. A morte está no início e no fim de sua história e, apesar da atmosfera de luto do início do romance, quando chega à casa traz alegria, companheirismo e esperança ao coração dos novos parentes. Porém, a máscara de vivacidade utilizada para conquistar os sentimentos dos outros é deposta quando se percebe alvo da desconfiança alheia. Após os trâmites decorrentes do conhecimento de sua origem, não tardou para que a despedida final acontecesse:

Um escravo veio chamar Estácio à pressa; ele subiu trôpego as escadas, atravessou as salas, entrou desvairado no quarto, e foi cair de joelhos, quase de bruços, junto ao leito de Helena. Os olhos desta, já volvidos para a eternidade, deitaram um derradeiro olhar para a terra, e foi Estácio que o recebeu, — olhar de amor, de saudade e de promessa. A mão pálida e transparente da moribunda procurou a cabeça do mancebo; ele inclinou-a sobre a beira do leito, escondendo as lágrimas e não se atrevendo a encarar o final instante. Adeus! — suspirou a alma de Helena, rompendo o invólucro gentil. Era defunta. (*H*, p. 203).

No dia seguinte, prestes a sair o enterro, as senhoras deram à donzela morta as despedidas derradeiras. D. Úrsula foi a primeira que lhe prestou esse dever, seguiu-se Eugênia e seguiram as outras. Estácio viu-as subir, uma a uma, o estrado em que repousava a essa. Depois, quando ia fechar-se o féretro, caminhou lentamente para ele; trepou ao estrado, e pela última vez contemplou aquele rosto, — sede há pouco de tanta vida, — e a coroa de saudades que lhe cingia a cabeça, em vez de outra, que ele tinha direito de pousar nela. Enfim, inclinou-se também, e a fronte do cadáver recebeu o primeiro beijo de amor. (*H*, p. 204).

A morte não diminuía a beleza da donzela; pelo contrário, o reflexo da eternidade parecia dar-lhe um encanto misterioso e novo. (*H*, p. 204).

Helena morre por não acreditar que no favor do outro existiria vida. Quando dizem que a perdoam pelas circunstâncias de chegada à família, não aceita a possibilidade de ser vista como aventureira; falta-lhe a condição de paz interior que a categoria de classe poderia afiançar:

A beleza dolorida é dos mais patéticos espetáculos que a natureza e a fortuna podem oferecer à contemplação do homem. Helena torcia-se no leito como se todos os ventos do infortúnio se houvessem desencadeado sobre ela. Em vão tentava abafar os soluços, cravando os dentes no travesseiro. Gemia, entrecortava o pranto com exclamações soltas, enrolava no pescoço os cabelos deslaçados pela violência da aflição, buscando na morte o mais pronto dos remédios. (*H*, p. 92).

O choro de Helena é, antes de tudo, um rompimento de dor moral, em que verossimilhança e veracidade confluem-se enganosamente num contexto elaborado pela enunciação, resultando no afastamento da norma literária comum ao século XIX. “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance” (BAKHTIN, 1990. p. 75). Pela análise do discurso do narrador é que a moralidade é concebida; quando se faz necessário saber *quem somos*, o primeiro ato deve ser o retorno do olhar e uma intensa busca pelo *eu* mais profundo. É imprescindível voltar-se para trás a fim de buscar e reconhecer em escolhas passadas o que se faz dor no momento presente. Assim, temos o aspecto da pessoa moral em que modalidades existenciais como *Amor e Morte* lidam com o sujeito ante suas próprias obsessões. O *eu* retorcido pelo olhar do outro teme seu reflexo no espelho. A protagonista opta por não ser vista em sua forma *original* refletida nos olhos dos novos parentes. Machado de Assis formula imagens para evidenciar critérios a serem utilizados no julgamento da figura do outro. Tais critérios são resultados de um conceito individual, componente de um contrassenso, “pois o que deveria ser peculiar a um indivíduo passa a ser coletivo; noutras palavras, as razões do agir moral comuns a uma coletividade, passam a ser riscadas de acordo com o gostar e o querer de um só, ou de uma minoria” (BETELLA, 2007, p. 226).

A dimensão especular do olhar do outro foi tema para conto *O espelho* (1882)⁴⁶, em que o autor perscruta o mundo de Jacobina por um narrador-protagonista que desce fundo na constituição da moralidade do sujeito – homem maduro, provinciano, capitalista aos modos do século XIX em profunda necessidade da mirada alheia para sua existência. O olhar atinge grandes proporções quando se deseja atingir a “pessoa moral”, já que em situações de crise a dispersão dos sentidos humanos funciona como denúncia do mergulho interior a que o personagem é acometido. Assim, quando esse olhar entumecido de suas próprias carências toma consciência de que não se faz sem a presença do objeto refletor é que o herói machadiano toma conhecimento de sua vulnerabilidade. Identificamos Jacobina quando numa conversa entre quatro ou cinco cavalheiros no morro de Santa Teresa surge uma voz pronta a participar da discussão de assuntos de alta transcendência que era de grande relevância aos senhores presentes. O personagem toma o fio narrativo e por sentir-se interrogado pede para contar um caso, com a ressalva de que a matéria a ser tratada seria sobre a existência não só de uma alma, mas duas; e afirma que “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (ASSIS, 1962, p. 346).

Machado elabora personagens resultantes de definições propriamente morais que, de acordo com Passos (2007, p. 11) são reveladas por descrições de substâncias particulares a cada sujeito; substâncias que são atualizadas pelas próprias ações desses indivíduos, pelo que fazem e falam do seu mundo e dos outros⁴⁷. Jacobina vivenciou a aclamação quando foi nomeado alferes da guarda nacional ainda na sua juventude; fato determinante no que tange à percepção de sua existência pelos outros. De acordo com a boa sanção alheia, sentiu-se detentor de uma identidade e, sobretudo, da unidade entre a formulação de suas almas, sentiu-se real e aceito socialmente pelo contato com o olhar do outro. Passos (2007, p. 38) reitera que personagens ganham densidade pelos tantos encontros e desencontros que permeiam o seu *eu*, transformando seus pensamentos em *verdades* tão enigmáticas quanto suas ações.

Ainda sobre tal problemática, vejamos o conceito de José Luiz Passos (2007):

⁴⁶ Conto publicado originalmente por Lombaerts & Cia no Rio de Janeiro, 1882. E em ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v.2, p. 345-52. Versão digital disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn003.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2014. pp. 80-85.

⁴⁷ Aproveitamos a ideia de José Luiz Passos (2007) em *Machado de Assis: o romance com pessoas* cuja singular abordagem é também direcionada a personagens de ficção e suas possibilidades de serem ao mesmo tempo companheiros leais e sombras incômodas. Sua escrita é de alto teor elucidativo. Passos apresenta-nos *Pessoas de ficção* – personagens que se enfrentam em detrimento da própria imagem e do valor do indivíduo e, em específico, da pessoa moral e seus embaraços de consciências de faz-de-conta.

A formação do juízo está associada à imaginação de possibilidades, realizáveis ou não, que em muitos casos não podem sequer ser verificadas, mas que talvez por isso mesmo perfeçam indivíduos de motivação oblíqua e mais complexa. Os heróis machadianos são psicologicamente mais densos ou verossímeis quando comparados aos de seus antecessores e contemporâneos, ou mesmo a muitos de seus sucessores. (PASSOS, 2007, p. 44).

Machado coloca-se num polo diferente, no tocante à constituição física e psicológica de personagens, sua visão aguda do que seria a vida urbana brasileira do século XIX resulta em ações humanas permeadas de singularidades. Esse olhar de *dentro para fora* e ao mesmo tempo de *fora para dentro* permitiu ao escritor perceber a relação concreta entre personagens literários e a figurativização do Brasil. Jacobina traz à tona uma visão atroz sobre a relação que se pode ter de si (e para si) com o outro. O elemento exterior é interiorizado e, pronto a fazer parte da constituição do sujeito num polo de produção, reprodução e anulação do *eu* no qual Jacobina segue produzindo-se, reproduzindo-se e, ao final, anulando-se.

Bosi (1982) afirma que o mundo das narrativas de Machado de Assis é marcado pelo assimétrico, pela dissimilaridade com a qual compõe seus personagens; e essa contraposição, esse entrever, é a raiz por vezes ínfima do conceito de pessoa humana. Reforçamos, portanto, que se trata de uma noção que pode ser contemplada pela tendência do protagonista em ver-se desigual a si mesmo. Consideramos essa composição de mundos interiores quando se pretende recolher traços da configuração da pessoa moral; que pode se fazer em maior ou menor desunião consigo, e sua alusão está na sombra de eventos passados. Jacobina busca a admiração para si. É contrário em relação à Helena. Enquanto a moça decide pela fuga da vida por ver-se diante da mirada alheia, o alferes deseja se fazer existir pelo olhar do outro.

Machado apresenta uma disparidade em relação ao fazer literário de seu tempo pela constituição física e psicológica de seus personagens por vezes fala do enfado do homem consigo e um infundável interesse em si mesmo pela rememoração. Desse modo, destaca-se na narrativa o momento em que o *ser* entra em contato com o outro, e transforma-se. Uma duplicidade de imagens para a confluência de duas naturezas em que o homem é o animal que assume papéis distintos – torna-se um ser humano e desenvolve sua personalidade em função de inúmeras incursões nos pensamentos e sentimentos dos outros. Por vezes, o dissimulado é apresentado como parte da norma social e, nas entrelinhas se reconhecem estratégias narrativas de posição *versus* retirada de máscaras. O conceito de personagens compostos para a exposição de alegóricas minúcias do interior humano denota, quando em análise, a primazia pelo autoengano. José Luiz Passos (2007) enfatiza o processo de composição de caracteres e a habilidade de Machado ao produzir personagens em constante estado de revisão de si mesmos e suspeitos aos olhos dos outros.

Todo texto tem uma intencionalidade, uma direção, um sentido. Da mesma forma, todo enunciado pressupõe um determinado tipo de *ethos* do enunciador, o qual pode se manifestar por meio de recorrências de ações, sensações, sentimentos e falas manipuladas para que o enunciado atinja o resultado planejado. A persuasão não se cria se o auditório não puder ver no orador um homem que tem o mesmo *ethos* que ele. Logo, persuadir consistirá em fazer passar pelo discurso um *ethos* ligado à realidade do auditório, para lhe dar a impressão de que quem fala é um dos seus. Lembremo-nos do conto *A causa secreta*⁴⁸, em que o enunciador apresenta Fortunato, num relato que se aproxima do fluxo de consciência, no que tange à criação de uma voz própria do inconsciente, na tentativa de revelar o que se passa no interior do sujeito. Quando o narrador expõe o assombro de Garcia ante a real motivação das ações de Fortunato, o faz num ímpeto de denúncia do que se passa no íntimo do indivíduo. Vejamos a cena em que o narrador faz uma aproximação de seu *ethos* com o narratário ao inserir Garcia num turbilhão de dor moral devido à amplitude da maldade humana, sobretudo, de seu amigo Fortunato.

Dois dias depois, - exatamente o dia em que os vemos agora, - Garcia foi lá jantar. Na sala disseram-lhe que Fortunato estava no gabinete, e ele caminhou para ali; ia chegando à porta, no momento em que Maria Luísa saía aflita.

- Que é? perguntou-lhe.

- O rato! O rato! exclamou a moça sufocada e afastando-se.

Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levara um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

- Mate-o logo! disse-lhe.

- Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria

⁴⁸ Conto de Machado de Assis publicado originalmente por Laemmert & C. Editores, Rio de Janeiro em 1896. Para esta leitura utilizamos a versão de ASSIS, Machado. **Várias Histórias**. São Paulo: Martin Claret, 2006. pp. 56-64. Versão digitalizada disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn005.pdf>>. Acesso em: 30 jul 2014, pp. 28-34.

a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue. (ASSIS, 2006, pp. 62-63).

Pelas linhas e intenção desse sujeito narrativo, o narratário sente o que sentem os personagens não apenas o sentimento exterior, mas o que há de mais profundo na constituição do *eu* de Garcia e Fortunato. Após as cenas acima descritas, torna-se impossível qualquer relação de cumplicidade e amizade entre os dois personagens. Assim, o resultado da configuração do *ethos* desse narrador varia entre os dois atores da enunciação. Ao final de *A causa secreta*, o saber do enunciador perpassa a ótica de Garcia que não mais conta o que vê, mas o que sente Fortunato.

Ao levantar-se deu com o médico e teve um sobressalto. Então, mostrou-se enraivecido contra o animal, que lhe comera o papel; mas a cólera evidentemente era fingida. "Castiga sem raiva", pensou o médico, "pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem". Fortunato encareceu a importância do papel, a perda que lhe trazia, perda de tempo, é certo, mas o tempo agora era-lhe preciosíssimo. Garcia ouvia só, sem dizer nada, nem lhe dar crédito. Relembrava os atos dele, graves e leves, achava a mesma explicação para todos. Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula. (ASSIS, 2006, p. 63)

Ao final do conto, o narratário tem ao pé de si uma explosão de lágrimas de Garcia compostas pela consternação da perda de Luísa. Tal fato funcionou como marco fixado pelo enunciador para que o narrador realizasse (dentro do fazer narrativo) seu próprio juízo de valor e chegasse à conclusão dos reais impulsos de Fortunato, num jogo de intenções e reações mascaradas de cotidiano. No entanto, a proposição da íntima relação entre a formação do *Ser* social capaz de psicopatias mais comuns do que a civilidade estaria apta a expurgar, e o assombro do outro por perceber-se envolvido em atrocidades próprias da composição humana, funcionam como arranjos na configuração do *ethos* enunciativo, muito bem aproveitado pelo narrador machadiano.

Voltemos a Helena, quando no leito de morte demonstra a decepção, má conduta e incapacidade de seu *eu* ante ao paradoxo de viver contra a moralidade que gostaria de sustentar. Diante de olhos alheios e lágrimas recolhidas durante os meses vividos com a família Vale, sente seus últimos suspiros até a aceitação total de sua vulnerabilidade social.

Portanto, é durante o desenrolar desse tipo de progressão textual que se torna possível perceber a forma pela qual cada narrativa é construída. É por meio do *tom* e da manifestação do *ethos* do narrador, responsável pela assimilação social da moralidade, que penetramos na mente dos personagens, bem como em suas casas. Esta acessibilidade é decorrente do “sentimentalismo” compreendido desde o século XVIII como a crença na bondade inata ao homem. Mostrar essa bondade seria o mesmo que empenhar-se em atos filantrópicos ou envolver-se com propósitos louváveis, os mesmos de lágrimas generosas.

O público brasileiro experimentou um tipo de reorientação com a qual Machado de Assis conquistou lugar de honra junto à tradição local, e a partir do qual o romance passou a ser visto como uma visão circunstancial da vida. Ian Watt (2010, p. 34) elucida que esse método pode ser chamado seu realismo formal. Aqui o termo não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. É próprio do fazer social esgueirar-se na privacidade doméstica dos personagens, imaginar pontos de vista, ouvir rumores de paixões, entrever futuros, e reorientar o que seria de bom-tom a um ou outro, de preferência. Ouvimos tudo o que dizem e o que fazem em tom familiar, e como se amigos íntimos fossem, nos condoemos com suas situações. Contudo, “a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário; sem dúvida é em parte responsável pela aversão generalizada que hoje em dia se vota ao realismo e suas obras” (WATT, 2010, p. 35).

É preferível perceber o romance como a estreita correspondência entre *Vida* e *Arte* em que o realismo formal permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial – são seres humanos prováveis, com certa exatidão de sentimentos e intimidade, em que a *Vida* exposta ao leitor ávido, por participar dos dramas, eleva-se ao patamar de representação humana. “O mundo do romance é essencialmente o mundo da cidade moderna. Ambos apresentam uma visão da vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão maior com a natureza ou a sociedade” (WATT, 2010, p. 195). A maneira diferente José de Alencar exemplifica o que conhecemos por *bifurcação fundamental* na constituição da experiência literária brasileira. Apesar da tendência de ver Machado de Assis como um autor em ascendência, às voltas com romances que mais pareciam ensaios para aqueles que posteriormente o lançariam como produtor de alta cultura literária, seus primeiros caracteres de vida psicológica nacional estão na possibilidade de transição do que seria o romance

brasileiro. José Luiz Passos (2007, p. 29) afirma que a partir de *Ressurreição* (1872) começa algo novo para a narrativa brasileira, mas a maioria dos críticos, encadeados pela surpresa que seriam as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), insistem em ver no primeiro Machado um romântico circunspecto, um realista incompleto, cerceado por uma suposta visão complacente com a elite brasileira do Segundo Reinado.

O Brasil da segunda metade do século XIX passou por um período de efervescência política e econômica o que confluíu para a destruição do senso de harmonia do homem com a vida natural e seus semelhantes, dando lugar ao isolamento, que é a mistura do sentimento de individualismo e personalidade. As obras literárias, pensadas como o reflexo do real no imaginário comum, foram permeadas pela secularização do pensamento, e a produção de um mundo centrado no *eu* de cada indivíduo tornou-se responsável pela escala de valores morais e sociais. A urbanização do homem oitocentista remete à polidez e a aquisição de valores como resultado da vida cidadina. Por meio de narrativas com alto teor de moralidade nasce para a literatura brasileira o que pode ser chamado de “conceito moderno de pessoa humana”. Sua narrativa é repleta de heróis obcecados pela intensidade de si, de seus interesses pessoais, e de ações sobre o que outro sabe ou pensa a seu respeito.

Definimos a moralidade em Machado como o aprendizado da autonomia do *eu* ainda que às voltas com imagens de intensa luta interior. Helena carrega alta carga de pessoa humana quando se deixa conhecer sem se fazer conhecida, quando se propõe ir ao encontro do outro, resguardando sua intimidade mais profunda; essa aptidão da protagonista de imaginar-se desigual vincula à nossa literatura o amplo conceito de moderno. A modernidade também está no uso de programas narrativos nos quais a face do enunciador é recoberta e o que aparece é a diferença como raiz do conceito de pessoa moral em que ponto de vista do narrador consta a partir da apresentação da vasta porção de realidade de seu tempo.

O *ethos* do enunciador de Helena tenta convencer o leitor de que seu fim e seus modos são os mais justos não poderia haver maior castigo para a protagonista (no âmbito da moralidade) que a convivência com a família sabedora da fraude em que ela está envolvida. Para que seus objetivos alcancem sucesso, faz uso da verossimilhança capaz de garantir à configuração da pessoa moral a profundidade necessária. Tal fato ocorre pela união do tecido do texto junto às motivações e intenções humanas.

4. Finalmente, impasses morais clássicos em prosa moderna

4.1 Teorias da alma em matéria literária

*Sonho que sou a Poetisa eleita,
Aquele que diz tudo e tudo sabe,
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num verso a imensidade!*

*Sonho que um verso meu tem claridade
Para encher todo o mundo! E que deleita
Mesmo aqueles que morrem de saudade!
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!*

*Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquele de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada!*

*E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho... E não sou nada!...*

Florbela Espanca, *Livro de Mágoas*, 1919.

Ao fim e ao cabo somos todos construção da linguagem.

A matéria utilizada para a tessitura de qualquer enredo começa em vias de pensamento, no qual o narrador é o elemento preparado para a boa articulação das ideias. Ele será o responsável por arriscar-se, por recolher o ínfimo e o íntimo, dar significação aos personagens e entregá-los ao narratário. Davi Arrigucci (1998, p. 10) afirma que a narração de uma história poderá ter início por duas opções, igualmente relevantes para o fazer literário: narra-se o que aconteceu, ou mostra-se dramaticamente o ocorrido em forma de cena; a escolha está na intencionalidade do fazer narrativo⁴⁹.

A articulação bem posta por Machado de Assis, ao elaborar um sujeito narrativo escorregadio, que dá pareceres pessoais à medida que se fixa na tênue linha do que *será contado* e do *ato de contar*, leva o leitor a perceber critérios próprios do aperfeiçoamento do comportamento social. Também oferece forma literária a situações histórico-sociais em pleno calor da hora. A contribuição efetiva deste estudo para o dissecamento de narradores

⁴⁹ Fragmentos de ARRIGUCCI JR, Davi. **Teoria da narrativa**: posições do narrador. Instituto de Psicanálise – SBPSP. Vol. 31, nº 57, 1998, pp. 9- 44

machadianos está no que diz respeito à evolução das formas literárias, sobretudo, no sentido da “viravolta” realizada pelo autor em obras posteriores aos anos de 1880. Na superação das limitações e inconsistências, tanto de modelos locais quanto de seus primeiros trabalhos ainda no experimento de caracteres.

No tocante ao foco narrativo, consideramos os ousados rearranjos que acompanham a disposição do tema doméstico e percorrem as perspectivas e iniquidades sociais. O autor de *Helena* disfarça e revela dependentes desvalidos e proprietários opressores, sem pertencer a nenhuma dessas esferas. Revela, ainda, como a desenvoltura intelectual configura narradores que se apresentam (re)cobertos pela matéria de que tratam. Buscando a credibilidade desse narrador, temos o encontro com um *ethos* revelador e responsável pela complexidade das relações. Assim, no âmbito do escritor firmado em seu tempo e espaço, Machado parece ter formulado uma expressão adequada para entreter as moçoilas e bendizer o estrato social, no sentido oposto do termo bendizer, e expor o turbilhão do que seria viver em uma sociedade *fin du siècle* um tanto desajeitada.

Dito isto, e ponderando a relevância que os narradores dos primeiros romances de Machado de Assis tiveram para a *feitura* de sua grandiosa “segunda fase”, partimos para uma questão de igual relevância quanto ao narrador de *Helena* – falemos de teorias que circundam a esfera da composição da alma. Num aspecto ainda experimental Machado dá início à problematização da existência de uma instância repressora, que separaria o que está contido no coração do que é manifestado em ações e reações de seus personagens. Esse enfoque ínfimo da tessitura do *Ser* remete-nos a Santo Agostinho (Bispo de Hipona, 354-430) quando da necessidade de compreensão por parte de Evódio do que seria a natureza da alma e suas potencialidades, e leva o leitor perceber a instância da *psique* como forma única dos atos da natureza constituída. Agostinho (2013) explica que o princípio maior da alma está em dispor animação aos seres vivos e que não podemos concebê-la como parte semelhante da natureza da matéria. “A alma tem natureza própria, a do espírito, distinta da natureza da matéria, e se não pode ser percebida pelos sentidos do corpo, se não podemos ver com os olhos, podemos entender com a razão, e ver mentalmente. E quem vê mentalmente é a própria alma” (AGOSTINHO, 2013, p. 13).

Afirmando ser a alma de natureza divina, o autor é enfático ao tentar provar a imaterialidade do espírito como substância própria. E se pensarmos que a matéria está sujeita à precisão do tempo e do espaço, carece de um espírito que a constitua. Contudo, o espírito possui natureza exclusivamente imaterial, não podendo ser reduzido ao tempo e espaço necessários à matéria física. Assim, alma “tem natureza própria, mas não por si mesma, e sim

pelo poder divino criador de todas as coisas, visíveis e invisíveis” (AGOSTINHO, 2013, p. 23). Ainda nas considerações sobre exatidão da alma enquanto elemento dissoluto da matéria em que habita, Agostinho considera sua natureza imortal: não se pode dimensionar “tamanho, largura, vigor físico, porque tudo isso é corpóreo, e só poderíamos falar da alma nestes termos como um tipo de comparação, relativamente aos corpos” (AGOSTINHO, 2013, p. 27). Esta proposição se converte em ação recomendável quando se pretende analisar os mistérios da alma humana, assim, seria legítimo desprezar o corpo (matéria), e dar a devida atenção ao mundo visível, que é o mundo dos sentidos.

A alma não é passível de explicações por expressões físicas, pois, se não podemos dimensioná-la (não é longa ou larga, ou dotada de força física), não cabe a nós, portanto, compará-la com a composição do corpo físico, sendo o corpo reconhecido por tamanho e medida⁵⁰. Contudo, o Bispo de Hipona afirma que “se lhe parece que a alma poderia ser um nada, porque não apresenta dimensões do corpo, entenderá que justamente por isso ela deve ser tida com maior consideração, pois é superior às coisas materiais exatamente por isso, porque não é matéria” (AGOSTINHO, 2013, p. 28). Logo, a alma está em superioridade por não se limitar às dimensões do corpo e não se ater a dualismos e oposições. A superioridade do espírito é colocada, embora seja o homem constituído de corpo e alma. Seria a alma *nada* pela impossibilidade de dimensionamento material? Entraremos em constituições de sujeitos *feitos e refeitos* à revelia de suas contradições humanas. A potência da alma estaria num possível pacto entre o exterior e o que habita no interior humano, sabendo que o que é fugaz aos olhos físicos pode ser visto com os “olhos da alma”.

Machado fez-se habilidoso em suas composições, não pela fidelidade com que fazia suas palavras corresponderem a respectivos objetos, mas pela sensibilidade literária com que seu estilo refletia o decoro linguístico adequado a cada assunto, como quando somos convidados a participar desde os dramas de *Ressurreição* (1872), passando pelas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) até a configuração do *Memorial de Aires* (1908).

Segundo a crítica de José Luiz Passos (2007),

⁵⁰ Para a nomenclatura agostiniana – e filosófica –, corpo é sinônimo de matéria, tanto a matéria constituída (os corpos em geral) quanto os efeitos de matéria (luz, calor, energia etc.) e os corpos são verdadeiros enquanto obra da criação (*Soliloquios* 2, 18, 32). É própria da matéria a mutação (*Confissões* 12, 6) e toda matéria é sujeita à medida e dimensão (*De beata vita* 7); o corpo ou matéria é parte do mundo *sensível* (*De immortalitate animae* 7, 12)”. Nota do tradutor de AGOSTINHO, Santo (Bispo de Hipona, 354-430). **Sobre a potencialidade da alma**. Trad. Aloysio Jansen de Faria. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 34.

Na obra de Machado, o problema da motivação do ato é frequentemente apresentado ao leitor como a questão da máscara, da dissimulação e da consciência desconfiada consigo. Choque entre a pessoa moral dos personagens e a realidade do século XIX que os envolvia. (PASSOS, 2007, p. 128).

O exame das primeiras reações a este novo modo de retratar as motivações, o mundo interior e a desunião do sujeito consigo pode esclarecer como o tema se transformou em um dos modos fundamentais do romance moderno. Retratando pessoas que se concebem em contradição consigo ele colabora para a paulatina autonomia do romance frente às demandas dos naturalistas. (PASSOS, 2007, p. 131).

É nesse contexto de mundos interiores em conflito, de sujeitos em desunião consigo e o modo pelo qual são representados na escrita de romances, que se pode ver a forma descomunal de Machado ao conceber personagens em constante exame de si, num quadro de relação direta com o outro. Por meio do que se foi, cujo caráter estático, voltado ao passado, avança imóvel, é que nos podemos medir em relação ao olhar do outro. Personagens machadianos são donos de seus destinos na medida em que se veem no limite da perda da pessoa humana. Procuramos rever uma pequena parte da história das religiões e de parte substancial da literatura machadiana para entrar em contato com a ideia do desvio humano do plano ideal, junto ao esforço mítico do eterno retorno. Em meio ao processo de ida (pelo desvio) e volta (pela reparação) ficamos em busca do que possa explicar o caminho do delito cometido. Nesse sentido, uma vertente da literatura ocidental se ocupou de pensar o problema do sujeito que busca retornar à sua própria imagem de ser humano e às suas convicções. Assim, segundo Passos (2007, p. 107) Machado parece ter aproveitado de Santo Agostinho a ideia de que a introspecção narrada dá forma à consciência e a torna inteligível para si. E tomando o princípio das *Confissões* (1984) do Bispo de Hipona, amplamente utilizadas em processos de construção de interioridades, o problema do sujeito está na busca por reconciliar-se com sua imagem de humano, e essa consciência que pretende aprofundar-se necessita da linguagem para expurgar seus erros e conduzir-se ao caminho do sublime.

Assim, Agostinho “deu origem a um modo de falar sobre o sujeito que até hoje permanece como um dos gêneros mais frequentes da literatura moderna” (PASSOS, 2007, p. 107). Numa relação nada acidental, fatores como dano moral, memória e linguagem estão envolvidos; a maioria dos sentimentos que nos impele a um autoexame (orgulho, vergonha, culpa, ressentimento, remorso etc.) só podem ser reconhecidos pela linguagem, os quais dela se apoderam para processos de intensa retrospectiva. Nesse sentido temos personagens que se voltam sobre eventos passados a fim de refletir o presente e ver-se melhor ou pior frente às expectativas sobre si mesmos. Desse modo, a consciência insatisfeita faz da retrospectiva um processo de unidade temporal pela linguagem (passado/presente), na qual a ação culmina na

possibilidade de redenção desse *eu* que terá na rememoração o princípio norteador de suas ações e manutenção da vida. Do tom confessional da escrita de Santo Agostinho Machado parece ter feito seus protagonistas e narradores, imbuídos de um interesse ostensivo em si mesmos, como se fossem o centro de suas próprias paixões e decisões. Assim, Machado de Assis toma a composição de caracteres literários tipicamente humanos como objeto de sua escrita. Como diria Passos (2007, p. 105) Em *Helena*, temos a representação da consciência atribulada pela desconfiança, em que o herói percebe-se ameaçado pela própria imaginação da malícia.

4.1.1 Conhecer o outro, conhecer-se e deixar-se conhecer

A noção de inconsciente e de uma instância repressora cuja função estaria em separar o que se passa no interior do sujeito do que é demonstrado por ações foi uma questão latente no século XIX. Em meio à precariedade de estudos que retratassem como são formadas as emoções humanas, teorias como a dos moralistas franceses do século XVI sobre a existência de níveis de cognição inconsciente; de reações baseadas na força de emoções não conhecidas e de elementos externos catalisadores de mudanças psíquicas, funcionaram como dados decisivos para se explicar o inexplicável, sobretudo, nos relacionamentos humanos. Escritores viram na literatura o fio condutor de experimentos e teorizações de doenças da alma e suas vicissitudes, bem como a fonte de busca incessante (por vezes fadada ao fracasso) da cura dos problemas das emoções. Assim, o início da tomada de consciência humana por meio da escrita literária firmou-se como base fundamental na composição do que seria definido como homem moderno, principalemnte, na fase de busca por prestígio científico.

A medicina higienista, a criação de manicômios, a higiene social e pessoal, bem como a figura do médico (fonte de cura de todo os males), tomaram lugar expressivo junto às “novas ideias” dos anos de 1870 no Brasil. A paisagem da capital do Império, sobretudo das casas – redutos familiares, lugares da felicidade, bens e estima, capazes de funcionar como extensão das complexidades dos personagens, é parte do cenário composto para as decisões e movimento de personagens que, em meio ao desejo de distinção, interiorizam elementos exteriores como parte de sua composição. Antonio Candido (1993, p. 106) reitera que a paisagem brasileira é matéria embutida no discurso machadiano. Não como descrição de lugar, mas como elemento essencial da fatura, de natureza da narrativa e da composição de

personagens. Elementos fundamentais e determinantes na busca por explicações a respeito de acontecimentos psíquicos e inconscientes impossíveis de serem dimensionados a olho nu.

Helena estava no seio de uma boa família. No entanto, contrariando expectativas e acima de acontecimentos externos, via-se envenenada por verdades escondidas, e de impossível convivência – fragilidades ligadas ao imaginário tomam forma, e o leve tecido que recobre a percepção do sujeito para a confluência de aspectos que vêm de dentro e aspectos que vêm de fora cria uma frágil teia a que chamamos de *Identidade*. Corpo e alma ligam-se à fragilidade do imaginário e da desigualdade do sujeito consigo, pelo modo que os personagens concebem a descoberta de suas diferenças e similitudes.

Nesse contexto, lembremo-nos de Estácio quando se percebe aturdido pelas desconfianças que tem de Helena e das verdades que podem envolver a irmã. A partir da dúvida instaurada pelo enunciador desde o momento que o rapaz encontra a casa visitada diariamente pela protagonista, temos o início do desvelamento narrativo. No entanto, antes do *ethos* de Helena vir à tona, os mistérios da alma de Estácio é que são postos à mesa. Logo, temos níveis de dualidade: de um lado os mistérios da moça, relacionados a acontecimentos aparentes, de possível dimensão pelo olhar (até que o narrador nos permita); de outro: conflitos na alma de Estácio, verdades não tangíveis ou perceptíveis ao comportamento exterior – emoções desconhecidas capazes de conduzi-lo a atitudes reprováveis socialmente caso não arrancasse a *erva má* semeada em seu coração.

Na altura do capítulo XXVIII de *Helena* o narrador usa o padre para revelar ao rapaz o que se passa numa esfera não dominada por ele. As novas verdades causam séria estranheza na consciência de Estácio, que se vê em meio a uma instância repressora que separa o que se manifesta no coração (alma) do que chega aos olhos dos outros, de tal forma que os conteúdos de sua consciência desconhecem o que se passa atrás do véu que recobre sua alma. Padre Melchior percebe em Estácio a figurativização de reações inconscientes e dita verdades até então desconhecidas, mas, reformadoras da humanidade do rapaz. Diz o padre:

— Pois bem, tu transgrediste a lei divina, como a lei humana, sem o saber. Teu coração é um grande inconsciente; agita-se, murmura, rebela-se, vaga à feição de um instinto mal expresso e mal compreendido. O mal persegue-te, tenta-te, envolve-te em seus liames dourados e ocultos; tu não o sentes, não o vês; terás horror de ti mesmo, quando deres com ele de rosto. Deus que te lê, sabe perfeitamente que entre teu coração e tua consciência há como um véu espesso que os separa, que impede esse acordo gerador do delito.

— Mas que é, padre-mestre?

Melchior inclinou-se e encarou o moço. Os olhos, fitos nele, eram como um espelho polido e frio, destinado a reproduzir a imagem do que lhe ia dizer. (*H*, p. 161)

A figura do amigo religioso, próximo a todos os acontecimentos em família, funciona como linha de acesso entre conteúdos conscientes e inconscientes. Suas palavras ecoam de forma a trazer o princípio da revelação (como a raiz da erva daninha) de um sentimento absurdo e descomunal que já era parte da configuração das emoções do personagem. O narrador enfatiza a ação do inconsciente como causa do desvio da lei comum que, no recorte acima, tem no coração o lugar de onde emanam todas as tensões, e de onde o mal é produzido. A agitação da alma de Estácio causa males e instintos que não se podem compreender ou expressar; não podemos fugir ou nos esconder quando há um mal oculto que persegue e nos envolve em lapsos de sensações não conhecidas.

Machado de Assis tem uma percepção aguda da ação desses processos inconscientes e do modo de funcionar da mente. Contudo, conforme pudemos esclarecer no capítulo anterior a partir da leitura de Jon Elster em *Alchemies of the mind: rationality and the emotions* (1999), isso não significa que a ficção machadiana antecipou a Psicanálise. Machado iniciou um tratamento literário para as particularidades da alma: vicissitudes dos desejos, das fantasias, das obsessões e a forma pela qual se mascaram e encontram subterfúgios inexplicáveis. A atualidade de seus romances está ligada à capacidade de esmiuçar essa temática em meio à riqueza de caracteres na composição de personagens. Conceber a formação da pessoa humana e representar seus desvios é parte de sua escrita desde os primeiros romances, e assim, em uma contribuição de aparente desalinho com a norma em vigor, tentou o gênero e formou o que se entende nos dias atuais como caracterização ficcional, aos moldes da vida humana. De espírito vivo, extraiu conclusões máximas do mínimo que era a cultura brasileira, tendo em vista o *miúdo* e o *rés do chão* dos hábitos de sua época, que transformou em matéria literária. Machado de Assis recebeu a alcunha de produtor literário ao avesso, pelo modo e intenção de problematizar o estrato social e seus mecanismos de estrutura e manutenção do poder.

Retomemos Jon Elster (1999) e o retrato do pensamento moralista francês do século XVI, quanto à representação das emoções na literatura e na arte. Elster remete-nos ao *modus* peculiar de pensar as emoções, dentre eles o uso do *véu* e/ou da *mascara*, e afirma que “in the analysis of how the emotions are presented to others we may distinguish between *veil and mask* – between hiding an emotion one feels and showing an emotion one does not feel” (ELSTER, 1999, p. 96)⁵¹. O objetivo pode ser esconder uma emoção que se sente, ao mostrar uma que não se sente. Esse ato nem sempre é intencional, como no nosso caso, em que o

⁵¹ "Na análise de como as emoções são apresentados para os outros, podemos fazer distinção entre o véu e a máscara - entre esconder uma emoção que se sente e mostrando uma emoção não se sente" (tradução nossa).

narrador de *Helena* afirma que Estácio desconhece o que está entre seu coração e em sua consciência porque há um véu que limita as duas instâncias. A separação entre consciente e inconsciente impede que o rapaz aja de forma a dar vazão aos conflitos de sua alma. Os moralistas franceses ofereceram um tratamento adequado à teoria das paixões, apesar da ausência de classificação/enumeração das emoções, ou análise de antecedentes cognitivos, bem como a inexistência de discussões capazes de firmar dados fisiológicos ou de tendências de ação. Ainda assim, os moralistas firmaram-se como precusores no tratamento dessa temática, tendo Aristóteles e Descartes como expoentes do gênero.

O modo de apresentar as emoções foi iniciado por estimativas de princípios que poderiam ser usadas como matéria-prima, ou como um dado particular voltado a um mecanismo mais geral. Logo, neste material seria possível desenvolver ideias relacionadas ao *amor próprio* ou algo como uma disposição íntima de reconhecer as emoções para si e para os outros. Tornou-se viável pensar em temas mais periféricos para retratar o inconsciente, como a capacidade de detectar as emoções; embora o que se deseja repensar é a possibilidade de emoções irracionais se fazerem dominadoras de ações tidas como racionais.

Uma forma destacada e problematizada por Elster (1999) é a ação de colocar/retirar elementos usados pelo inconsciente (como *véu* e *máscara*), sempre que houver necessidade de falsear-se frente ao olhar do outro; de repensar uma ou outra emoção que será mostrada e a possível reação alheia. Dessa forma, o sujeito pode refazer-se de acordo com o viés em questão. Em casos como o de Estácio, o fator determinante de suas emoções é o inconsciente, em outros casos, a ação de colocar/retirar máscaras é parte natural do processo de dissimulação consciente, como nos procedimentos da protagonista. Em consulta ao Dicionário de Língua Portuguesa para o verbete *dissimular* (lat. *Dissimulo*) temos mais detalhes sobre o substantivo que deriva desse verbo. Para o *Aurélio*, ser dissimulado é:

1. Fingir, simular.
2. Deixar passar; fazer vista grossa.
3. Fingir que não vê, não ouve ou não sente.
4. Suprimir a aparência de (o que se quer ocultar).
5. Ocultar ou encobrir com astúcia; disfarçar.

Portanto, estamos falando de uma estratégia para a elaboração de algo dessemelhante em si mesmo, de um elemento estruturador, tanto da trama quanto da relação entre o narrador e o narratário. O dissimulado (leia-se Helena) é aquele que tem o hábito de disfarçar,

encobrir; aquele a quem a artimanha faz sombra e é companheira. Não é à toa que José Dias empregou este qualificativo a Capitu, quando ainda era vizinha de Dom Casmurro. Na visão do agregado, a moça com olhos de cigana oblíqua e dissimulada estaria interessada em arranjar-se junto a família tradicional da corte do Rio de Janeiro conquistando o menino Bentinho, e para tanto, faria-se ardilosa até conseguir levá-lo ao altar. Heroínas machadianas costumam carregar um tom *ameaçador* ante aqueles que enxergam para além do véu.

Estácio estava como um espelho frente à mirada de Melchior que o via a semelhança de uma tela vazia a ser pintada e de olhos destinados a reproduzir a imagem das palavras que ainda lhe seriam ditas pelo padre. Melchior sabia que a partir daquele momento suas palavras seriam grafadas na alma do rapaz. Havia a necessidade da imagem, ou do imaginário para que os fatos posteriores à primeira alusão do padre fossem compostas, pois o *eu* não se formaria sem ter à sua frente o que vem do outro.

A constituição do *eu* depende de relações especulares, relações imaginárias que trazem o narcisismo como parte constitutiva por excelência da composição da alma ainda que em maior ou menor grau de delimitação. Há, no romance de Machado de Assis, um modo intrincado pelo qual os personagens são compostos, justificados e prontos a defender-se diante da noção, frequentemente equivocada, do seu próprio valor, “um esforço que em muitos casos está fadado a falhar. Trazendo à tona, pela conspiração do homem, uma visão rica e atroz sobre a relação com a imagem que pessoas podem ter de si mesmas” (PASSOS, 2007, p. 44). Assim, um dos pontos centrais da representação do *eu* na narrativa machadiana é a habilidade moral de dar-se conta de si mesmo, imaginar-se desigual, e ainda assim, assumir-se diante da consciência de seu lugar no mundo. Desse modo, consideramos necessário ressaltar que a percepção que cada indivíduo tem de si não é a mesma que os outros têm dele. Por vezes, o que pensa o sujeito sobre procedimentos sociais, e até mesmo sobre seu caráter, é diferente da imagem exteriorizada vista por seus iguais com os quais mantém laços afetivos. Logo, essa distorção de opinião em causa própria está ligada a assimetria de vida que compartilhamos diariamente, de modo que, a visão que o outro tem de si também não está atrelada à ideia que temos deles. Todos têm pontos de vista internos a partir dos quais a possibilidade de assimilação é delimitada, grosso modo, somos feitos pela exterioridade, pelo que o outro vê, antes mesmo da informação vista se fazer objeto constitutivo da interioridade.

Melchior soube pescar o melhor momento para trazer o desvio da lei social e religiosa a que Estácio, participante sem o saber, o fazia em seu inconsciente. Em tom desconcertante, o rapaz é tomado de um sentimento de culpa por haver em si coisas desconhecidas que fora de

sua consciência eram dominadoras de suas ações. O *novo* é nomeado e trazido à tona de modo a tornar-se familiar com o passar das horas e do espanto:

— Estácio, disse Melchior pausadamente, tu amas tua irmã.
O gesto mesclado de horror, assombro e remorso com que Estácio ouvira aquela palavra, mostrou ao padre, não só que ele estava de posse da verdade, mas também que acabava de a revelar ao mancebo. O que a consciência deste ignorava, sabia-o o coração, e só lho disse naquela hora solene. A consciência, depois de tatear nas trevas, recuou apavorada, como afastando de si o clarão súbito que acendera nela a palavra do sacerdote. Estácio não respondeu nada; não podia responder nada. Com que vocábulo e em que língua humana exprimiria ele a comoção nova e terrível que lhe abalara a alma toda? que fio pudera atar-lhe as ideias rotas e dispersas? Nem falou, nem se atreveu a erguer os olhos; ficou como estúpido e morto. Melchior contemplou-o alguns minutos, silencioso e compassivo. Os olhos, que eram de águia para os mistérios da vida, eram de pomba para os grandes infortúnios. (*H*, p. 162)

A revelação da existência de “coisas” que estão para além da mente do protagonista foi aterradora, assim como a construção do fio narrativo bem posto pelo enunciador (que trabalha com dados nada gratuitos). O narrador utiliza-se dos gestos do personagem para conduzir o narratário a perceber que fala de um assunto incomum para a época, tanto no trato social quanto literário. Ainda num terreno experimental “o bruxo do Cosme Velho” desafia-se a tratar a existência de emoções capazes de dominar as ações dos homens – entre o coração e a consciência haveria lugares ainda não conhecidos, ou recobertos por um véu que impediria a confluência desses dois lugares. Ivan Teixeira (1987) refere-se a Machado de Assis como um devassador de intimidades, um dissecador de almas, um *senhorzinho* capaz de leituras interiores sem o menor interesse em paisagens ou multidões. Um escritor que “vivía à cata de indivíduos, examinando-lhes o ‘mínimo e o escondido’ – gestos e expressões diminutas, olhares dissimulados, risos e intenções secretas, enfim, pormenores de superfície que revelassem as vastidões do interior” (TEIXEIRA, 1987, p. 2). Como quem buscava o ouro no íntimo da terra, mantinha-se a procura da intimidade dos indivíduos usando sua forma literária para adaptar o melhor modo de representar esse universo para a realidade local.

Entretanto, como dimensionar o que o homem sabe de si mesmo? Eduardo Giannetti (1997, p. 9) pensa o universo subjetivo no qual vivemos imersos como tão real quanto o mundo objetivo no qual trabalhamos e agimos. A relação mais íntima, traiçoeira e definidora de um ser humano é a que ele trava consigo mesmo. Estácio não logrou ter respostas prontas, frente ao que ainda não era uma saber constituído, no entanto, como num ato de calcular o que acabara de chegar aos olhos, manteve-se num estado de autocontemplação para, enfim, retirar-se do silêncio. Aqui temos o início da retirada do personagem do fosso de autoengano:

A mudez de Estácio cessou enfim; o corpo agitou-se; o lábio articulou algumas frases desconcertadas. Vago era o sentido delas; podia concluir-se que ele não cria na revelação de Melchior, que o suposto sentimento era tão absurdo e desnatural que só a maus instintos devia ser atribuído. Melchior ouviu-o, sorriu com satisfação. Não era aquilo mesmo um protesto de consciência honrada? (*H*, p. 162)

O narrador compõe o desvelamento de Estácio de modo a prender a atenção do narratário. É necessário uma instância narrativa que mensure as ações que virão para seus próximos dias diante de uma verdade tão abissal. Por falar em verdades, lembremos que o personagem não acredita na fala do padre, mas logra a possibilidade de suas emoções não passarem de maus instintos. Melchior retoma a conversa com esclarecimentos verossímeis sobre a alma do rapaz, atribuindo-lhe a participação de um desvio inconsciente. Na afirmativa temos a explicação da natureza do ato inconsciente:

— Maus instintos, não, respondeu Melchior; um desvio da lei social e religiosa, mas desvio inconsciente. Entra em teu coração, Estácio; revolve-lhe os mais íntimos recantos, e lá acharás esse gérmen funesto; lança-o fora de ti, que é o preceito do Eterno Mestre. Não o sentiste nunca; a tentação usa essa tática serpentina e dolorosa; é insinuante com a calúnia, e pertinaz como a suspeita. Mas eu sou a verdade que afirma, e a caridade que consola. Digo-te, não que pecaste, mas que ficaste à beira do pecado, e estendo-te a mão para que recues do abismo. (*H*, p. 162)

— Padre-mestre! Murmurou Estácio, cujo coração recebia a influência da palavra de Melchior, a um tempo severa e meiga.

Não fales, continuou o padre; negá-lo é mentir; confessá-lo é ocioso. Como nasceu em teu coração semelhante sentimento? Quis a fortuna que entre vocês dois não houvesse a imagem da infância e a comunhão dos primeiros anos; que, em plena mocidade, passassem, do total desconhecimento um do outro, para a intimidade de todos os dias. Esta foi a raiz do mal. Helena apareceu-te mulher, com todas as seduções próprias da mulher, e mais ainda com as de seu próprio espírito, porque a natureza e a educação acordaram em a fazer original e superior. Não sentiste a transformação lenta que se operou em ti, nem podias compreendê-la. São Paulo o disse: para os corações limpos, todas as coisas são limpas. Vias a afeição legítima naquilo que era já feição espúria; daí vieram os zelos, a suspicácia, um egoísmo exigente, cujo resultado seria subtrair a alma de Helena a todas as alegrias da Terra, unicamente para o fim de a contemplares sozinho, como um avaro. (*H*, p. 163)

O véu que encobre o que se passa no coração de Estácio do que é realizado por suas ações é retirado, e a ideia de possível ocultação das emoções parece ser deixada de lado – já se faz impossível esconder-se de si mesmo. La Rochefoucauld (*Apud* Elster 1999) diz que

in matters of love neither masks nor veil are likely to succeed, but veil even less than masks: "where love is, no disguise can hide it for long: where is not, none can simulate it" (M70). The efficacy of mask may equally be affected by the need to put on a veil, if we

have to hide what we feel towards one person while simulating the same feeling towards another. (*Apud*, ELSTER, 1999, p. 96)⁵²

Desse modo, como afirma La Rochefoucauld, em se tratando de emoções (amor), mascarar-se ou usar um véu para recobrir os sentimentos não fará do sujeito um exemplo de sucesso sempre que houver intenção de esconder-se em relação a outrem haverá dissimulação a descoberta desse procedimento é vergonhosa. No mais íntimo de Estácio, estaria o gérmen funesto. Era preciso arrancá-lo. Logo, o que é ofensivo para Estácio não é o conteúdo dos pensamentos que esconde, mas o fato de o outro saber que age de forma própria a escondê-los. O fato de Melchior perceber que há coisas retidas no interior do rapaz é o grande catalisador de sua vergonha e remorso⁵³. O narrador descreve a reação do interior do rapaz, afirmando sua impossibilidade de autodomínio.

Ouvindo a palavra do padre, Estácio soletrava o próprio coração e lia claramente o que até então era para ele como um livro fechado. A situação tornava-se, entretanto, por demais aflitiva, profunda a vergonha, intenso o remorso. [...]

Esta circunstância desorientou o moço:

— Não, padre-mestre! exclamou ele deixando-se cair na cadeira.

É impossível! Isto que me está dizendo é um sonho mau, é um funesto equívoco; é impossível; juro-lhe que é impossível. É certo que a amo... que a amava, com sentimentos de irmão; mas esquecer-me, aninhar em minha alma tão odioso afeto... oh! era impossível! (*H*, p. 163)

— Digo-te que tens uma raiz de má erva no coração; esta é a cruel verdade. Há no homem uma ligação de sentimentos, às vezes inexplicável. Produtos de climas opostos aí se alternam ou se confundem... (*H*, p. 164)

Estácio percebe seu coração como um livro aberto no qual o sentimento de vergonha e desonra toma parte substancial (de seu interior). É detentor de uma erva má no coração, logo, a possibilidade de que essa erva cresça e se torne ação (baseadas nela ou não) é aterradora. Temos indivíduos com motivações distorcidas e complexas. Protagonistas machadianos psicologicamente densos e verossímeis em comparação a outros caracteres de seu tempo. Passos (2007, p. 45) afirma que há uma assimetria disfarçada de ordem e essa é uma das qualidades mais protuberantes dos mundos imaginados por Machado. A ideia de descompasso

⁵² em matéria de amor nem máscaras nem véu são propensos a ter sucesso, mas véu ainda menos do que as máscaras: "onde há amor, nenhum disfarce pode escondê-lo por muito tempo: e onde não há, ninguém pode simulá-lo" (M70). A eficácia da máscara pode igualmente ser afetada pela necessidade de colocar um véu, temos que esconder o que sentimos em relação a uma pessoa, enquanto simulamos o mesmo sentimento em relação a outra. (tradução nossa)

⁵³ Para uma breve discussão a respeito do conceito de *vergonha* e *remorso*, ver: HERBERT, Morris. On Guilt and Innocence: essays in legal philosophy and moral psychology. University of California Press, p. 56.

na composição do *eu* se expressa pela evolução, dentro do herói, da disparidade de perspectivas sobre como se deve viver à vida; trata-se do aprendizado da autonomia e da possível vituperação pelo autoengano. É possível ter uma atitude que se faz em mão dupla: ao apresentar as próprias emoções para si, o rapaz tenta convencer-se de que há emoções não sentidas por ele (mas que ele sente que deve ter); ou que não tem emoções pertencentes a outros, e pensa que deveria ter. De acordo com Elster (1999)

in theory, people might have a similarly dual attitude when presenting their own emotions to themselves. They might have to persuade themselves that they have emotions they do not have but feel they should have, or they do not have emotions they have but believe they ought not to have. To my Knowledge the moralists did not discuss the first issue. (ELSTER, 1999, p. 97).⁵⁴

Estamos para a segunda linha. Estácio não sabia que amava, quando descobre o sentimento julga que não deveria senti-lo. Enfatizando a tendência em esconder as imperfeições aos olhos dos outros, Antonio Candido (1993, p. 106) reitera que a ‘alma’ e o ‘outro’ podem atuar como categorias independentes, mantendo uma relação caprichosa ilustrada por acidentes e distrações que vão parecendo tão significativos e próprios do Ser quanto os atos conscientes. É bem provável que a realidade esteja mais próxima de situações que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas, que nas próprias coisas.

Dizendo isto, Melchior recolheu-se ao silêncio, como se refletisse ainda alguma coisa. Estácio erguera-se e entrara a passear lentamente. De quando em quando, apertava a cabeça entre as mãos; tantas comoções bastavam para atordoar mais forte espírito. O mistério o cercava de todos os lados. Ele ia até à janela, daí até à porta, intercalando as reflexões interiores com sacudimentos nervosos do braço ou da cabeça. A intervalos, olhava a furto e de través para o capelão, como o criminoso olha para a consciência; não podia evitar o sentimento de terror, e ao mesmo tempo de respeito, que lhe infundia aquele investigador exato e profundo de seus sentimentos mais recônditos e inacessíveis. Ruminava o que o padre lhe dissera; cada minuto lhe ia tornando mais clara a verdade revelada, e o que era obscuro fizera-se-lhe enfim transparente. É assim que a luz de um astro, acesa desde séculos, chega finalmente a ferir a retina de nossos olhos mortais. (*H*, p. 165)

Os moralistas franceses tinham conhecimento de um paradoxo peculiar, no que se refere às emoções o qual em situações extremas de autoconhecimento essa incongruência se daria com maior intensidade. A incongruência estaria na afirmativa de que antes que se forme

⁵⁴ teoricamente as pessoas podem ter atitudes duplamente similar ao apresentar as próprias emoções para si. Elas podem tentar convencer-se de que tem emoções que não tem, mas que sentem que deveriam ter; ou de que não tem as mesmas emoções que os outros tem, e que eles não precisariam tê-las. Pelo meu conhecimento os moralistas não discutiram a primeira opção. (tradução nossa).

a intenção de esconder uma emoção de si, há um aviso delimitador dessa intenção. O fato de o sujeito desejar se auto enganar o faz perceber a impossibilidade de esconder-se de si mesmo. Logo, se há o autoengano é improvável que seja consciente. A este respeito Jon Elster (1999) reitera que “the problem of self-deception is in fact that it appears to be a logically incoherent idea: to hide something for oneself one must first notice it, but once it is noticed one cannot hide it” (ELSTER, 1999, p. 99)⁵⁵. Estácio já não mais se encontra na categoria do autoengano. Ao tomar conhecimento de si pela fala do padre, as luzes de seu inconsciente se acendem, e o limbo obscuro a que estava imerso é tomado pela transparência. Giannetti (1997) afirma que

o homem que conhece a si mesmo reconhece os próprios limites e, portanto, não exorbita de sua capacidade ou condição. Ao mesmo tempo, aquele que é capaz de identificar e examinar sobriamente os seus próprios sentimentos e desejos consegue, em alguma medida, vê-los de fora e distanciar-se deles, o que reduz o risco de que venham a tyrannizar a sua mente ou conquistar um poder exagerado sobre suas ações. Nenhuma falsa certeza subjetiva o levará a tentar ser quem não é ou a ser tragado por suas próprias paixões. (GIANNETTI, 1997, p. 66).

O desvelamento traz consigo uma luz que, de tão desnatural, é capaz de ferir os olhos de quem o deseja. A literatura tem esse poder de examinar a maneira pela qual os sujeitos guiam suas vidas, conseguindo ou não, atingir sua autonomia e o controle sobre seus pares. Para La Bruyère, até mesmo o fato de se esperar esquecer alguém é ainda pensar nessa pessoa (“the desire to forget someone is to think about that person. Characters IV-38”)⁵⁶ já Pascal não confronta e nem problematizar o autoengano. No entanto, Jon Elster afirma que ele “had acute insights into the nature of wishful thinking, in which we simply go directly for the beliefs we wish to be true rather than forming and then rejecting a belief we wish to be false, but he did not confront, much less solve, the problem of self-deception” (ELSTER, 1999. p. 100)⁵⁷. Seria mais simples atribuir valor a crenças que querem *ser vistas* como verdades do que conceber uma nova forma de pensar. Se assim o fizéssemos estaríamos no campo da falsificação; e nesse sentido temos a prerrogativa de sujeitos (pessoas), a possibilidade de autoinvenção.

⁵⁵ "o problema do auto-engano está no fato de que parece ser uma idéia logicamente incoerente: pois para esconder algo para si mesmo é preciso primeiro perceber isso, mas assim percebe-se que não se pode escondê-lo" (tradução nossa) .

⁵⁶ ("o desejo de esquecer alguém é pensar sobre essa pessoa. Personagens IV-38")

⁵⁷ "ele tinha percepções agudas sobre a natureza do pensamento positivo, em que nós simplesmente iríamos diretamente para as crenças que desejássemos fazer ser verdade, ao invés de formar e depois rejeitar uma crença preferimos ser falso, mas ele não confronta, muito menos resolve, o problema do auto-engano". (tradução nossa)

No entanto, Giannetti (1997, p. 120) afirma que pela própria natureza reflexiva e autorreferente, o autoengano não pode ser realizado ou planejado de forma calculada, como são os exemplos mais notórios de blefe, trapaça, fraude e engano de terceiros. Dessa forma, a noção de autoengano voluntário e deliberado (no sentido em que o mentiroso trama e calcula sua própria mentira) é uma contradição lógica. A raiz dessa dificuldade está nos limites que colocamos para a fixação, ou não, de crenças; é como tentar *obrigar* alguém a acreditar em algo, ou, como o cachorro correndo atrás do rabo, não funciona, não há precedentes. “A mentira que contamos em silêncio para nós mesmos não mente, seduz. Ela se reveste do semblante da verdade para melhor mentir” (GIANNETTI, 1997, p. 120)⁵⁸. E, assim como Estácio, Helena também não sabia de si o que já era visto por outros. Padre Melchior ao revelar o contido no inconsciente de Estácio também traz a luz o que há na imensidão das emoções da protagonista:

A planta ruim bracejou um ramo para o coração virgem e casto de Helena, e o mesmo sentimento os ligou em seus fios invisíveis. Nem tu o vias, nem ela; mas eu vi, eu fui o triste espectador dessa violenta e miserável situação. São irmãos e amam-se. A poesia trágica pode fazer do assunto uma ação teatral; mas o que a moral e a religião reprovam, não deve achar guarida na alma de um homem honesto e cristão.

— Impossível! Impossível! Exclamou Estácio. Mas, dado que assim fosse, por que acumular à dificuldade presente o horror de semelhante revelação?

— Porque a revelação explica a dificuldade. Helena não saberá que ama, mas ama. Ora, um amor clandestino, de parceria com esse outro amor incestuoso, embora inconsciente, provaria da parte de Helena uma perversão que ela não pode ter, e que, em tal idade, faria dela um monstro. Será Helena esse monstro? Se o fosse, eu desesperaria da natureza humana. Não! essa casa, onde a viste entrar, é com certeza asilo de miséria: o que ela aí vai levar é a esmola e a compaixão. (*H*, p. 164)

Para os moralistas franceses, um sujeito poderia estar em um determinado estado emocional (amor, ódio, compaixão...) sem o saber, e ainda, encorajado por um desejo interno de ignorar. A este respeito Giannetti (1997), reflete sobre a natureza dessa aspiração interna:

O autoengano em contraste com o engano interpessoal, nunca é consciente ou deliberado. As mentiras que contamos para os outros *podem ser* — e com frequência são — escolhidas e premeditadas. As que contamos para nós mesmos *jamais o são*. Ninguém escolhe o disfarce íntimo ou a mentira secreta com que se ilude, se ludibria e embala a si mesmo. O

⁵⁸ Giannetti (1997) também ressalta que “a peculiaridade do autoengano como fenômeno mental advém do fato de que ao contrário do engano interpessoal, ele é uma ocorrência intrapsíquica. Não se trata, nesse caso, da mente x enganando y, mas de nossa própria mente individual enganando a si mesma sobre alguma coisa específica (autoengano local) ou se enganando, de forma mais abrangente, sobre si mesma (autoengano global). Nas situações concretas de vida prática, é claro, a quadratura do círculo do autoengano pode assumir os mais diversos contornos e conteúdos” (GIANNETTI, 1997, p. 120).

autoengano viceja em câmara escura. A eficácia de seu processamento mental, como um filme por revelar, não admite claridade. (GIANNETTI, 1997, p. 121).

A protagonista não conhecia informações sobre seus sentimentos, tal como Estácio, e nisto vemos que uma emoção pode continuar desconhecida por certo tempo, mas que em determinada circunstância da vida pode arrebentar em explosões de consciência. Ainda de acordo com Jon Elster (1999), os moralistas ressaltam a existência de uma ideia implícita de irracionalidade e “the main instantiation of this idea was (an equally implicit) concept of irrational emotions. By definition, all emotions are unreasonable, yet not all are irrational; some are better grounded than others” (ELSTER, 1999, p. 102)⁵⁹. Ao passo que entendemos as emoções como exteriores à razão, é preciso destacar que algumas são mais fundamentadas que outras, não cabendo somente ao irracional. O manto de autoproteção colocado pelo autoengano tira-nos a possibilidade de ver como de fato somos. Quando partícipes do autoengano, não reconhecemos falhas que saltam aos olhos de outros, principalmente traços de caráter e conduta. Tudo se torna *ponto cego*, diferente do olhar dissimulador posto nos melhores ângulos de visão. Estácio viu-se retirado da categoria de autoengano e só então pode ter a visão exterior (do outro) mais próxima à visão que tinha de si mesmo:

Naquela noite, a segunda de tão extraordinários sucessos, foi que Estácio sentiu toda a violência do amor que lhe inspirara Helena. Enquanto os detinha um vínculo sagrado, amara sem consciência; e ainda depois de esclarecido pelo padre, o esforço empregado em vencer-se e a própria natureza da catástrofe não lhe permitiram ver a extensão do mal. Agora, sim; roto o vínculo, restituída a verdade, ele conhecia que a voz da natureza, mais sincera e forte que as combinações sociais, os chamava um para o outro, e que a mulher destinada a amá-lo e ser amada era justamente a única que as leis sociais lhe vedavam possuir. (*H*, p. 194).

Se é possível exceder-se na busca do autoconhecimento, ou se a condição de ser humano impossibilita aquisição de si, o narrador de Helena bem o poderá dizer. Em se tratando do conhecimento, nenhum saber é findo, pois por mais longe que se vá, sempre será possível conhecer um pouco mais. Estácio vê-se ao mesmo tempo apaixonado e sofredor, e por ainda desconhecer a origem de Helena, sente-se levado por uma avalanche de emoções. Contudo, ao que parece, o narrador prediz que, por causa de leis sociais, o rapaz será retirado do *status* de “apaixonado” para a categoria dos “amores impossíveis”.

⁵⁹ "a principal instanciação desta idéia era (igualmente implícita) a noção de emoções irracionais. Por definição, todas as emoções não são razoáveis, mas nem todas são irracionais; algumas são mais aterradoras que outras" (tradução nossa).

4.2 Vicissitudes da arte de engabelar

Machado de Assis descreve traços da estrutura familiar Imperial do Brasil, para quem a intenção e realização máxima do sujeito, sobretudo, do carioca novecentista, estaria na conquista de um lugar privilegiado junto a essa estrutura. Quanto à legitimidade da busca por pertencimento de classe a ser colocada em discussão, ela não indica que o autor mantinha-se satisfeito e conformado com a hierarquia social de sua época, com a escravidão ou os desmandos sociais⁶⁰. Helena sente-se inebriada pela dificuldade de conciliar o amor com a conquista de bens materiais. Para Ivan Teixeira (1987) os valores dos ricos são tratados como verdades sagradas, embora o narrador denuncie que para preservá-los se usem não raro a mentira e a hipocrisia. *Helena* caminha de forma a envolver o narratário em seus mistérios, os quais se fazem no âmbito do trato social, bem como da articulação de partes das emoções humanas como as que estão no inconsciente. No entanto, terminou em meio a inquietações bem aos moldes das pessoas que ficam a meio caminho, divididas entre o amor espontâneo e a ambição orientada.

Dentro da composição de caracteres da protagonista, está claro que Machado de Assis elabora uma moldura que pode ser chamada de literatura nacional, ainda que produto de um gosto plasmado das letras do velho mundo. A literatura pode tratar de ambiguidades do comportamento social brasileiro do século XIX, com um toque de oscilação entre *norma* e *intimidade*; em que o conflito entre *essência* e *aparência*, e a tentativa de desmascaramento da *dissimulação*, frente ao olhar do outro, é a pedra de toque. Em meio à ficção nacional, a *dissimulação* era uma novidade, e ao “ênfatar os mecanismos de astúcia e disfarce Machado punha em relevo a composição dos personagens pelo aprofundamento de sentimentos morais” (PASSOS, 2007, p. 68). Dissimular restringe o caráter das relações sociais trata-se de uma espécie de posicionamento de caracteres envolvidos num jogo de troca pela norma que não estaria claramente exposta. Esse jogo é sinalizado pela presença do cálculo, o qual sujeita regras morais a propósitos privados. De acordo com José Luiz Passos (2007),

A ficção de Machado está preocupada com a elaboração de situações nas quais os seus personagens são levados a agir revelando ao leitor os motivos, muitas vezes arbitrários e

⁶⁰ Ivan Prado Teixeira (1987) afirma que pensar os primeiros romances machadianos em possível conformismo ideológico é condicionar a estrutura interna do romance a mera representação de queixas pessoais do autor. O caráter própria da narrativa de Machado e Assis não toma tal perspectiva, já que preocupa-se mais com a composição crítica de caracteres capazes de suscitar buscas interiores, e por conseguinte (por configurar personagens), poder tratar da formação do extrato social.

moralmente ambíguos nos quais baseiam suas ações. A família machadiana se forma, ou se dissolve, imersa nesse ambiente moral conflitivo, onde os personagens desconfiam uns dos outros, desgostosos da sociedade em que se encontram, enquanto simulam sua integração com a mais cordial polidez. (PASSOS, 2007, p. 57)

E assim os personagens vão se formando como produtos de composição, aos moldes da fragmentação das emoções frente à intencionalidade de ações. Essa mudança de perspectiva capta, com maior abrangência, o processo de elaboração da motivação dos protagonistas, e ainda, as nuances próprias do *ethos* do narrador. Helena trilha um percurso de busca por e ascensão social que, por meio de *debreagens* narrativas (figurativizações) como o *casamento* e o *recebimento de uma herança*, alcança o prestígio social e moral frente ao olhar alheio – um mal decorrente da vaidade de se imaginar em descompasso consigo. A relevância de tais figurativizações está no modelo de composição do sujeito, dos valores por ele perseguidos e das sanções, tanto recebidas quanto doadas. A recorrência de traços nos permite delimitar a construção do caráter do enunciador, bem como a fórmula *sui generis* utilizada pelo narrador, enquanto objeto em análise. Contudo, se o prestígio social seria obtido por um desses caminhos, é próprio pensar que as atitudes de Helena são direcionadas pelo cálculo – se necessário fosse dissimular assim o faria, ou se fosse prudente resignar-se, ou se o mais adequado fosse envolver-se em laços do inconsciente, assim também o faria.

Guardadas as devidas proporções, fixemo-nos nas vias de ascensão social que deixam de lado caminhos como o trabalho ou o apadrinhamento, que apesar de gerar espólio não caminham no trilho da aquisição do prestígio. Assim, preferir determinadas estratégias indica não somente o *ethos* do nosso enunciador, mas a intenção de discutir valores ainda não postos na questão da composição dos personagens. Trata-se de escolhas minuciosamente reveladoras de valores sociais, já que não se conhece o interior de personagens até que se mostrem por ações ou em relatos de outrem, ou seja, por estratégias narrativas; tratar da essência de personagens é perceber fatos tanto do individual quanto do coletivo.

Pela ótica da protagonista, temos a percepção aguda de uma porção da realidade num ponto de vista que tem no conflito de interesses e na busca por firmar-se num futuro próximo, o caminho da dissimulação. Sentimentos mundanos são mascarados pela benevolência, pela necessidade do “bom trato social” e pelo turbilhão de emoções recolhidas. No lugar de sentimentos nobres, aos moldes do romance românticos, temos uma heroína que (re)faz-se ao sabor das circunstâncias. Como diria Giannetti (1997, p. 52) o animal humano transforma-se em milagre e enigma aos seus próprios olhos, conquista o privilégio divino de suas potencialidades e a prerrogativa trágica de ser o pior inimigo de si mesmo.

Delimitaremos, a seguir, duas figurativizações imprescindíveis ao processo enunciativo de *Helena*, como parte da composição individual dos persoagens e do extrato social. Trata-se de episódios decisivos para a afirmação do *ethos* narrativo, enquanto parte do que o enunciador propõe para o fazer narrativo e para a configuração do *ethos* do narrador devidamente configurado pelo sujeito enunciativo.

O casamento

Tudo depende do gosto de cada um.
O casamento é a pior ou a melhor coisa do mundo;
pura questão de temperamento. (*H*, p. 77)

O narrador apresenta-nos uma protagonista de caráter enigmático.

Ao correr das linhas temos, um ajuntamento de contribuições desse narrador, no qual *ethos* fica a cargo da sanção do narratário envolto pela leitura e participação nos acontecimentos. Logo, dá-se início à apreensão da frieza de espírito da menina, em que a postura não é dominada pelo calor das emoções, mas por um jogo de interesses um tanto perturbador. Helena não crê em paixões avassaladoras ou amores efusivos, mas enxerga a situação como de fato o é. Não se envolve em ideais românticos de quem sonha com a chegada daquele que poderá levá-la à plenitude do amor pelo sacramento convencional do matrimônio. Em conversa com o meio irmão, e num aceno ao desapego, a moça refere-se à figurativização do casamento como ponto de “partida *versus* chegada” a alguma solução. E afirma:

o casamento não é uma solução, penso eu; é um ponto de partida. O marido fará a mulher. Convenho que Eugênia não tem todas as qualidades que você desejaria; mas, não se pode exigir tudo: alguma coisa é preciso sacrificar, e do sacrifício recíproco é que nasce a felicidade doméstica. (*H*, p. 67)

A protagonista privilegia o *dever* e o *saber*, em detrimento do *querer* e do *poder*. No contexto acima, encontra-se manipulada por Dr. Camargo, amigo da família, para que seja aquela a convencer Estácio de que seu casamento com Eugênia seria a melhor escolha. Camargo perscrutou as ações de Helena e viu-a como um empecilho para a concretização de seus planos lutar pelo casamento de Estácio e sua filha já se fazia uma necessidade, ou a fortuna do Conselheiro não estaria sob seu domínio. A moça, por sua vez, vendo-se cercada pelas artimanhas do médico pela ameaça de delação quanto a farsa da paternidade; pela possibilidade de ver seus planos terminarem, e o que seria um tanto pior, pela humilhação

pública em detrimento do prestígio social (do lat. *praestigium*). De volta ao *Aurélio*, prestígio (substantivo masculino) está para:

1. Ilusão dos sentidos, produzida por artifícios ou artes mágicas; prestidigitação.
2. Grande influência exercida por pessoa ou coisa sobre outra(s) pessoa(s).
3. Reconhecimento das qualidades de algo ou alguém; admiração, respeito.
4. Preferência por alguma coisa; predileção.
5. Valor sociocultural positivo atribuído a uma coisa, a um indivíduo ou a um grupo, que faz com que estes se imponham aos demais, os quais adotam uma atitude de subordinação.

Para a manutenção da aparência de herdeira, a moça deixa de lado qualquer vazão a sentimentos amorosos e (aparentemente) se une aos planos do médico.

O narrador apresenta o casamento arranjado, e por conveniência, como atributos da subjetividade, uma ação que desfaz a oposição fictícia entre *indivíduo* e *norma*, dando origem a conflitos ao longo da narrativa. Para Alfredo Bosi (2010) “A análise dos motivos das ações humanas vale-se de uma linguagem de desmascaramento e prenuncia, a seu modo, a afirmação dos poderes da Vontade e do Inconsciente que seria trabalhada no século XIX por Schopenhauer, Nietzsche e Freud” (BOSI, 2010, p. 21). Estácio vive esse conflito, e ante ao casamento por conveniência é tomado por lapsos de consciência que o faz refletir sobre seus atos. O sujeito narrativo coloca-se entre o ato do rapaz e a observação do narratário:

O filho do conselheiro achava-se numa posição difícil. Caminhara para o casamento com os olhos fechados; ao abri-los, viu-se à beira de uma coisa que lhe pareceu abismo, e era simplesmente um fosso estreito. De um pulo poderia transpô-lo; mas, se não era irresoluto nem débil, tinha ele acaso vontade de dar esse salto? (*H*, p. 67)

Por que razão, pensando em todas as coisas, não conseguira ela apressar o casamento de Estácio? Estácio continuava a hesitar, a recuar, a adiar; pedia tempo para refletir. Ia agora menos ao Rio Comprido; os dias, quase todos, eram desfiados no remanso da família. Mas Helena insistiu tanto que ele prometeu fazer o solene pedido no primeiro dia do ano. (*H*, p. 72)

A habilidade do narrador em tocar nas questões latentes de forma aparentemente natural é um indício de que Machado de Assis usaria dados sociais no trato da individualidade. Como percebemos em Estácio, cuja descrição é a de alguém levado a tomar uma decisão da qual não tem consciência logo, temos uma ação de norma social capaz de fomentar discussões de emoções recolhidas. E acerca da ação de Helena também observamos emoções secretas em seu coração, quando a moça afirma: “que são minutos e que são meses? Paixões de largos anos, chegando ao casamento, acabam muitas vezes pela separação ou pelo

ódio, quando menos pela indiferença. *O amor não é mais que um instrumento de escolha*” (*H*, p. 118 grifo nosso). Helena parecia colher no casamento do meio irmão com Eugênia sua própria felicidade, já que de um lado seu segredo estaria resguardado pela ameaça do médico e, de outro lado, deixaria o terreno movediço da paixão que já nutria por Estácio. O amor não era idealizado pela protagonista como um instrumento de escolha, mas de determinação de caminhos a serem percorridos. A família também desempenha papel fundamental na realização desse programa narrativo, lembremo-nos de que Salvador e Helena optam pelo distanciamento, em nome da posição social a que a moça poderia alcançar. Foi preferível negar a relação de familiaridade com vistas à ascensão em sociedade, que manter-se na periferia da sociedade como era comum aos desvalidos.

Temos o *ethos* de um narrador apto em demonstrar o jogo de aparências em movimento, nos quais a menina de hábitos refinados e origem desgraçada revela ser bem aplicada. No entanto, reitera-se que a dissimulação de Helena está ligada a uma situação social instável ou a um passado eivado de privações, já que “o refolho calculado, o fingimento precoce, a ironia cortês são modos de superar seus estigmas. Suas reações são morais, no sentido de um autoexame deflagrado pela suspeita dos motivos alheios” (PASSOS, 2007, p. 73). A forma adotada pela protagonista é um modo de assegurar sua inferioridade numa espécie de (auto) supervalorização diante do outro com fins a atingir superioridade pela aparência de pertencimento de classe, vejamos:

— Falei-lhe de um amor forte, é certo, não extinto naquele tempo, mas totalmente sem esperança. Que moça não tem dessas fantasias, uma vez ao menos? A fantasia passou. Ou eu não devo casar nunca, ou posso desposar um homem digno, que me ame. Não casar foi algum tempo o meu desejo; não o é hoje, desde que você, titia e o Padre Melchior ambicionam ver-me casada e feliz. Para obter a felicidade, além do casamento, escolhi pessoa que me parece capaz de dar a paz doméstica e os melhores afetos de seu coração. (*H*, p. 128)

Como já mencionado no capítulo segundo, o tratamento da manipulação moral dos personagens e a postura do narrador na construção dessa verossimilhança é parte do desenvolvimento dos caracteres das primeiras heroínas de Machado. Assim, Alfredo Bosi (2010) discute o papel da ideologia nesse tipo de composição, além do discurso moral, em que a função de justificar ou mudar o mundo quase nunca poderá ser retirada de uma perspectiva ideológica ou contraideológica:

A ideologia está sempre a meio caminho entre a verossimilhança e a mentira. A verossimilhança torna plausível o *eu* a fala enganadora tenta passar por verdadeiro. No polo

oposto, o esforço argumentativo da contraideologia consiste em desmascarar o discurso astucioso, conformista ou simplesmente acrítico dos forjadores ou repetidores da ideologia dominante. (BOSI, 2010, p. 394)

A transformação moral dos heróis e o papel do narrador na construção dessa mudança é parte da ideia de que todo ser humano é uma mistura de razão (aquilo explícito ao outro) e emoção (paixões implícitas, as quais podem dominar e tomar o lugar da racionalidade). Atitudes voltadas à afirmação do *eu* são dotadas do que Jon Elster (1999, p. 90) chama de *amour-propre*; amor de si mesmo, algo intimamente ligado a interesses particulares. Para La Rochefoucauld, *Apud* Elster (1999), o corpo sem a alma não pode ter sentidos (como visão, audição etc.) ou consciência (sentimento, ou movimento), de modo que o amor próprio se separado da ideia e *interesse*, deixa de ver, ouvir, sentir, ou mexer-se; deixa de existir. Sem o amor próprio não haveria ações destinadas a manutenção desse *eu*, nem possibilidades de disfarce do caráter interessado e interesseiro de suas pretensões.

A alma é para o corpo o que o amor próprio é para os sentidos:

a more plausible mechanism might be that a durable discrepancy between private beliefs and public view induce by amour-propre is itself offensive to amour-propre. We want to be esteemed by others as well as by ourselves. To be esteemed by others, we may have to deceive them, by professing motivations and beliefs we do not in fact have. (ELSTER, 1999, p. 95)⁶¹.

A ação dos moralistas, de acordo com Alfredo Bosi (2010) se faz em erodir, em nível psicológico, a solidez aparente do racionalismo clássico. Desejamos a estima do outro bem como a nossa própria estima quando buscamos o olhar de prestígio do outro enganamo-nos por meio de motivações e valores que de fato não existem. Assim, Bosi (2010, p. 395) afirma que a ideologia pesa à proporção da exterioridade que o escritor confere à sua personagem, como a redução da pessoa a estereótipos que figuram (de fora para dentro), em um regime involuntário ou inconsciente da existência. Os personagens de *Helena* mantinham vida dupla numa tentativa de esconder de si e do outro os próprios desejos, e assim, manter a espera da possibilidade de se fazer existir ante a sociedade burguesa carioca do final do século XIX. Portanto, o que esperar da densa composição de personagens que o narratário perceberá se atento a todas as minúcias? Para Alfredo Bosi (2010) essa condensação de caracteres

⁶¹ um mecanismo mais plausível pode ser que uma discrepância durável entre crenças privadas e opinião pública que induz ao amor-próprio é ela mesma ofensiva para o amor-próprio. Queremos ser estimado pelos outros, bem como por nós mesmos. Para ser apreciado por outros, nós podemos ter que enganá-los, professando motivações e crenças que, de fato não temos. (tradução nossa).

viria precisamente dessa presença simultânea de determinação e liberdade, observação e imaginação, reflexo e reflexão, passividade e atividade, gesto previsível e consciência moral; combinação que não escamoteia nem o peso do princípio de realidade nem a força do desejo, nem a luz da autoconsciência, móveis díspares do destino dos tipos e das pessoas representadas, imaginadas, pensadas. (BOSI, 2010, p. 396)

É necessário deixarmos a ideia de que a literatura funcionaria como um reflexo social; de que pelo tipo de sociedade seria possível formar a densidade de caracteres de personagens; de que ao ler determinada leitura estaríamos como que segurando um retrato da historicidade de um povo. Já que saindo da competência de mimetizar tipos sociais, e buscando por limites ainda não efetivados encontramos substâncias para além da imagem da sociedade, e ainda assim, temos a autorreflexão do indivíduo frente à percepção do que o cerca em nível social, econômico, pessoal e emocional.

A herança

A saga de Helena é iniciada com a abertura de um testamento. Tal situação implica uma escolha: ou o amor paterno ao lado de Salvador, de afeições íntimas e familiares; ou o respeito, prestígio e o amparo da lei, recebidos com a proteção da família do Conselheiro Vale. A moça, num primeiro momento, opta pelo que é justo, honesto e natural (permanecer ao lado de Salvador). Contudo, cede à tentação de receber as benesses da herança, mesmo sabendo que assim cavaria um abismo entre ela e o pai. A escassez de bens materiais (seja real ou imaginária) acende desejos aterradores diante daquilo que em nós é falta, desse modo, desejar o que não se tem é próprio da natureza humana, é próprio de heroínas inacabadas. Assim, Helena mascara suas motivações iniciais com estratégias próprias de quem almeja superar um estado de humilhação por meio do trato social e de uma trajetória calculada, pela tessitura de si aos olhos do que era visto como de *bom tom* social. Não é difícil perceber que Machado está dando um golpe de misericórdia na gramática das ações românticas, quando introduz tamanha dissonância de caracteres aos personagens; e quando propõe o princípio do cálculo racional como substância capaz de organizar e dar coerência ao que parecia ser apenas mais uma singela história de amores impossíveis.

O *ethos* do narrado utiliza-se de Salvador para falar de sentimentos, e é por meio deste que o narratário passa a conhecer os detalhes da chegada de Helena à casa da família Vale. Pela figurativização do recebimento da herança a protagonista coloca a máscara de herdeira, e o narratário adentra ao início de um folhetim de agosto de 1876 – bem recebido pela crítica, sobretudo, por leitoras ansiosas pelo desencadear das ações dos personagens:

— Um dia, almoçando em um botequim, li a notícia da morte do conselheiro. O fato consternou-me; mas eu peço licença para lhes dizer tudo: de envolta com o sentimento de pesar, houve em mim alguma coisa semelhante a uma satisfação. Respirava enfim! O contrato expirava com ele; eu ia entrar na posse de minha filha. Não escrevi desde logo a Helena; fi-lo ao cabo de alguns dias. Tive duas respostas: a primeira era no sentido da minha carta; a segunda anunciava-me que o conselheiro a reconhecera por testamento. Podia procurar e ler-lhes a segunda carta: é um documento da elevação dos sentimentos daquela menina. Exprimia-se com a maior gratidão e saudade a respeito do conselheiro; mas negava-se a aceitar o favor póstumo. (*H*, p. 187)

A ideia de apropriação do espólio alheio já estava formada no interior de Salvador. O narratário tem a impressão de perceber um abatimento do pai de Helena pela ocasião da morte do Conselheiro, mas logo percebe a motivação da cena. O narrador declara que o homem esteve feliz por imaginar que a filha seria parte de seus dias novamente, mas que ao tomar conhecimento de que Helena tinha sido nomeada herdeira testamentária optou por não deixar os bons sentimentos da filha aflorarem em gratidão e estima pela lembrança. Desta forma, a moça resolveu tomar posse não somente da herança, como também do prestígio e ascensão social como Salvador assim o desejava.

Sabemos que um dos caminhos da verossimilhança se faz em colocar entre as motivações sinais de tragam dados do passado para a confirmação de situações no presente. No excerto acima, Salvador alude à elevação dos sentimentos da menina pela carta que escrevera no ato de aconselhamento para o recebimento da herança; na opinião de Salvador Helena não seria culpada por obedecer ao seu pedido, e sim uma alma em conflito ante a usurpação. O enunciador soube utilizar acontecimentos do passado para trazer ameaça à protagonista que convivia com a sombra de suas decisões. A qualquer momento poderia ter seus planos de autonomia e satisfação derrubados pela nódoa chamada usurpação; pela ousadia de colocar-se mascarada. José Luiz Passos (2007) reitera que o

fardo do passado dá bagagem emotiva ao herói e adensa a sua compostura, animando o seu caráter com a aparência verossímil de uma experiência vivida. A nossa expectativa de que pessoas são feitas dessa matéria produz, por meio da leitura, o efeito da plausibilidade moral dessas pessoas; diante do que foram e de como se imaginam diferentes dos demais, entendemos o que motiva “por dentro”. Por isso podemos dizer que são mais profundos. (PASSOS, 2007, p. 79)

O pai ama a filha, mas não pode colocar esse amor à frente do que considera os bens do futuro; Helena, embora ame o pai, não pode colher os frutos desse amor. O reconhecimento da família Vale, equivaleria às carícias paternas de que Salvador se sente

defraudado. Contudo, aceitar a herança é agir contra os direitos legais de outrem é atentar contra a ordem social. Quando a fraude é revelada, não há possibilidade de ser mantida, já que o que importa não é que os meios de ascensão sejam lícitos, mas que *pareçam* sê-lo. Aspectos de aparente dualidade (inferioridade *versus* superioridade) que pudessem trazer dúvidas, quanto ao caráter da protagonista, são colocados em juízo. Assim, o narratário vê uma usurpação acontecendo e se questiona acerca das reais motivações que poderiam fazer Helena buscar parecer digna diante de sanções negativas, numa situação de intensa dissimulação. Salvador é consciente de que o mascaramento não é bem visto, quando já se tem a verdade dos fatos; é necessário *decorar* o que se tem em mãos com fins de estabelecer algum nível (mesmo que seja raso) de nobreza aos seus atos. Logo, é conveniente que no modo do *parecer* as coisas sejam vistas como diversas do que de fato são, numa eterna necessidade do autoengano para que o indivíduo seja capaz de (ao menos) conviver consigo mesmo.

No próximo excerto de *Helena*, veremos que a moça deseja colocar-se acima de qualquer suspeita, e quando questionada pelo padre Melchior a respeito de seu caráter, é enfática na afirmativa de que a herança não cobriria seu amor próprio. E assim, como no passar de páginas ao se folhear um livro, o narratário vai tomando consciência de que a protagonista mantém-se em no terreno do autoengano. Mesmo quando aparenta agir por interesses frívolos na concessão da farsa pelo espólio alheio, mostra que tem bons sentimentos, a ponto de fazer sacrifícios em nome da grandeza de sua consciência. O que fazer diante de tamanha singularidade de composição? Para Jon Elster (1999) “the desire for self-esteem is not an interest; hence, if this reading is correct, amour-propre need not be accompanied by interest” (ELSTER, 1999, p. 91)⁶². Logo, não se tratando exatamente de satisfazer um interesse, o amor próprio envolve-se com camadas de manutenção de características peculiares da moral.

Vamos ao diálogo:

- Muito bem! Contudo, sua dignidade...
- Oh! em último caso abro mão da herança.
- Era capaz disso? Perguntou Melchior.
- Se era capaz? Desejo-o até, disse a moça com veemência. E acrescentou em tom mais brando:
- Sobre o homem de minha escolha desejo que não paire a mínima desconfiança. (*H*, p. 141)

⁶² “o desejo de autoestima não é um interesse; assim, se esta leitura está correta, amor-próprio não precisaria ser acompanhada de interesse” (tradução nossa).

De acordo com a questão (busca e manutenção do prestígio social), a protagonista mantém-se como convém. Se necessário fosse abdicar do espólio para parecer digna ante ao olhar do outro, tal atitude seria tomada. No entanto, até mesmo esta postura seria baseada na estima alheia, na aquisição de prestígio para si. Ainda na atitude de repudiar o lucro da usurpação, e com a presença do pai para lhe afiançar a companhia, temos uma estratégia desse narrador, que se falsifica de quando em quando, e a partir do que pensa ser parte do *ethos* do enunciador. Afeições familiares e bens materiais são colocados em igualdade; de um lado o amor do pai, de outro, os bens materiais. A protagonista fica com os últimos. Nada há de romântico ou idealista em decisões como esta – prevalece a fria eleição do espírito, ainda que com uma leve camada de bons sentimentos. Vale lembrar que isso não justifica que *Helena* deva ser considerado um romance “água com açúcar”, como a crítica no mais das vezes o enxergou, mas, parte de um terreno denso de composição de personagens e de um narrador bem articulado e utilizado em romances posteriores.

Em *Helena* o narrador perpassa sentimentos recolhidos de personagens, e quando se refere a Dr. Camargo, amigo da família, retrata-o como contrário a empresa de Helena. O médico não hesitou em reaver os bens do Conselheiro por via do casamento de Eugênia, sua única filha, com a herança de Estácio:

Não era fácil dar a Eugênia a felicidade que o pai ambicionava e a que mais lhe apetecia a ela. Posto não fosse perdulário, eram poucos os haveres do médico, de modo que a filha não podia caber pecúlio suficiente a satisfazer todas as veleidades. Ele espreitou durante longo tempo um noivo, armando com algum dispêndio a gaiola em que o pássaro devia cair. No dia em que percebeu a inclinação de Estácio, fez quanto pôde para prendê-lo de vez. Esperou muitos meses a iniciativa de Estácio; e quando ela lhe entrou a fugir para a região das coisas problemáticas, suspeitou a influência de Helena. Já era muito que esta moça diminuísse a herança do futuro genro; arrancar-lhe o genro era demais. Camargo não hesitou um instante, foi direito ao fim. O resultado confirmou-lhe a suspeita. (*H*, p. 101)

Personagens machadianos frequentemente lançam-se (deposto da instância do medo) frente a obstáculos e hipóteses, as quais pendulam como solução de impasses de natureza moral. Expõem-se à especulação em um mundo de invenção, devaneio e delírio, em que a instância emocional mantém-se em desigualdade. Assim, após a percepção/aceitação da racionalidade voltam a si, numa espécie de retorno à autocontemplação. Helena e Dr. Camargo conhecem as etapas que se necessita percorrer para ascender socialmente e internalizam o presente (ainda que num curto espaço de tempo) vislumbrando benesses futuras. Para Ivan Teixeira (1987, p. 40) quando Dr. Camargo suborna Helena para obter o casamento de Eugênia com Estácio e dá, em momentos diferentes da narrativa, três beijos na

filha, são marcas da aproximação dela com a fortuna de Estácio. Esses beijos são estrategicamente destacados pelo narrador, de tal forma que atingem a categoria de símbolos irônicos, – algo do espírito das obras maduras de Machado de Assis.

A arte de manipular o outro em benefício próprio admite variações quanto à sofisticação do projeto e pode até ser perigosa, mas sem mistérios; não há grandes contradições ou discrepâncias de informações. A credulidade da vítima é a grande aliada. Ao enganar os novos parentes, Helena busca manipular as crenças e o comportamento alheio por meio de sinais de falseamento da realidade. Já o autoengano está para uma informação, “um espinho lógico”, que conta para si mesma, e a contradição é inevitável. Giannetti (1997, pp. 117-118) afirma que para que eu me engane com sucesso, é preciso que eu minta para mim e, ainda mais, que eu acredite na mentira. No entanto, como alguém poderá ao mesmo tempo não acreditar e acreditar em algo? Ou, como aceitaria de bom grado a mentira contada a si mesma? Seria como acreditar no que não acredito ou fingir não saber o que sei. Quando tento mentir para mim mesmo, sei o que sei, sei que estou mentindo e perco o crédito que meu interlocutor deposita em mim. Assim, o que diferencia o “enganar a si mesmo” do “enganar o outro” é o fato de que o autoengano é uma ocorrência passiva, fechada à atenção consciente e sujeita a uma lógica peculiar. Não há lugar para a má-fé e o cálculo frio característicos dos casos mais claros de embuste interpessoal. É pela consciência que temos a condição de não sermos ludibriados pelo “trabalho subterrâneo e anônimo do hipócrita interior” (GIANNETTI, 1997, p. 121). Helena (assim se falou de Estácio) é retirada do terreno movediço do autoengano e quando isso acontece, o contingente de realidade se faz tão vil que lhe rouba o oxigênio vital. Os que eram frutos de vida passam a ser motivos de morte. *Helena* é o romance do experimento, do dissecamento individual, de emoções consciente e insciente na conduta de ações. E como ensaio nacional trata-se de um desconfortável processo de nudez do homem interior inserido na luta por achar-se pleno, frente a vida na corte carioca do final do Brasil Império.

4.3. O que fazer com a *Consciência*?

Tratadas as duas figurativizações cruciais à tessitura do *ethos* narrativo de *Helena*, voltemo-nos ao conceito de *Homem moderno*, aquele cuja consciência é a bússola de ações próprias da interioridade humana. Para esse homem, o metafísico não é o guia dominante toma decisões a partir de situações lógicas e de estratégias, cultiva a crença no poder do *eu*, da

ação e da liberdade. Vê nas glórias e tragédias do nosso tempo mecanismos de propagação de crenças profundas num *eu* ainda desconhecido. Esse *eu*, irremediavelmente humano, que perpassa as narrativas de Machado de Assis, já está nos escritos de Shakespeare (de 1590 a 1613), em Cézanne na pintura, nas teorias de moralistas franceses e na historiografia, de modo geral, como parte da configuração do Homem próprio para a modernidade: um sujeito que é agente de sua história, com o poder de decisão de si (e para si) ainda que de aparência contrária ao visto como *normal* em sociedade. Helena se diz agente de sua história quando decide pelo fingimento, quando engana aos outros e a si mesma, quando não aceita o favor e coloca-se acima de conceitos sociais, e, por fim, quando decide pela morte como caminho de existência. E nessa luta está o caminho para a modernidade das letras nacionais. É o início de um *eu* soberano na literatura brasileira do século XIX.

Helena mantém-se firme diante das incoerências de seus atos e nos mostra tendências de comportamento em que a vaidade⁶³ está no recôndito de suas ações, principalmente, quando faz o que pode para manter a *cena*, e ficar num posto de *dama a ser admirada* diante de olhos alheios. Ainda quando se mostra resignada, e até mesmo abandonada pelo verdadeiro pai, o faz como disfarce para o seu verdadeiro *eu* sua vaidade de *parecer* o que não se é reveste-a num lampejo de decomposição íntima, disfarçado de vaidade, e o preço que se paga por tal disfarce é arrasador: por trás da vaidade está a origem de toda assombração. Tudo é insignificante para o vaidoso, não importa o quanto Helena possa conseguir de bens e estima, jamais será o suficiente. Em cada atributo de Helena percebemos um ímpeto que mais se aproxima de um desvio moral, contudo, se falta de virtude é falta de conhecimento, não podemos julgá-la aquém de seus planos, pois foram devidamente calculados; se não se concretizaram em vida, tiveram na morte alto teor de realização. Jon Elster (1999) cita Montesquieu (*Pensée* 106) para falar da incompletude do homem em situações em que se sente falta de determinada qualidade que ele não pode ter logo a vaidade trata de ajudá-lo e faz com que ele imagine ter o que de fato não tem.

Thus, an ugly woman believes herself to be beautiful, and foolish man to have wit. When a man feels the lack of a quality that he can obtain, he compensates himself by jealousy. Thus one is jealousy of the rich and the great. The true reason is that vanity cannot fool itself about riches and greatness. (*Apud* ELSTER, 1999, p. 80)⁶⁴.

⁶³ Aos pormenores a respeito dessa temática Cf.: MONTAIGNE, Michel de. **Sobre a vaidade**. Trad. Ivone C. Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁶⁴ Assim, uma mulher feia acredita ser bonita e um homem insensato ter sagacidade. Quando um homem sente a falta de uma qualidade que ele pode obter, ele a compensa em si mesmo por ciúme. Logo, um é o ciúme dos

A vaidade pode e frequentemente engana-nos sobre questões do inconsciente e emoções são fundamentais a qualquer obra de arte. Apesar de diferentes tipos de manifestações a emoção é constituinte primordial, quando se deseja manifestar diferentes tipos de vida. Para Jon Elster (1999) a importância do material contido nas obras de arte é tanta que se pode ver como um experimento social, uma vez que advém de aspectos humanos. O crítico explica que

emotions, I believe, is an important element in all art. Emotions is elicited in readers, listeners, and viewers by formal as well as substantive aspects of works of art. I discuss novels and plays for what they tell us about the emotional life of their characters. Because authors of fiction are free to construct narrative and characters unencumbered by the irrelevant detail that makes it hard to pierce real-life emotional events, we can read plays and novels as the closest thing to a controlled experiment involving high-stakes human emotions. (ELSTER, 1999, p. 108)⁶⁵

Quando se discutem cenas envolvendo a composição de personagens que, em alguns casos, mais se parecem companheiros de vida quando se aprecia uma tela pintada ao sabor da percepção do retratista, ou mesmo quando assistimos a uma peça teatral, com encenações resultantes de inúmeras incursões na alma humana, temos a dimensão do poder que a emoção carrega na representação. Escritores têm o poder de construir narrativas próximas a um experimento no qual o caráter emotivo de personagens é a base para discussões em nível de sociedade. No campo das artes, o movimento moderno tomou forma e brilho pela determinação de Paul Cézanne em conceber o mundo mais *objetivamente*. “O que Cézanne queria ver era o mundo, ou parte do mundo que ele estava contemplando, *como um objeto*, sem nenhuma intervenção, seja da mente bem-arrumada ou das emoções mal arrumadas” (READ, 2001, p. 13). Cézanne ansiava por penetrar uma realidade inalterada diante de seus olhos, de sair do capô da superfície plana e penetrar o que estaria por baixo do aparente. Foi precursor do homem moderno representado em arte.

ricos e dos grandes. A verdadeira razão é que a vaidade não pode enganar-se sobre riqueza e grandeza. (tradução nossa).

⁶⁵ emoções, creio eu, é um elemento importante em toda a arte. Emoções atingem leitores, ouvintes e telespectadores por aspectos formais, bem como materiais de obras de arte. Eu discuto romances e peças pelo que nos dizem sobre a vida emocional de seus personagens. Pois os autores de ficção são livres para construir a narrativa e os personagens não onerado pelo detalhe irrelevante que torna difícil para perfurar eventos emocionais da vida real, podemos ler peças de teatro e romances como a coisa mais próxima a um experimento controlado envolvendo altas apostas de emoções humanas. (tradução nossa)

Por um longo período da História da arte (desde a arte grega e romana, e até mesmo no Renascimento da arte clássica na Europa) houve a tentativa de se fazer uma “arte imitativa”, foram épocas em que o desejo de conceber o mundo como ele realmente parecia foi dominante (num tom equivocado de realismo). Porém, segundo palavras de Herbert Read (2001, p. 14) há uma atividade entre o evento visual e o ato de realizar a visão que só pode ser chamado de *atividade interpretativa*. Assim, para resolver esse problema o artista deveria colocar em funcionamento faculdades que estão para além dos sentidos humanos: pela imaginação poderia transformar objetos do mundo visível e criar um espaço ideal ocupado por formas ideais. Ou poderia acessar dados do intelecto que lhe possibilitasse elaborar um mapa científico, uma perspectiva, de situação exata do objeto. Nesse contexto, Paul Cézanne utilizava-se de duas palavras que ainda nos dias atuais sintetizam a sua ação. São elas “*réalisation*” (realização) e “*modulation*” (modulação), vejamos a descrição:

Réalizer está para as formas: o uso que Cézanne faz da palavra não inclui implicações do “realismo” literário ou acadêmico; *moduler* significa ajustar um material (no caso a tinta) a certo diapasão ou intensidade (da cor). O método de Cézanne em pintura constituiu, primeiramente, em escolher um *modif* – uma paisagem, uma pessoa, uma natureza-morta – e depois das formas à sua apreensão visual desse *motivo*; e nesse processo não se deveria perder nada da intensidade vital que o *motivo* possuía em sua existência real. (READ, 2001, p. 16)

Suas telas representam a essência humana cuja arte, mais parecida com uma missão. Desejava levar o sujeito a refletir sobre o mundo a sua volta, seus pares, e a vontade humana, posta num jogo de tensões na qual a busca pelo ponto alto do equilíbrio era sua motivação. Os frutos amadureciam pela reflexão⁶⁶. Em suas últimas telas de natureza morta seus frutos eram pintados cada vez mais maduros, como produto de longa imersão em sua interioridade. Pela reflexão da representação do *vanitas* em seus quadros Cézanne mostra-se no entremeio das sensações pelo desejo de chegar à intensidade de si. *Vanitas*⁶⁷ foi um tema difundido do século XVII, com o qual sociedade deixou-se influenciar pela representação deste termo independentemente do meio de realização, se na pintura, na escultura ou na escrita literária. Trata-se de formas artísticas de cunho histórico (contudo, de base atemporal) que traduz um

⁶⁶ Referência aos quadros de Cézanne em representação de frutos expunha o quanto artificial estava se tornando o ato de produzir a arte.

⁶⁷ Um tema clássico que ressuscita na Idade Moderna. Trata-se de um conceito comum, recorrente e prolixo, do fim do século XVI e perpassa o XVII até o início do século XVIII. Por toda a Europa “As *vanitas* (vaidades) são expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registo eloquente, nossa relação conflituosa com a morte”. Ainda sobre as *Vanitas*, retomar: MONTAIGNE, Michel de. **Sobre a vaidade**. Trad. Ivone C. Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

mal da humanidade – a angústia causada pela consciência da efemeridade do tempo. A natureza morta de Cézanne, cujo símbolo está para a brevidade da vida bem como pela busca incessante, mas inalcançável de prazeres terrenos, deixa-nos com a sensação de constante revisão da interioridade. O retrato de objetos como espelhos e caveiras humanas manteve-se como traço peculiar a representação do inconsciente desde o século XVI. Lionello Venturi (1998) reitera que

o mundo espiritual de Cézanne, no último minuto de sua vida, não era o dos simbolistas, dos *fauves* ou dos cubistas, mas sim o mundo que associamos a Flaubert, Baudelaire, Zola, Manet e Pissaro. Isso significa que Cézanne pertence ao período heroico da arte e da literatura na França que acreditava ter encontrado um novo caminho para a verdade natural, passando além do romantismo para transformá-lo numa arte duradoura. Não há nada decadente, nada abstrato, não há arte pela arte no caráter e na obra de Cézanne; nada, senão a vontade inata e indomável de criar arte. (VENTURI, 1998, p. 45)

Com o interesse pelo *eu* aumentando durante o século XIX, diversas áreas do conhecimento e da arte forneceram contribuições para o entendimento de aspectos da mentalidade burguesa, como a introspecção e a exploração do subconsciente. Modalidades como a filosofia, sociologia, psicologia, medicina, literatura, e pintura empenharam-se em campanhas de defesa de uma classe ainda distinta e reconhecível, a burguesia, agora temerosa pelo aprofundamento de seus valores na massa trabalhadora que crescia. Desse modo, surgem maneiras de acentuar o caráter subjetivo das percepções e de conceber esse *eu* como invenção, isto é, de criá-lo na medida de sua composição. O *eu* que perpassa as narrativas de Machado de Assis (especialmente o de *Helena*, nosso objeto de análise) proclama o fim da redenção pelo amor não é romântico nem se ilude com o casamento, mas importa-se com questões como o falseamento da ordem e da cena. A Idade Moderna é a idade da retórica, da etiqueta, contudo, o homem moderno procura mostrar-se mais vivo e mais real, capaz de perceber que a etiqueta não teria tanto valor se a essência humana (e dos objetos) for deixada de lado com fins de manutenção da aparência que melhor agradasse a classe social dominante.

Os capítulos finais de *Helena* são postos como uma tentativa de retomada dos caracteres da protagonista. O narrador parece trazer uma visão que valoriza não somente a representação verossímil de imagens e objetos, mas um retrato das motivações e da vida interior dos personagens. Helena tem a escolha de um caminho pela liberdade com que sustenta em sua alma, contudo, opta por deixar-se presa. E quem abre mão da liberdade ganha a servidão. Quando a moça abre mão da capacidade de decidir entre aceitar a fortuna ou sua verdadeira sina, e acena para a opção imposta pelo pai, temos a busca por ascensão social,

mas, a incapacidade de firmar-se e ser livre para optar por uma escolha baseada na nobreza interior. A servidão está, sobretudo, numa zona mais confortável que a liberdade, pois ser livre predispõe escolhas, e não é necessariamente a felicidade; pode-se ter mais prazer na submissão que na liberdade⁶⁸.

A intimidade da protagonista vai sendo tomada por lapsos de consciência de seus atos, e sendo a consciência um grande peso para as primeiras heroínas de Machado, Helena se vê levada pelo grande mal da modernidade, que não se tem a capacidade de resolver: a dura solidão do homem moderno. Machado propunha uma narrativa, sobretudo, de ações realizadas e percebidas pela condição de plausibilidade, em que o contexto fosse à junção de crenças e intenções que culminassem na ação dos personagens. Desse modo, se a plausibilidade (ou verossimilhança) é satisfeita, se é bem-sucedida, somos levados a enxergar como um ou outro personagem. José Luiz Passos (2007, p. 96) aponta os seres humanos como os que produzem descrições ficcionais de pessoas morais imaginadas com um grau de complexidade tão elevado que não é difícil ver como diversos escritores do século XIX enfrentaram e resolveram essa tarefa, fazendo da imaginação moral uma parte essencial da nossa apreciação do gênero romance. Machado de Assis parece usar vertentes de problemas imaginados para *Helena* a fim de tocar em assuntos da sociedade de sua época, contudo, sem a alcunha de problemática social, numa espécie de manutenção de problemas falsos que escondem os reais, mas que são externados pela escrita literária. Pela modernidade tornamos seres solitários e apesar da diversidade político-religiosa o sujeito se sente envolvido por sua própria consciência. Helena sente a dor da solidão em conjunto de outros – e se a dor da protagonista for um disfarce para uma desgraça maior?

Colérica, rompeu com as mãos o corpinho do vestido; e o jovem seio, livre de sua casta prisão, pôde à larga desafogar-se dos suspiros que o enchiam. Chorou muito; chorou todas as lágrimas poupadas durante aqueles meses plácidos e felizes, leite da alma com que fez calar a pouco e pouco os vagidos de sua dor. (*H*, p. 92)

⁶⁸ Sob o aspecto da servidão voluntária, da passiva aceitação de governos tiranos e da “preferência” por situações de opressão em detrimento da busca pela liberdade Cf. BOÉTIE. Étienne de La. **Discurso da servidão voluntária** (1549). L.C.C. Publicações Eletrônicas, 2006. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/>>. Acesso em: 15 nov. 2015. O autor ressalta que a solidão da liberdade individual e coletiva é mais cruel ao ser humano que a servidão opressora. Logo, é considerável a ideia de aceitar a tirania do poder político ou de alguém familiar que sentir-se tão livre a ponto de não ter a quem prestar contas. A liberdade pode ser considerada o verdadeiro tirano do indivíduo, pois quem não a teve jamais saberá dela apropriar-se.

A alma de Helena fez-se ouvir em um rompante de choro, em lágrimas ainda não vistas pela felicidade e aparente prosperidade de seu intento. Contudo, até quando é modelada pelo cálculo não está aquém da consciência brutal de se ver em divergência, e quem tem consciência brutal de si não sorri o tempo todo, há limites para o que somos capazes de nos fazer acreditar. Quando o sujeito é convencido contra a vontade, cala-se e executa a ordem, mas não se dá por vencido, e numa espécie de retorno do sentimento reprimido rompem-se as comportas de lágrimas num espetáculo constrangedor para Helena.

Quando se tem consciência do mundo e do que se é nesse mundo, não é possível viver feliz, ainda que cultivem valores como amizade e estima familiar. Helena mostra-se consternada pela manutenção de uma identidade que não é a sua, e questiona-se sobre quem deverá ser quando aqueles que ela acha que a julgam pelo que ela aparenta não estiverem mais a sua vista. Trata-se de uma alma em dissonância: chora desesperadamente em sua alcova e sorri com graça e elegância junto às visitas na sala. No excerto abaixo temos um pouco mais da caracterização da protagonista, vejamos a descrição do narrador quando da escrita de uma carta pela protagonista:

A carta era longa, escrita a golfadas, sem nexos nem ordem; continha muitas queixas e imprecisões, ternura expansiva de mistura com um desespero profundo; falava daqueles que, tendo nascido sob a influência de má estrela, só têm felicidades intermitentes e mutáveis; dizia que para ela a própria felicidade era um gérmen de morte e dissolução, — ideia que repetia três vezes, como se tal observação fosse o transunto de suas experiências certas. A carta falava também de um homem, cujo egoísmo de pai não conhecia limites, e que a todo o transe queria que a filha desposasse uma grande riqueza e uma grande posição, — "homem, dizia ela, que me viu a princípio com olhos avessos, pela diminuição que eu trazia à herança". No fim dizia que havia naquelas linhas muito de obscuro e incompleto, que oportunamente contaria tudo, mas que desde já podia dar a triste notícia de que lhe era forçoso abster-se de sair.

Helena releu o escrito e meditou longo tempo sobre ele; acrescentou ainda algumas linhas; depois, rasgou o papel em dois pedaços, chegou-os à vela, e os destruiu. (*H*, p. 93)

A carta é escrita a medida do mascaramento e da manutenção da suspeita, já que contém segredos recolhidos de uma alma tomada pela força da consciência. Helena está envolta pelo desespero de ter suas ações baseadas em intenções alheias, por ver-se deposta da liberdade de suas próprias ações e isso é dilacerante para heroínas de alma em construção. A moça foge de si, e apesar de uma atitude de (pseudo) obediência e aceitação parece submeter-se à vida que não era sua, com a estima de quem reconhece o valor da gratidão. Helena rasgou a carta e adaptou o discurso às circunstâncias, mais do que à realidade dos fatos. Sabemos que a liberdade que Helena desejava aparentemente estaria na fortuna da herança, contudo, sua alma nasceu *senhora de si*. E como um peixe que, fora da água, perde a vida nega-se a viver

sem esse bem precioso que lhe faria buscar em afetos naturais e familiares o motivo da continuidade de sua vida sem eles a morte não era uma opção, mas a única escolha.

A protagonista parece ter sido levada pelo engano do *hábito*, que está para a ação contínua de algo em descompasso com o costume, mas que culminará em atitudes naturais, com o passar do tempo e da repetição. O diferente (desconhecido que passa a ser conhecido) torna-se parte da composição do sujeito pelo costume e pela educação pode-se alcançar o estágio dos modos naturais. No entanto, a *essência* é algo de natureza pura e inalterada, assim, para Helena não importaria onde estivesse (ou como estivesse), mas o uso de sua consciência.

Que caminhos o sujeito estaria disposto a percorrer pela consciência de tonar-se senhor de si? O risco, de tão alto, torna compreensível que a maioria não opte por pagá-lo. A alienação é doce e a liberdade de sua escolha tem o amargo que demanda a proximidade com a solidão e a loucura. Em se tratando dos excertos acima destacados, Helena constata que o mundo é um teatro, e que o papel representado por ela está distante do requerido, e tentar descobrir quem, de fato se é, traz à tona a inverossímil noção de *felicidade*. No entanto, sua consciência fará com que não aja de forma a permanecer no vazio comum de quem se vê como “bem-aventurada”, já que tal alcunha é por demais arrasadora de mundos interiores. Helena optou por “dizer” à família Vale, a Salvador e à sociedade carioca, com quem estava o poder, e entrega-se ao caminho dos inconformados com suas próprias ambiguidades já que se continuasse viva seriam eles os mandatários de sua alma. A protagonista foi um *ser social* enquadrado na contradição, hipocrisia e mediocridade que atingiu na morte a consciência final. Helena morreu da mesma forma como viveu: destituindo-se de si mesma e em nome do ideal alheio. Contudo, a recusa ao favor e a constante denúncia de seus atos pela mirada alheia, bem como o poder de domínio empregado às suas emoções tornou-a soberana: quando se entregou à destituição humana pela morte tornou-se senhora do seu destino. Existiu na hora da morte; amou na hora da morte; sentiu-se livre dos incômodos de uma consciência acusadora na hora da morte.

O narrador de *Helena* expõe o mal contido no vazio da subjetividade humana. Trata-se de um romance sobre a brevidade da vida ante a impossibilidade de escolhas. Trata-se de uma necessária investigação do universo artístico e da sociedade. Trata-se de seres tipificados mais preocupados com a impressão que o outro terá, do que com a própria imagem. E, do mascaramento das próprias imperfeições aos olhos dos outros; da expressão de sensações dantes inexprimíveis. Mesmo disposta a dissimular, a moça não suportou a humilhação causada pela revelação de sua origem e intenção. *Helena* é o romance do acesso a experiências que julgávamos impossíveis de serem articuladas em letras brasileiras dos anos

de 1870. Desse modo, temos a contribuição de Machado de Assis para a elaboração de um narrador voltado à fruição de mundos cognitivos interiores.

A base de sua modernidade está, essencialmente, no conceito de pessoa humana dotada de emoções, singularidade, falsificações e consciência moral. Para José Luiz Passos (2007, p. 105) os protagonistas machadianos buscam no processo de retrospectiva a realização de si e de outros, para se ajustarem a um mundo que lhes parece povoado de intenções oblíquas. As convenções manejadas pelo “Bruxo do Cosme Velho” nos convidam a imaginar que esse, em parte, também possa ser o *nosso* mundo; e talvez assim se esclareça a surpresa que a atualidade da escrita machadiana ainda nos causa. Assim, podemos acompanhar vidas humanas postas em relações interiores cativantes: o convívio com *Helena* permite-nos reconhecer feições dessa heroína mesmo fora de seu mundo, e ainda, tomar por empréstimo características próprias a sua personalidade. A exemplo desta proposição temos as obras francesas já mencionadas em nosso segundo capítulo (*Manon Lescaut* e *Paul et Virginie*), que nos faz perceber atitudes “a la *Manon*”, quando temos moças enveredando por caminhos contrários à moral e aos comportamentos sociais tidos como corretos. Machado soube pintar a ideia de interioridade no romance, em meio a mundos habitados por consciências profundas em que o princípio maior se faz pela efêmera motivação humana; o homem age do jeito que age devido às motivações da alma e essas motivações são exímios produtores de matéria literária. Desse modo, Passos (2007) enfatiza ser de Machado a ideia de pessoa ficcional complexa, frente a estratégias próprios de humanos diz o crítico que Machado de Assis

criou pessoas mais complexas porque incorporou aos seus protagonistas a habilidade do disfarce, a linguagem da falsidade e o sentido comezinho da contradição involuntária. Na literatura brasileira a consciência moderna nasce quando o primeiro dos seus heróis é incapaz de solucionar a dúvida sobre os motivos da conduta alheia. Se não prestarmos atenção a este estratagema perdemos de vista o veio mais sutil da nossa primeira modernidade literária. (PASSOS, 2007, p. 105)

Machado é habilidoso, quando compõe de forma engenhosa a “sutil arte da sugestão”, por meio da qual temos a construção de personagens que se desenvolvem entre a intimidade e a instituição, entre o desejo e a norma, e em torno das emoções. No entanto, mesmo quando estamos diante de uma forma já firmada pelo romance, moderno de modo geral, é distinto o modo como constrói narradores que não ditam ações – apenas sugerem. Quando afirmamos que *Helena* se distancia de seus contemporâneos, no romance nacional é por estarmos diante de uma personalidade que luta para integrar-se à norma vigente, em contraste com o contexto social desejado. Sua vida é o testemunho da possibilidade do triunfo e/ou do fracasso, quando na tentativa de integração a um mundo que parece não ter sido feito para ela faz-se

degradante. Ainda de acordo com Passos (2007, p. 129), o Romantismo criou um corpo para o Brasil Machado lhe deu uma consciência. E assim o problema da consciência da ação surge como tema historicamente relevante para a ficção brasileira. Antonio Candido (2010, p. 39) reitera que não se trata da representação de dados concretos particulares, capazes de produzir na ficção o sentido da realidade; mas sim da sugestão de certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. Dessa forma, temos a fruição de personagens entre o “lícito e o ilícito”, em que Helena age por usurpação, mas também é detentora de bons sentimentos não se pode medir onde começa seu processo de dissimulação e onde termina; ou o que seria lícito e o que seria o ilícito ante suas ações, as possibilidades circulam de um campo para o outro. Todos acabam por ir e vir de um ponto a outro com singela naturalidade que chega a nos lembrar do modo de formação das famílias, do prestígio, das fortunas e das reputações no Brasil do século XIX. *Helena* é um romance “social construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores” (CANDIDO, 2010, p. 39). Assim, por meio deste ato de colher no social particularidades do individual, é que as vicissitudes da alma são postas como processo de modernidade na escrita machadiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ler é recriar.
O diálogo interno do autor é a semente que frutifica
ou definha no diálogo interno do leitor.
A aposta é recíproca o resultado imprevisível.*

Eduardo Giannetti, *Auto-engano*, 1997.

Finalizada a descrição e análise do *ethos* característico ao narrador de *Helena*, chegamos ao momento de atar as pontas e reunir considerações finais sobre este trabalho. Partimos de um texto introdutório que ressalta as especificidades de uma perspectiva histórica como fonte “necessária” a construção do discurso. Desse impasse surgiu a percepção dos romances machadiano como fonte considerável do nosso passado histórico por via literária, principalmente, com relação a descrição de particularidades da subjetividade humana pela observação de tipos sociais. Ainda sobre a descrição da obra de Machado de Assis, atentamos para as variadas linhas interpretativas vinculadas às diversas perspectivas de análise, mas que em última instância não podem ser vistas com a máxima abrangência. Somos tomados por comportamentos morais, psicológicos e sociais, cujo ponto alto está na concepção da interioridade de seus protagonistas enquanto formados pela recorrência de traços propriamente humanos.

Nossa análise foi tomando maiores proporções pelo mapeamento do tratamento literário no que se refere às particularidades de personagens de *Helena*, na qual a construção do *ethos* do narrador se deu por finas linhas de interpretações e descrições possíveis de caracteres morais e analítico-filosófico. De modo que buscamos por um *corpus* capaz de particularizar as ações do narrador dentro das proposições do discurso enunciativo, e um léxico que pudesse se aproximar das minúcias próprias da composição dos personagens. Assim, entendemos que optar pela descrição de pormenores capazes de conceber a elegância motivadora das ações de personagens, suas intenções e de que “material” são constituídos serviria de bússola a formação de uma perspectiva crítica mais voltada a organização da composição meticulosa de ações e pessoas ficcionais.

À guisa de conclusão cumpre-nos retomar as particularidades dos capítulos e o tratamento despendido à configuração do *ethos* do narrador de *Helena*, numa espécie de “reunião de características” do processo de *feitura* desse *ethos*.

No primeiro capítulo desenvolvemos as condições histórico-sociais locais cuja contextualização do andar dos dias na capital carioca foi de exímia importância. *Helena* foi elaborada ao sabor da pena de um “homem de seu tempo” cuja narrativa carrega aspectos singulares dos anos finais do Império Brasil. A importância de retomar o suporte da primeira publicação da obra trouxe-nos uma visão do que se lia, escrevia, e importava de terras europeias e rapidamente se tornava a última moda de Paris *a la corte carioca*.

Na sequência do trabalho estivemos em contato com a retomada dos conceitos pertinentes à origem da retórica como disciplina e do *ethos* como parte do fazer retórico-persuasivo, ponderamos a utilização desse conceito em obras literárias e sua contribuição efetiva para os estudos narratológicos no que concerne às configurações das formas do discurso no interior das narrativas. A busca pela percepção de como o conceito e o propósito do *ethos* se fariam em *Helena* está entre os pontos chave deste capítulo, que contou ainda com uma elaboração minuciosa da referência de obras francesas com fins de envolver a protagonista numa teia de desconfiança e dissimulação de sua moral e caráter.

A proposição deste trabalho, que está no âmbito da análise de um narrador moderno apesar de ser parte de uma literatura (brasileira) ainda em desenvolvimento, Passos (2007) afirma que a despeito do fato de que na forma tradicional do romance do século XIX a função do narrador estaria em estabelecer um acordo junto ao narratário e até mesmo junto ao leitor, o propósito mais atraente estaria no uso da verossimilhança na representação. No que se refere ao romance moderno o papel do narrador passa a ser “contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador, que tenta, como um comentador extremamente atento aos eventos, corrigir seu modo inevitável de proceder. Essa destruição da forma é inerente ao próprio significado da forma” (PASSOS, 2007, p. 147).

Assim nossa trajetória pela apreensão do processo de *realização* do caráter do narrador de *Helena* perpassa o âmbito daquela que instala ares de desconfiança, que comenta os acontecimentos com o desdém próprio de quem se compromete com a vulnerabilidade das ações dos personagens, além de fixar questões acerca da construção moral da subjetividade e do *ethos* narrativo tão bem postas que quase chegamos a tratá-los como seres reais. Como diz José Luiz Passos (2007, p. 104) quando afirma que o mero fato de estarmos em uma situação qualquer, e poder imaginar como Brás Cubas procederia, ou identificar uma ação como sendo típica de sua conduta, parece-nos ser uma evidência de que quando lemos romances habitamos, pela imaginação, em mundos alternativos semelhante ao nosso, podendo em muitos casos, fecundar à maneira como o percebemos.

De modo similar seguimos para o capítulo terceiro junto a proposição de um debate a cerca da utilização de figurativizações próprias para a apreensão de um narrador astuto, cuidadoso e exímio especialista na arte de fazer-se pela mirada alheia. Nesses termos ressaltamos o uso da moralidade como artifício teórico de configuração do *ethos* do narrador que se utilizou da composição dos personagens, sobretudo Helena e Estácio, para o enriquecimento e boa estruturação do discurso. Algo de relevante que já se incia neste capítulo e segue até ao próximo está a proposição de que quando tratamos protagonistas como seres importantes dentro do nosso horizonte de expectativas do que pode ser o relacionamento entre pessoa humana e pessoa de ficção é que podemos nos compadecer com seus desalentos, ao mesmo tempo em que sentimo-nos realizados por reconhecermos neles aspectos próprios de um sujeito. Ainda neste capítulo, o narrador apresenta mecanismos de o justifica ante suas próprias ações o que enleva o narratário pelo véu espesso da desconfiança de seu *ethos*.

Frente ao último capítulo percorremos um caminho que ora está voltado ao título deste trabalho (a saber: O narrador de Helena de Machado de Assis: *ethos* modernizador em matéria literária acanhada), ora as teorias que circundam aspectos da alma humana em uma literatura em intenso processo de afirmação. Apesar da aparente disparidade esses dois aspectos andam juntos. A considerável proposição de que *Helena* é uma obra moderna está na forma que o narrador usa para formular o discurso, como: motivação interna das ações dos personagens, algo desconhecido, mas que habita em seus interiores (falamos de Helena, Estácio e Dr. Camargo) e comanda suas ações exteriores; o desenvolvimento da narrativa enquanto enredo em cena cuja temática voltada para a dissimulação, vergonha, humilhação e usurpação são elementos singulares para livros publicados no contexto brasileiro de 1876. De modo que temos a gênese do indivíduo literário moderno, um sujeito consciente de si, de suas ações e objetivos, que se mantém firme diante de seu auto julgamento com base na incapacidade que tem de sentir-se um sujeito integral. Eis a noção de modernidade no indivíduo do século XIX.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia machadiana

ASSIS, Machado. **Notícia da atual literatura brasileira**: Instinto de nacionalidade. O novo Mundo, vol. III, Nº 30, 24 de março de 1873, p. 107-108.

_____. Ideal do Crítico. **Diário do Rio de Janeiro**, ano XLV, nº 220, Folhetim, quinta-feira, 31 de agosto de 1865, p. I.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

_____. **Helena**. São Paulo: Elevação, 2008.

_____. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

_____. **Casa Velha**: novela de Machado de Assis. Porto Alegre: Editora Paraula, 1994.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Várias Histórias**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

1.1 Periódicos

ASSIS, Machado. **Jornal das famílias**. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 14 setembro 2013.

_____. Helena. In: **Jornal O Globo**. Disponível em <<http://memoria.bn.br>>. Acesso 20 setembro 2013.

2. Bibliografia Geral

2.1 Estudos sobre Machado de Assis

ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis**: passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999.

ARMANGE, Ana Helena Krause. **O diálogo entre narrador e narratário em contos machadianos e sua contribuição para a significação**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. 122 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira.

AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. (Orgs.) **Machado de Assis**: crítico literário e textos diversos. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BAGBY JUNIOR, Alberto Ian. **Machado de Assis e seus primeiros romances**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1933.

- BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 2003.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**: a seriedade enganosa dos cadernos do conselheiro (*Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*) e a simulada displicência das crônicas (*Bons dias!* e *A semana*). São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.
- BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. **Ideologia e contra ideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- _____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **O enigma no olhar**. São Paulo, Ática: 1999.
- BROCA, Brito. Jornalista político. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1999.
- CALDWELL, Helen. **Machado de Assis**: the Brazilian master and his novels. Berkeley, University of California Press, 1960.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. **A educação pela noite**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. Esquema de Machado de Assis. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. De Cortiço a Cortiço. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- _____. Dialética da malandragem. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. A vida ao rés-do-chão. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Literatura, espelho da América. **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/Unicamp – Especial sobre Antonio Candido. Campinas: Unicamp, 1999.
- _____. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHAUVIN, Jean Pierre. **O Alienista**: a teoria dos contrastes em Machado de Assis. São Paulo: Reis Editorial, 2005.
- CRUZ, Dilson Ferreira. **O ethos do enunciador dos romances de Machado de Assis**: uma abordagem semiótica. São Paulo: EDUSP, 2009.

- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- GLEDSOON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Machado de Assis em Bons Dias!** Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1990.
- GRANJA, Lúcia. **À roda dos jornais (e Teatros)**. Machado de Assis: o escritor em formação. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1997.
- GRANJA, Lúcia e CANO, Jefferson. Introdução. In: **Machado de Assis: comentários da semana**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA Lúcia; RICIERI, Francine Weiss. **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2004.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES, **Machado de Assis**. São Paulo: Instituto Moreira Salles (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 23 e 24), 2008.
- MAGALHÃES JR. Raimundo. **Vida e obra de Machado de Assis, v. 2: ascensão**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MASSA, Jean-Michel. **Juventude de Machado de Assis (1839-1870)**. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1935-1958)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. **Ensaio escolhido**. Org. de Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- MONTELLO, Josué. **Os inimigos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.
- PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Gráfica editora brasileira Ltda, 1949.
- PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

SANTOS, Rogério Fernandes: **O reflexo de Helena**: modelos literários e nacionalidade em Helena de Machado de Assis. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. Poesia envenenada de Dom Casmurro. In: **Duas meninas**.

_____. Nacional por subtração. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. A viravolta machadiana. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 69, p. 16-34, jul. 2004.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Uma desfaçatez de classe. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 2. Edição. São Paulo: Duas Cidades Editora, 2012.

_____. A sorte dos pobres. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 2. Edição. São Paulo: Duas Cidades Editora, 2012.

SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1955.

TEIXEIRA, Ivan Prado. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TRIGO, Luciano. **O viajante móvel**: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VILLAÇA, Alcides. **Espelho: Superfície e Corrosão**. Machado de Assis em linha: Rio de Janeiro. v. 6, n. 11, p. 102-117, junho 2013.

_____. **História da Literatura Brasileira**: prosa de ficção (1870-190). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988.

2.2 Teoria e crítica literária, linguística, estética, filosofia, e história da literatura. Segundo império e primeira república no Brasil: história e cultura.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

Theodor Adorno. Teoria estética p. 161

AGOSTINHO, Santo. **Confissões** (354-430). Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

- _____. **Sobre a potencialidade da alma.** Trad. Aloysio Jansen de Faria. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- AMOSSY, Ruth. A Noção de *Éthos* da Retórica à Análise do Discurso. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. In **Imagens de Si no Discurso.** Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo, Contexto, 2004.
- _____. O *Éthos* na Intersecção das Disciplinas: Retórica, Pragmática, Sociologia dos Campos. Trad. Dilson Ferreira da Caviroz. In: **Imagens de Si no Discurso.** Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo, Contexto, 2004.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu.** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, núm. 1, 1988, p. 28-54.
- ARISTÓTELES. Propriedade intelectual. In: MESQUITA, Antònio Pedro (Coord.). **Retórica.** Trad. Manuel Alexandre Junior; Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Edição da Imprensa Nacional-Casa da moeda livro, 2005.
- _____. **Rhétorique.** Trad. C. E. Reulle. Paris, Livre de Poche, 1991.
- _____. **Poética.** Trad. Baby Abrão. In: Os Pensadores – Aristóteles. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Teoria da narrativa:** posições do narrador. Instituto de Psicanálise – SBPSP. Vol. 31, nº 57, 1998, pp. 9-44.
- _____. **Enigma e comentário:** ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. **Figuras.** São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Mímesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. **Questões de literatura e de estética:** a Teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. *et al.* São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. Paixão crítica. In: _____. **A leitura do intervalo:** ensaios de crítica. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: _____. **Pesquisas de Retórica.** Editora Vozes: 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Parigi, capitale del XIX secolo.** Turim: Einaudi, 1976.

- _____. O narrador. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOÉTIE, Étienne de La. **Discurso da servidão voluntária** (1549). L.C.C. Publicações Eletrônicas, 2006. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.
- BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis, Brasília, INL, 1979.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Aspectos do romance brasileiro**. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação (coleção “Vida brasileira”, 18), 1960.
- CASTIGLIONE, Baldasserre. **Il libro del Cortegiano**: a cura di Giulio Preti. Einaudi: Torino, 1965.
- CHALHOU, Sidney. **Visões de liberdade**: uma história das últimas décadas e escravidão na corte. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação liberdade, 1996.
- COSTA, Jurandir Freire. A higiene das famílias. In: _____. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- DIANA, Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1998.
- _____. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: _____. **O dizer e o dito**. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- DUTRA, Eliana de Freitas. **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura** – uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- ELSTER, Jon. **Alchemies of the mind**: rationality and the emotions. Cambridge University Press, 1999.
- _____. **Ulisses liberto**: estudos sobre racionalidade, pré-compromisso e restrições. Trad. Cláudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da Enunciação**. As Categorias de Pessoa, Espaço e Tempo. São Paulo, Ática, 1996.
- _____. **Procedimentos discursivos**: as figuras de pensamento. São Paulo: Texto fotocopiado, 1997.

- FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**, 1º Tomo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Paris, Seuil, 2004, p. 99.
- GIANNETTI, Eduardo. **Auto-engano**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. **Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro (1860-1910)**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- GRAMSCI, Antonio. Derivações culturais do romance folhetim. In: _____. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- HOUBE, Gabrielle. **Como a Literatura chega às jovens: França, primeira metade do século XIX**. Tempo, Dossiê. Rio de Janeiro, set. 1998, n. 9, p. 11-27.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.
- LAJOLO, Marisa. **Romance espitolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores**. pp. 61-75. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraga14/matraca1404.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.
- _____. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1994.
- LASCH, Christopher. A domesticidade burguesa, a revolta contra o patriarcado e o ataque a moda. In: LASCH-QUINN, Elisabeth (Org.). **A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo**. Trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escritas de ouvido na literatura Brasileira. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, vol. 19, pp. 131-148.
- LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.
- _____. **A Crítica Literária na Cultura Brasileira do século XIX. Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LYONS, Martyn; LEAHY, Cyana. **A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 1999.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: UNB, 1998.

- MACHADO NETO, A. L. **Estrutura Social da República das Letras: sociologia da vida intelectual brasileira (1870-1930)**. São Paulo: EDUSP, 1973.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: BLOCH, 1972.
- MAINGUENEAU, Dominique e CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de Análise do Discurso**. Trad. Fabiana Komesu, Sírio Possenti; Maria do Rosário Gregolin; Dilson Ferreira da Cruz *et al.* São Paulo, Contexto, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas, Pontes, 1997.
- _____. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARTIN-FURGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michele (org.). **História da vida privada IV: da revolução francesa à primeira guerra**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 176-245.
- MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. In: _____. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 150-201.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- MORETTI, Franco. **O século sério**. Novos Estudos CEBRAP, mar. 2003, n. 65.
- _____. O século sério. **O romance: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 1950, p. 823-863.
- MONTAIGNE, Michel de. **Sobre a vaidade**. Trad. Ivone C. Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (século XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- _____. **O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico**. Letras, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119–138, jul./dez. 2009.
- _____. **Páginas do passado: ensaios de literatura**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2014.
- NETO, Lira. **O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.
- PERELMAN, Chain. **O império retórico: retórica e argumentação**. Trad. Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto Alegre: ASA, 1992.

- PERROT, Michelle (Org.). **História da vida Privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Trad. Denise Bottmann; Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- PINHEIRO, Alexandra Santos. **Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção**. Campinas: UNICAMP, 2007. 275 p. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Teoria e História Literária.
- PLATÃO. Sofista. In: **Diálogos: O banquete, Fédon, Sofista, Político**. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1972.
- POE, Edgar Allan. **A filosofia da comunicação**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- PRÉVOST, Abbé. **Manon Lescaut**. Libro, 2003.
- _____. **Manon Lescaut**. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1959.
- PRÉVOST, Abade. **Manon Lescaut**. São Paulo: Editor: VICTOR CIVITA, 1981.
- READ, Herbert. **Uma História da pintura moderna**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RENAULT, Delso. **O dia-a-dia no Rio de Janeiro: segundo os jornais, 1870-1889**. Rio de Janeiro. Brasília: INL, 1982.
- REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger (org.). **História da vida privada III: da Renascença ao Século das Luzes**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: editora da UNICAMP, 2012.
- _____. **La Métaphore Vive**. Paris, Seuil, 1975.
- ROUYEYRE, Edouard. **Dos livros**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2000.
- SAINT-PIERRE, Henri Bernardin de. **Paul et Virginie**. Libro, 2004.
- _____. **Paulo e Virgínia**. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ícone Editora, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **Modernidade, identidade e cultura de fronteira**. In: _____. Tempo social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: editora Ática, 1989.
- SAVIOLI, Francisco Platão e FIORIN, José Luiz. **Para Entender o Texto**. São Paulo, Ática, 1995.

- SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim: (1389 – 1870)**. Brasília: Editora da UnB, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.) **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SILVA, Ignácio Assis. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Unesp, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.
- WANDERLEY, Márica Cavendish. **A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade da historiografia literária brasileira**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- ZULAR, Roberto (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. Crítica genética, história e sociedade. **Ciência e Cultura**. São Paulo, vol. 59, no. 1, pág. 37-40, jan./mar. 2007.